TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2025
13

Francisco Javier Martínez Molina

Arquitectura religiosa de la época de la Ilustración en Aragón: estudio histórico-artístico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz Alós (1724-1801)

Director/es
Yeste Navarro, Isabel Asunción

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
1542

Tesis Doctoral

ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN EN ARAGÓN: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE AGUSTÍN SANZ ALÓS (1724-1801)

Autor

Francisco Javier Martínez Molina

Director/es

Yeste Navarro, Isabel Asunción

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2023

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

Universidad Zaragoza
1542

Tesis Doctoral

Arquitectura religiosa de la época de la Ilustración en Aragón: estudio histórico-artístico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz Alós (1724-1801)

Autor:
Javier MARTÍNEZ MOLINA

Directora:
Dra. Isabel YESTE NAVARRO

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte
2022

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

ÍNDICE

Agradecimientos 11
1. Introducción 13
1.1. Justificación del tema 15
1.2. Objetivos de la investigación 18
1.3. Metodología empleada 20
1.4. Estado de la cuestión 22
2. Panorama general de la arquitectura en España y en Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII 37
2.1. Panorama general de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XVIII 39
2.1.1. Panorama general de la arquitectura española durante el reinado de Carlos III (1759-1788) 41
2.1.2. Formación arquitectónica y concepción de la arquitectura en la España de la segunda mitad del siglo XVIII 50
2.1.3. Corrientes estéticas de la arquitectura española de la época de la Ilustración 54
2.2. Panorama general de la arquitectura aragonesa en la segunda mitad del siglo XVIII 60
2.2.1. La Santa Capilla del Pilar y la difusión del barroco clasicista en Aragón 60
2.2.2. El Canal Imperial de Aragón y sus principales artífices 68
2.2.3. La difusión del ideal arquitectónico clasicista en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa y la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza 74
2.2.4. Grandes arquitectos ilustrados aragoneses que triunfaron fuera de Aragón 89
3. Aproximación biográfica al arquitecto Agustín Sanz Alós (1724-1801) 95
3.1. Etapa de aprendizaje y formación teórico-práctica (1724-1762) 97
3.2. Etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775) 102
3.3. Etapa de esplendor creativo (1775-1792) 107
3.4. Etapa final o de madurez creativa (1792-1801) 115
4. Estudio histórico-artístico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz 119
4.1. Arquitectura religiosa de la etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775) 121
4.1.1. Proyectos de ampliación, reforma o restauración de edificios religiosos preexistentes 123
4.1.1.1. Intervención en la Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1765-1772) 123
Estudio histórico-artístico 123
4.1.1.2. Proyecto de ampliación lateral de la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1768-1769) 144
Estudio histórico 144

Estudio artístico 150
4.1.1.3. Proyecto de ampliación longitudinal de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite (1769-1770) 155
Estudio histórico-artístico 155
4.1.1.4. Proyecto de ampliación longitudinal de la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1770-1771) 165
Estudio histórico-artístico 165
4.1.1.5. Proyecto de regularización y actualización estética de los interiores de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza (h. 1772-1773) 168
Estudio histórico 168
Estudio artístico 171
4.1.2. Proyectos de arquitectura religiosa de nueva planta 193
4.1.2.1. Primer proyecto para la torre campanario de la Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1772) 193
Estudio histórico 193
Estudio artístico 200
4.1.2.2. Iglesia parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza (1772-1780) 202
Estudio histórico 202
Estudio artístico 217
4.1.2.3. Intervenciones en la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes (1772-1777) 256
Estudio histórico 256
Estudio artístico 278
4.1.2.4. Proyecto de planta basilical para la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1773-1775) 312
Estudio histórico 312
Estudio artístico 316
4.1.2.5. Proyecto de planta pseudooval para la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite (1773-1775) 342
Estudio histórico 342
Estudio artístico 346
4.1.2.6. Púlpito de la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1774) 372
Estudio histórico 372
Estudio artístico 374
4.1.2.7. Proyecto de cripta o *bóveda de entierros* genérica (1775) 377
Estudio histórico-artístico 377
4.1.2.8. Oratorio o capilla de San Antonio de Padua del Monte del Cepe-ruelo de Híjar (1775) 388
Estudio histórico 388
Estudio artístico 391
4.2. Arquitectura religiosa de la etapa de esplendor creativo (1775-1792) 399
4.2.1. Proyectos de arquitectura religiosa de nueva planta 401
4.2.1.1. Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1777-

1782) 401
Estudio histórico 401
Estudio artístico 441
4.2.1.2. Proyecto definitivo de planta circular para la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite (1777-1781) 522
Estudio histórico 522
Estudio artístico 549
4.2.1.3. Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila (1777-1808) 614
Estudio histórico 614
Estudio artístico 766
4.2.1.4. Segundo proyecto para la torre campanario de la Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1782-1784) 922
Estudio histórico 922
Estudio artístico 935
4.2.1.5. Diseño de la Iglesia de la nueva población de San Rafael proyectada en las fincas de la Pobleta y el Ceperuelo de Híjar (1783-1784) 945
Estudio histórico 945
Estudio artístico 959
4.2.1.6. Diseño de la Iglesia parroquial de Calmarza (1788) 983
Estudio histórico 983
Estudio artístico 1017
4.2.1.7. Retablos laterales y mobiliario litúrgico de la Iglesia de San Miguel de Aguarón (1788-1798) 1050
Estudio histórico 1050
Estudio artístico 1074
4.2.1.8. Diseño del Tabernáculo de la Iglesia parroquial de San Salvador de Murillo de Gállego (1791-1792) 1093
Estudio histórico 1093
Estudio artístico 1116
4.2.2. Proyectos de ampliación, reforma o restauración de edificios religiosos preexistentes 1137
4.2.2.1. Restauración del templo y construcción de la nueva torre campanario de la Iglesia parroquial de Pina (1779-1794) 1137
Estudio histórico 1137
Estudio artístico 1204
4.2.2.2. Proyecto de ampliación y reforma de la Iglesia parroquial de San Pedro de Fraga (1785-1786) 1223
Estudio histórico-artístico 1223
4.2.2.3. Restauración, reforma y ampliación de la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Miedes (1788-1831) 1234
Estudio histórico 1234
Estudio artístico 1299
4.2.2.4. Reforma y ampliación de la Iglesia parroquial de Cortes de Aragón (1790-1802) 1325

Estudio histórico 1325
Estudio artístico 1368
4.3. Arquitectura religiosa de la etapa final o de madurez creativa (1792-1801) 1397
4.3.1. Proyectos de edificios religiosos de nueva planta 1399
4.3.1.1. Colegiata de San Salvador de Sariñena (1792-1850) 1399
Estudio histórico 1399
Estudio artístico 1449
4.3.1.2. Proyecto de la nueva Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lanaja (1792-1806) 1514
Estudio histórico-artístico 1514
4.3.1.3. Proyecto de la nueva Iglesia parroquial de El Frasno (1795-1808) 1535
Estudio histórico-artístico 1535
4.3.1.4. Cúpula del coro del Templo del Pilar 1542
Estudio histórico 1542
Estudio artístico 1574
4.3.1.5. Proyecto de la nueva torre campanario de la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Villarroya de la Sierra (1797-1798) 1587
Estudio histórico-artístico 1587
4.3.2. Proyectos de ampliación, reforma o restauración de edificios religiosos preexistentes 1597
4.3.2.1. Restauración de la Colegiata de Santa María de Borja (1791-1802) 1597
Estudio histórico-artístico 1597
5. Conclusiones 1681
Siglas de los archivos consultados 1695
Bibliografía 1697
Apéndice documental 1725

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría empezar esta Tesis doctoral dando las gracias a todas aquellas personas e instituciones que me han ayudado y apoyado en la realización de este trabajo de investigación.

En primer lugar, tengo que nombrar a los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por su apoyo y ánimo constante, y, dentro de él, a la Doctora Isabel Yeste Navarro, mi directora de tesis, que tanto me ha guiado, enseñado y aconsejado durante estos años de duro esfuerzo. También tengo que nombrar a algunos de mis actuales compañeros de este Departamento, algunos en activo y otros ya jubilados, que siempre me han animado a la conclusión de este trabajo, como Carmen Abad, Arturo Ansón, Elena Barlés, Belén Boloqui, Rebeca Carretero, Manuel García Guatas, Jesús Pedro Lorente y Mónica Vázquez. Por otro lado, no puedo olvidarme del Doctor Eliseo Serrano Martín, miembro del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Zaragoza, por su ayuda desinteresada.

También querría agradecer la ayuda y facilidades prestadas por María José Casaus Ballester, actual Directora del Archivo Histórico Provincial de Teruel; por Teresa Iranzo Muñío, Directora del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza; por Isidoro Miguel García, Canónigo Archivero del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, y por Ester Casorrán y Jorge Andrés Casabón, archiveros de este mismo Cabildo; y por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Académico Archivero de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y por Esperanza Navarrete, Archivera de esta misma institución.

Asimismo, no puedo olvidar de mencionar a personas que, de manera desinteresada, me han ayudado en estos años de investigación, como Luis Baturone, Luis Capmartín, Teodoro Félix, Manuel Gómez de Valenzuela, José Ignacio Gómez Zorraquino, Manuel Gracia Rivas, José Ángel Guimera, José Manuel Herráiz, Enrique Lacleta, Luis Martínez, Amparo Millán, Wifredo Rincón, Javier Romeo, Joaquín Ruiz, Salvador Trallero, Andrea Vallespín e Isidro Villa.

Por último, y como no puede ser de otro modo, me gustaría cerrar este breve apartado dedicado a los agradecimientos a todos los miembros de mi familia y amigos más cercanos (Enrique Abenia, Ruth Villa y Simón; Juan Carlos Ajenjo; Rocío Cadenas, Adrián Galino y Laurita; Jéssica Gutiérrez, Xavier Tomasa y Aday; Fernando Gracia; Gabriel Inaraja; José Laporta; Jesús Sánchez, Ana Mañas y Miguel; Isabel Uliaque, Jaume y Kairo), por su paciencia, apoyo y ánimo constante, pues siempre han estado a mi lado para apoyarme y alentarme en la elaboración de este trabajo, lo que me ha hecho más llevadero todo el tiempo invertido y el esfuerzo realizado, sobre todo a mi mujer, Demelsa, a mis padres, Javier y Rocío, a mi hermano, Álvaro, a Laika, y, por supuesto, también a mis suegros, tíos y primos.

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

Agustín Sanz Alós (1724-1801) puede ser considerado en la actualidad con plena justicia uno de los máximos exponentes de la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración y, en consecuencia, uno de los principales responsables de la profunda renovación que experimentó la anquilosada arquitectura aragonesa durante la segunda mitad del siglo XVIII, la cual se enmarcaba, todavía a mediados de esta centuria, a imagen y semejanza del resto de la española, en la línea de un barroco pleno y exuberante, muy alejado de los nuevos valores de racionalidad, sencillez y funcionalidad que propugnaba el llamado *Siglo de las Luces* en el campo de las artes, tanto a nivel técnico como al teórico y al práctico. De hecho, Agustín Sanz, a través de sus obras distribuidas por todo Aragón y, sobre todo, mediante su papel docente en el campo de la arquitectura como profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (desde finales de 1792, pero ya antes en el seno de varias instituciones zaragozanas dedicadas a la enseñanza artística que la antecedieron), contribuyó a configurar y determinar de manera muy notable, como principal arquitecto aragonés del último tercio del siglo XVIII, la arquitectura aragonesa en general [fig. 1].

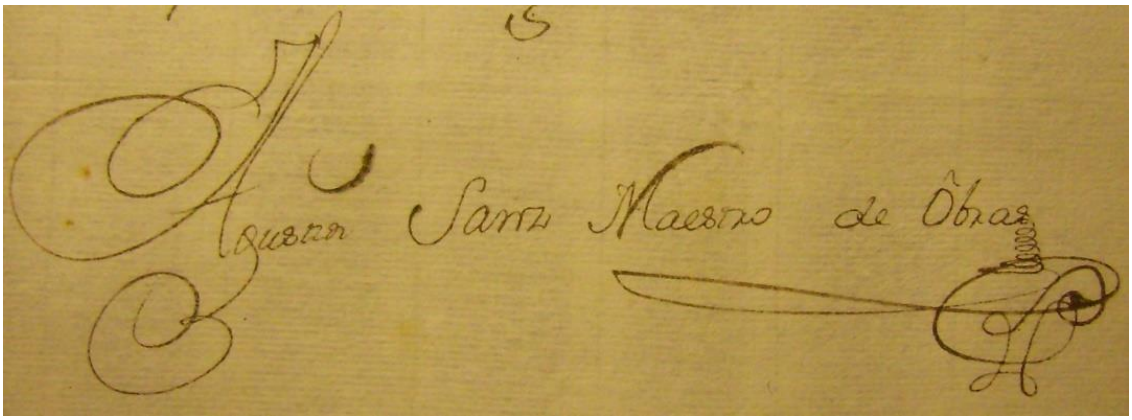


Fig. 1: Firma de Agustín Sanz (1765).

En concreto, Agustín Sanz fue el máximo representante en Aragón de la corriente barroca académica o clasicista, difundida en tierras aragonesas a partir del foco irradiador y formativo que supuso la gran reforma, centrada especialmente en la Santa Capilla, llevada a cabo por el gran arquitecto madrileño Ventura Rodríguez en el zaragozano Templo del Pilar. De hecho, Agustín Sanz puede ser considerado un discípulo directo de Ventura Rodríguez, junto a quien participó en las obras que se acometieron en dicho Templo del Pilar, asimilando de forma coherente y personal sus enseñanzas y su concepción de la arquitectura, lo cual, sin embargo, supo interpretar de forma propia, desarrollando una evolución posterior hacia propuestas cada vez más sobrias, sencillas y funcionalistas que, manteniéndose dentro de los parámetros barroco-clasicistas, se fueron acercando a los nuevos planteamientos neoclásicos que se empezaron a difundir ya con cierta fuerza a finales de la centuria. Así, Agustín Sanz puede ser considerado el principal

difusor en Aragón de los planteamientos arquitectónicos de Ventura Rodríguez, es decir, de la corriente barroca clasicista o académica de claras resonancias italianas, especialmente barrocas romanas, que dominó las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hasta comienzos de la última década del siglo XVIII, pero interpretados estos planteamientos de una manera sobria y depurada. De esta forma, la arquitectura puesta en práctica por Sanz y difundida a través de sus enseñanzas supuso la primera fase de renovación de la arquitectura aragonesa durante las últimas cuatro décadas del siglo XVIII, constituyendo un paso previo necesario a la implantación del neoclasicismo a finales de la centuria, como culminación de dicha renovación.

Con esta primera aproximación al arquitecto zaragozano, se puede entender perfectamente la importancia del tema que en los próximos capítulos voy a desarrollar. Así, la justificación de la elección de este tema concreto como objetivo de esta tesis doctoral reside, a nivel general, en la necesidad que percibí de profundizar en el conocimiento de la trayectoria y la obra del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz, como ya se ha destacado, uno de los máximos exponentes de la generación barroco-clasicista de arquitectos aragoneses, el cual tuvo una trascendencia enorme en la arquitectura aragonesa del último tercio del siglo XVIII, fundamentalmente desde su puesto de Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1775, que le permitió ser el hombre de confianza de las principales instituciones públicas del Estado en Aragón, dominando así el panorama de la arquitectura, el urbanismo y la obras públicas en tierras aragonesas, hasta mediados de la década de los 90. A su vez, ejerció también una influencia enorme en la arquitectura aragonesa de la época a través de otra vía: su labor docente en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y en varias de las instituciones zaragozanas dedicadas a las enseñanzas artísticas que la antecedieron.

A pesar de estos y otros muchos méritos, el conocimiento de la vida y la obra del arquitecto zaragozano, pese a los notables avances de las últimas décadas, como se verá en el subapartado dedicado al estado de la cuestión (§1.4.) que se incluye en esta introducción, presentaba grandes lagunas. De hecho, no sería prácticamente hasta finales de la década de los 90 cuando algunos autores comenzaron a tratar de analizar parcialmente la trayectoria profesional y artística de este arquitecto zaragozano. Sin embargo, todavía estaba pendiente la realización de un estudio más profundo de la obra de Sanz, a partir de la documentación existente en diversos archivos, tanto aragoneses como de otras partes del territorio español, para resaltar la trascendencia e importancia de la misma, que permitiera realmente mostrar la verdadera dimensión de su obra en el contexto zaragozano y aragonés, y que sirviera también para valorar la impronta que este arquitecto dejó a través de sus proyectos y que han llegado hasta nuestros días.

Por otro lado, la profunda investigación llevada a cabo en diversos archivos aragoneses y españoles ha arrojado resultados sumamente satisfactorios en cuanto a proyectos arquitectónicos, tanto construidos como no ejecutados, así como también proyectos de diversa índole, tanto de carácter religioso como de ámbito civil. Tras haber valorado todos ellos, dado el ingente material documental acopiado a través de diferentes fondos documentales mediante el cual ir trazando la historia y la interpretación de estos edificios, y atendiendo al especial interés de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz,

que fue clave en la renovación de la arquitectura religiosa aragonesa de la época de la Ilustración y ejerció una gran influencia en los arquitectos aragoneses coetáneos, decidí acotar el objeto de estudio para la presente investigación de esta tesis doctoral, de manera que aquí se abordan de manera pormenorizada cada uno de los proyectos de arquitectura religiosa, que se han podido documentar, acometidos por Agustín Sanz a lo largo de toda su trayectoria profesional como arquitecto, en la que pueden diferenciarse tres etapas creativas dentro de su evolución arquitectónica, con grandes obras de la arquitectura religiosa aragonesa, que en los próximos apartados se estudian detalladamente.

1.2. Objetivos de la investigación

Como ya se ha apuntado al justificar el tema elegido, el objetivo general que me he planteado con esta tesis doctoral ha sido profundizar en el conocimiento de la figura del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz, uno de los más destacados arquitectos aragoneses del último tercio del siglo XVIII. A pesar de los avances historiográficos de los últimos años, se vio necesario ahondar en muchas parcelas de su trayectoria y de su obra, siendo una de las más interesantes, a mi juicio, la labor que durante casi treinta años (entre 1762 y 1801, fecha de su fallecimiento) desempeñó al servicio de diversos comitentes, proyectando y construyendo multitud de edificios de todo tipo, muchos de ellos de carácter utilitario, pero también otros de naturaleza monumental, precisamente algunos de los más destacados de su carrera, especialmente en el ámbito de la arquitectura religiosa.

De esta manera, dentro de este objetivo general que acabo de exponer, me he planteado un objetivo concreto y principal, que ha sido el de estudiar, con profundidad y rigor científico, los principales proyectos y edificios de arquitectura religiosa elaborados por el arquitecto zaragozano Agustín Sanz a lo largo de toda su trayectoria profesional como arquitecto, centrándome, en sus diversas fases creativas, no solo en los edificios finalmente construidos, sino también en sus antecedentes, en sus proyectos previos, en sus modelos, en sus influencias y en sus consecuencias. Concretamente, el estudio que aquí se presenta lo he enfocado tanto desde un punto de vista histórico y documental como desde una perspectiva de análisis y estudio artístico y arquitectónico propiamente dichos.

Para poder llevar a cabo todo lo anterior, otro de los objetivos relacionados con esto fue acopiar toda la información previa existente sobre la vida y obra de Agustín Sanz desde un punto de vista bibliográfico, histórico-artístico y documental, fundamentalmente a través del cotejo y lectura de la escasa bibliografía existente, y, sobre todo, mediante la investigación exhaustiva de la documentación depositada en diversos archivos autonómicos y nacionales. Solo de este modo, se ha podido reconstruir, en la medida de lo posible, el porqué de los proyectos no ejecutados y el proceso histórico desarrollado hasta la finalización de los edificios efectivamente realizados incluidos en este estudio, intentando documentar y explicar todas y cada una de las distintas fases de dichos procesos arquitectónicos, no solo la definitiva relativa a la construcción, sino también todas las anteriores, lo que me ha permitido conocer mejor e interpretar de manera más ajustada a la realidad de los hechos acontecidos los edificios y proyectos objeto de este estudio.

Por otro lado, otro objetivo complementario al estudio y análisis propiamente histórico ha sido el estudio y análisis puramente artístico y arquitectónico de los proyectos de arquitectura religiosa de Agustín Sanz considerados en esta investigación, de manera que se revalorice y ponga de relieve la calidad, importancia e influencia de los mismos. También he intentado resaltar la evolución estética de Agustín Sanz hacia postulados cada vez más sobrios o depurados, partiendo del barroco clasicista de raíz venturiana hasta desembocar en postulados dentro de un incipiente neoclasicismo en sus años finales de ejercicio profesional.

Por último, el conocimiento profundo histórico-artístico de los proyectos y las obras ejecutadas por Agustín Sanz me ha permitido distinguir entre todas ellas una serie de fases creativas sucesivas en la evolución profesional del arquitecto zaragozano, destacando entre ellas la etapa de mayor esplendor arquitectónico en la que se encuentran sus obras de mayor calado y repercusión en la historia de la arquitectura aragonesa dieciochesca.

1.3. Metodología empleada

La metodología que he empleado para la materialización de esta tesis doctoral ha sido la siguiente:

1. Búsqueda, lectura y estudio de bibliografía general de tipo histórico y contextual sobre la historia aragonesa del siglo XVIII y también de bibliografía más concreta, centrada ya en el tema preciso de las artes y sobre todo de la arquitectura de los periodos culturales y artísticos del Barroco y de la Ilustración, tanto a nivel europeo, como español y aragonés, haciendo especial hincapié en aquellas obras clave o de referencia y en las que plantean nuevos puntos de vista. Por supuesto, también ha sido leída y estudiada la bibliografía específica existente sobre el arquitecto Agustín Sanz (artículos y referencias en obras generales).
2. Búsqueda, transcripción y recopilación de información documental relevante para el estudio de los edificios incluidos en este trabajo de investigación, véase: actas, capitulaciones, presupuestos, otorgamiento de escrituras, informes de visura, planos, información personal de los maestros de obras y artistas, correspondencia profesional y personal, correspondencia administrativa, testamentos, etc., obtenida tras la investigación exhaustiva en archivos públicos y privados, tanto aragoneses como nacionales:

   A.A.S.L.R. = Archivo de la Academia de San Lucas de Roma
   A.C.A. = Archivo de la Corona de Aragón
   A.C.L.S. = Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza
   A.C.P. = Archivo Capitular del Pilar
   A.C.S.M.B.= Archivo de la Colegiata de Santa María de Borja
   A.D.H. = Archivo Ducal de Híjar
   A.D.P.Z. = Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza
   A.D.Z. = Archivo Diocesano de Zaragoza
   A.G.N. = Archivo General de Navarra
   A.G.S. = Archivo General de Simancas
   A.H.N. = Archivo Histórico Nacional
   A.H.P.H.U. = Archivo Histórico Provincial de Huesca
   A.H.P.N.L.A. = Archivo Histórico de Protocolos Notariales de La Almunia
   A.H.P.N.Z. = Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza
   A.H.P.T.E. = Archivo Histórico Provincial de Teruel
   A.H.P.Z. = Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
   A.I.P.E. = Archivo de la Iglesia Parroquial de Épila
   A.I.P.S.C.Z. = Archivo de la Iglesia Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza
   A.I.P.S.M.Z. = Archivo de la Iglesia Parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza
   A.M.A. = Archivo Municipal de Ateca
   A.M.B. = Archivo Municipal de Borja
   A.M.C. = Archivo Municipal de Calatayud
   A.M.E. = Archivo Municipal de Épila
   A.M.F. = Archivo Municipal de Fraga

A.M.Z. = Archivo Municipal de Zaragoza
A.P.P.H. = Archivo Particular de la Provincia de Huesca
A.R.A.B.A.S.F. = Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
A.R.A.B.A.S.L. = Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis
A.R.A.H. = Archivo de la Real Academia de la Historia
A.R.S.E.A.A.P. = Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País
B.P.R.M. = Biblioteca del Palacio Real de Madrid
MPGD = Mapas, Planos, Grabados y Dibujos

3. Visita y estudio de los edificios incluidos en esta investigación, a través de lo cual he podido analizarlos y valorarlos *in situ*, así como obtener información gráfica y visual de primera mano, que me ha permitido y facilitado el posterior análisis y estudio de dichas obras. En dichas visitas he prestado una especial atención a las soluciones espaciales interiores de los edificios religiosos objeto del estudio.
4. Elaboración de repertorios fotográficos exhaustivos de aquellos edificios incluidos en el estudio, con el fin de que sirvieran para apoyar y facilitar la comprensión y el análisis de los mismos, así como para acompañar gráficamente la presente investigación.
5. Elaboración de ciertos croquis de los edificios incluidos en el estudio mediante el reaprovechamiento y adaptación de planimetrías ya existentes a través de composición digital, con el fin de utilizarlos como apoyo en la investigación, para facilitar la comprensión de la organización y disposición interior de los edificios religiosos estudiados. También me han servido como apoyo gráfico clave a la hora de interpretar dichos edificios y a la hora de acompañar el estudio.
6. Análisis y valoración de la información obtenida, la cual, puesta en relación con los conocimientos previos sobre el tema y con los nuevos adquiridos durante estos años de investigación, me ha permitido ir elaborando el estudio razonado y crítico de los edificios de arquitectura sacra incluidos en el estudio, y, por ende, la redacción de un trabajo de investigación serio, riguroso, y novedoso en sus aportaciones.

1.4. Estado de la cuestión

Un paso previo, fundamental y básico, para poder llevar a cabo el estudio de la vida, trayectoria y obra de Agustín Sanz es la realización de un estado de la cuestión actualizado, que ponga al día y clarifique todo lo publicado y sabido hasta ahora sobre este autor, haciendo especial hincapié en las novedades historiográficas aportadas por cada estudioso del tema, desde el propio siglo XVIII, todavía en vida de Sanz, hasta el siglo XXI. En concreto, he estudiado todas aquellas publicaciones, largas o breves, monográficas o generalistas, que hayan tratado su figura de manera mínimamente científica, no importando su extensión, siempre y cuando se aporte algo, se transmita un enfoque novedoso o, por lo menos, se haga una valoración interesante. De esta manera, he obtenido una idea aproximada de las distintas valoraciones vertidas en distintos momentos históricos. Además, todo ello me ha servido para comprender el grado de conocimiento vigente a día de hoy sobre este arquitecto, su trayectoria y obra, con el fin de poder vislumbrar posibles lagunas y las posibilidades, por mi parte, de aportar novedades que ayuden a esclarecer el tema. También he valorado los enfoques dados con el fin de destacar los más adecuados y los que mejor me podían ayudar en mi propia investigación. Finalmente, hay que indicar que este estado de la cuestión se dispone de manera cronológica (desde el siglo XVIII hasta la actualidad), pero autor por autor, de ahí que existan ciertos saltos cronológicos.

Durante el último tercio del siglo XVIII, época coetánea al autor, tuvieron lugar las primera alusiones y valoraciones sobre él y su obra, casi todas ellas dentro de obras generales de carácter "enciclopédico". De esta manera, la primera de las referencias bibliográficas conocidas la llevó a cabo el famoso Abate Antonio PONZ (1788),[1] quien mencionó en varias ocasiones a Agustín Sanz al aludir a algunas iglesias construidas por este en los pueblos que el Abate visitó. Estas alusiones sirvieron para atribuir por primera vez estos edificios a nuestro arquitecto, algo que con el tiempo se ha podido demostrar además documentalmente; en concreto, atribuyó a Sanz: la inspección, reconocimiento y aprobación de la Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar; la dirección de la iglesia de Vinaceite; la dirección de la Iglesia de Urrea de Gaén; y la construcción de la iglesia parroquial de Épila.

La siguiente aportación la llevó a cabo Faustino CASAMAYOR,[2] en un libro cronístico que quedó manuscrito, donde se relatan las vicisitudes y acontecimientos ocurridos en Zaragoza desde 1782 hasta 1833. En ella se dan por primera vez datos muy relevantes sobre su biografía (especialmente, los relativos a los distintos cargos y honores recibidos, a su fallecimiento…) y sobre distintas obras arquitectónicas en la ciudad y en

[1] PONZ, A., *Viage de España,* t. XV ("Trata de Aragón"), Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, hijos y Compañía, 1788, pp. 185, 186, 187 y 234.

[2] Actualmente el manuscrito original se custodia en el Fondo Antiguo de la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza. CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial y Augusta Ciudad de Zaragoza,* Zaragoza, 1782-1833 (signatura: Ms–106–142). La obra ya circuló en el siglo XIX de manera manuscrita, siendo así conocida básicamente hasta época reciente, cuando Ángel San Vicente publicó las referencias concretas a temas artísticos, en un único volumen: SAN VICENTE PINO, A., *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833. Sacados de los "Años Políticos e históricos" que escribió Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad,* Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 84, 85, 87, 139 y 249-255.

el resto de Aragón, muchos de los cuales hoy en día todavía se conocen solo a través de su relato, al no haberse conservado ni localizado la documentación original.

Sin embargo, la mayor aportación historiográfica del siglo XVIII, se debió a Eugenio de LLAGUNO Y AMÍROLA (con aportaciones de Juan Agustín Ceán Bermúdez después de muerto este),[3] quien trató de hacer un repaso de la arquitectura española de la Ilustración, por lo que dedicó un espacio considerable a Agustín Sanz, en donde llevó a cabo de manera muy acertada, precisa y documentada el que se puede considerar el primer estudio biográfico, profesional y estético del arquitecto aragonés, a la vez que la primera obra puramente historiográfica, intentando valorarlo y encuadrarlo estéticamente como un renovador del panorama de la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta el punto de que lo llegó a calificar como: "el arquitecto moderno más acreditado del reino de Aragón". A su vez atribuyó por primera vez a Sanz muchas de sus obras más importantes.

Previamente a completar el libro de Llaguno, Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ (1800),[4] había publicado una obra propia que se concibió como un monumental diccionario biográfico de los grandes artistas españoles ya fallecidos y conocidos en la época (y también de las instituciones artísticas). A Sanz no lo trató de manera específica, ya que en el año de la publicación todavía vivía (murió en 1801), si bien hizo referencia a él en la voz dedicada a la Real Academia de San Luis de Zaragoza, dando a conocer algunos datos parcialmente novedosos, relativos a la labor docente de Sanz en el campo de la arquitectura, y también en su antecedente, la escuela artística creada por la Segunda Junta Preparatoria, datos que permitieron conocer que la labor docente de Agustín Sanz venía de lejos.

Durante el siglo XIX hubo pocos estudios que trataran su figura, pudiéndose llegar a hablar de un cierto olvido historiográfico. A pesar de todo, contamos con el libro de José CAVEDA Y NAVA (1848),[5] donde se realizó una de las primeras aproximaciones serias a una Historia General de la Arquitectura española y se lo cita en apenas dos líneas, atribuyéndole algunos de los edificios ya mencionados por Llaguno y Ceán, fuente indudable de sus datos, por lo que no se aportó nada nuevo. En otra obra de Caveda (1867),[6] en la que se realizó un repaso de los principales focos regionales de arquitectura, se volvió a tratar a Agustín Sanz, destacando su faceta docente y aludiendo a obras suyas ya citadas por otros autores (como la Iglesia de Santa Cruz de Zaragoza, las Casas de Infantes del Pilar -él dice equivocadamente "Infantas"- o la Colegiata de Sariñena), si bien no volvió a aportar ningún dato novedoso, aunque demostró de nuevo la alta valoración que Sanz disfrutó en su tiempo y durante el siglo siguiente.

---

[3] 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. J. Agustín Ceán Bermúdez*, Tomo IV, Madrid, Imprenta Real, 1829 (ed. facsímil de ed. Turner, Madrid, 1977), pp. 313-315.

[4] CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imprenta de la viuda de Ibarra), 1800, pp. 151-152.

[5] CAVEDA Y NAVA, J., *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de D. Santiago Saunaque, 1848, p. 514.

[6] CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España. Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imprenta de Manuel Tello), 1867, pp. 115 y 116.

Gerardo MULLÉ DE LA CERDA (1872)[7] escribió una de las primeras aproximaciones serias, a la vez que divulgativas, a la historia del Templo del Pilar y de sus distintas fases constructivas, en donde se alude a él como el encargado de la construcción de la cúpula sobre el coro principal, dato aportado ya por Casamayor, por lo que solamente reforzó el papel de Sanz en las obras del Pilar.

En la primera mitad del siglo XX son escasas las alusiones a la figura de A. Sanz, aunque normalmente tendieron a centrarse en sus obras concretas y hubo que esperar a 1901 para encontrar la siguiente aproximación historiográfica relevante tras la de Mullé: nos referimos a Tomás XIMÉNEZ DE EMBÚN,[8] quien le adjudicó en exclusiva la autoría de la Iglesia de la Santa Cruz que, según él, se levantó en 1768, calificándolo ya con los parámetros estéticos actualmente manejados en la valoración de las obras del arquitecto zaragozano de una *construcción académica de gusto sencillo y elegante*.

En 1924 existe una breve referencia no directa en la obra de Francisco ORTEGA,[9] en la cual se hizo referencia a la construcción en 1794 de la posada de Ateca, sin mencionar explícitamente a Agustín Sanz, aunque después se haya demostrado documentalmente su autoría.

Muy interesante resultó un artículo monográfico extenso de Andrés GIMÉNEZ SOLER (1927),[10] en donde se repasó la historia del teatro en Zaragoza antes del siglo XIX, analizando básicamente aspectos artísticos, históricos y escénicos, centrándose fundamentalmente en los antecedentes del actual Teatro Principal y en la etapa fundacional del mismo en los últimos años del siglo XVIII. En su estudio nombró en varias ocasiones a Agustín Sanz por ser este parte activa en el proceso. La gran trascendencia de este libro residió en deslindar las confusiones sobre una de las obras atribuidas con anterioridad a Sanz. Además, estudios recientes sobre ello, como los de Amparo Martínez, han demostrado el acierto de las interpretaciones de Giménez Soler en la mayoría de los aspectos.

Muy interesantes resultaron también las aportaciones y valoraciones de Mario de LA SALA-VALDÉS (1933),[11] quien realizó un estudio exhaustivo de los principales edificios zaragozanos, entre ellos alguno atribuido todavía a Sanz por aquel entonces como la Puerta del Carmen, o la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, de la que aportó datos muy interesantes y novedosos sobre el proceso de construcción de esta iglesia a partir de 1768, algunos ya mencionados, e hizo especial hincapié en los promotores y en la fiesta de inauguración del nuevo edificio entre el 8 y el 11 de octubre de 1780. En síntesis, se puede decir que esta obra tuvo un especial valor, por un lado, por los datos novedosos que aportó sobre la construcción del templo de la Santa Cruz de Zaragoza y,

[7] MULLÉ DE LA CERDA, G., *El templo del Pilar. Historia y descripción de la obra*, Zaragoza, 1872 (ed. facsímil del Periódico El Día de Aragón, Zaragoza, 1986), sin paginar (página nº 5 del Capítulo V: "Evolución del nuevo templo y Santa Capilla").

[8] XIMÉNEZ DE EMBÚN, T., *Descripción histórica de la Antigua Zaragoza y de sus términos municipales*, Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca, 1901, p. 17.

[9] ORTEGA, F., *Breve reseña histórica de la Villa de Ateca*, Calatayud, Imprenta el Regional, 1924, p. 56.

[10] GIMÉNEZ SOLER, A., "El teatro en Zaragoza antes del s. XIX" (artículo monográfico), *Universidad. Revista de Cultura y vida universitaria*, 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1927, pp. 243-296.

[11] LA SALA-VALDÉS, M. DE, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Publicaciones de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1933, pp. 119-127 y 31-32

por otro, por incluir la primera gran valoración estética lo suficientemente amplia de una obra de Agustín Sanz.

Las siguientes aportaciones se debieron a José BLASCO IJAZO (1944),[12] quien recogió datos anecdóticos sobre obras zaragozanas de Sanz; destaca su aportación cronológica de que, poco antes de 1886, la iglesia de la Santa Cruz fue restaurada. Poco después,[13] este autor abordó con más profundidad la obra y la trayectoria de Agustín Sanz: volvió a tratar el tema de la intervención de Sanz en el proceso de gestación del futuro Teatro Principal de Zaragoza a finales del siglo XVIII, para lo cual tomó algunos datos de Giménez Soler, los más fiables, mientras que otros de otras fuentes han sido desmentidos posteriormente por A. Martínez. Finalmente, este estudioso volvió a mencionarlo en otro libro[14] en el que se limitó a señalar que *el exquisito Agustín Sanz* fue uno de los continuadores de Ventura Rodríguez en las obras del templo, dato ya conocido.

La siguiente obra corresponde a Francisco ABBAD RÍOS (1957),[15] en la que se analizó edificios incuestionablemente atribuidos a nuestro autor como la Iglesia de la Santa Cruz y otros hoy desatribuidos por mi parte, como la Puerta del Carmen de Zaragoza; además, su breve referencia a la Iglesia Parroquial de Épila también resultó relevante por su exhaustiva descripción (interesante el hecho de situar la Iglesia de Épila dentro de la última fase del barroco español, *muy lleno de italianismos*, apreciación todavía vigente) y por la valoración estética que hizo del arquitecto, al que consideró un fiel seguidor de la doctrina estética de su maestro, Ventura Rodríguez.

En ese mismo año apareció el libro de George KUBLER (1957),[16] quien, si bien no aportó nuevos datos, sí que incluyó una nueva visión valorativa de su obra, en relación con la Iglesia zaragozana de la Santa Cruz, al considerar que *el estilo es inquieto y endeble, careciendo de la serena magnificencia del arte de Rodríguez*, valoración negativa que va en contra de la opinión general, tanto anterior como posterior.

En los años 60, apenas hubo referencias historiográficas, salvo el ya mencionado estudio de Blasco Ijazo (1968) dedicado a la Basílica del Pilar. Las siguientes aportaciones se trasladan a mediados y finales de los años 70, siendo estas un anticipo de la renovación historiográfica de comienzos de los 80. La primera se debió a Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ (1974),[17] quien mencionó muy brevemente tres iglesias donde participó Agustín Sanz (La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén), constituyendo el primer estudio de estos edificios construidos o supervisados por Sanz por encargo del IX Duque de Híjar, además de recoger de forma pionera las planimetrías de estos tres templos, inéditas hasta entonces, que utilizamos en este estudio por su plena vigencia.

---

[12] BLASCO IJAZO, J., *Las Parroquias de la Ciudad. Zaragoza católica y benéfica*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1944, p. 42.

[13] BLASCO IJAZO, J., *Zaragoza y sus locales de espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia. 1764-1945*, Zaragoza, Talleres editoriales el Noticiero, 1945, p. 4.

[14] BLASCO IJAZO, J., *El templo del Pilar de Zaragoza (1681-1968)*, Zaragoza, Publicaciones de la Cadiera, 1968.

[15] ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C. e Instituto Diego Velázquez, 1957, pp.132-134, 151 y 191-195.

[16] KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, col. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, Plus-Ultra, 1957, p. 251.

[17] SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio de Publicaciones del MEC, 1974, pp. 360-361, 453-454 y 498-499.

De los años 70 también tenemos a Juan Jaime LÓPEZ GONZÁLEZ (1977),[18] obra de carácter histórico en la que se menciona a Sanz especialmente al referirse a la hoy desatribuida Puerta del Carmen, cuyo proceso constructivo deslindó en gran medida, completando las aportaciones de Abbad Ríos; también aportó datos históricos inéditos sobre una obra zaragozana de Sanz hasta entonces casi obviada, el pretil del Ebro junto al Convento de San Lázaro (citada ya por Llaguno-Ceán y por Casamayor), pero que constituye su primer estudio; e hizo referencia, sin novedad, a la labor docente de Sanz previa a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, basándose en Casamayor.

Muy relevante resultó el libro de José Francisco FORNIÉS CASALS (1978),[19] donde se aportó el dato inédito del ingreso de Sanz como socio de mérito en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (1783) tras presentar como mérito unos planos para los términos de la Pobleta y el Ceperuelo, por encargo del duque de Híjar, lo que supuso también la atribución de un proyecto antes inédito. Un año más tarde, F. TORRALBA SORIANO (1979)[20] aludió brevemente a la Iglesia de la Santa Cruz, clasificándola como neoclásica, de carácter sencillo y armonioso de proporciones.

La última gran aportación de los 70 es de Manuel GARCÍA GUATAS (1979),[21] autor que anticipó en gran medida el interés y recuperación historiográfica que experimentó nuestro arquitecto ya en los años 80. Este artículo tiene valor por ser el primer intento desde el siglo XIX de recapitular los principales datos conocidos sobre el artista, todavía muy escasos, haciendo una especie de pequeño estado de la cuestión, señalando su gran olvido historiográfico y las lagunas existentes en su obra y su trayectoria, y marcando posibles vías de investigación futuras, sobre todo, a partir de los archivos de protocolos y los nobiliarios de Aranda e Híjar. Sin embargo, el propósito fundamental fue el de dar a conocer la atribución de una nueva iglesia a Agustín Sanz, la Iglesia parroquial de Clamosa (en un pueblo abandonado de la Ribagorza), atribución que, a mi juicio, no se sostiene de ninguna forma, ni documental ni formalmente, por lo que no se incluye en esta tesis. Un poco más adelante en el tiempo (1982), este autor escribió la voz "Agustín Sanz"[22] de la *GEA*, donde hizo un repaso a todas sus obras conocidas y destacó como elementos básicos para entenderlo su faceta de discípulo de Ventura Rodríguez, su labor docente y las numerosas obras para las casas nobiliarias de Aranda e Híjar.

Y ya especialmente en la segunda mitad de los 80 se produjo la renovación en el interés hacia la figura de Sanz, algo que se traduce en una abundante bibliografía que aporta gran cantidad de datos nuevos, pese a la concisión de muchas de las publicaciones, de tal forma que puede considerarse el comienzo del periodo más relevante para su conocimiento. Así, la primera aportación de la década se debió a A. RUBIO SEMPER

[18] LÓPEZ GONZÁLEZ, J. J., *Zaragoza a finales del XVIII (1782-1792)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1977, pp. 300-301 y 393.
[19] FORNIÉS CASALS, F., *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978, p. 189.
[20] TORRALBA SORIANO, F., *Nueva Guía Artístico-Monumental de Aragón*, León, Everest, 1979, p. 187.
[21] GARCÍA GUATAS, M., "Contribución a la obra del arquitecto Agustín Sanz". *Seminario de Arte Aragonés*, nº XXIX-XXX, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1979, pp. 59-66.
[22] GARCÍA GUATAS, M., "Sanz, Agustín", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, Tomo XI, 1982, p. 2999.

(1980),[23] quien atestiguó documentalmente la autoría de la posada de Ateca, autoría ya atribuida por Llaguno, pero que Rubio Semper confirmó documentalmente en el Archivo Municipal de Ateca.

Gonzalo Máximo BORRÁS GUALIS, en la voz "Barroco [Arquitectura barroca]"[24] de la *GEA*, encuadró a Agustín Sanz junto a otros arquitectos aragoneses dentro del barroco moderado final de mediados del siglo XVIII, introducido en Aragón por Ventura Rodríguez y paso previo necesario a la implantación del neoclasicismo. Más interesante fue otra aportación suya de la *GEA*,[25] en la que aportó datos inéditos sobre el proceso constructivo y la naturaleza de su intervención en la Iglesia parroquial de Épila, obra indiscutiblemente realizadas por él (ya citada por Ponz y Llaguno), y que constituye un punto de partida para las investigaciones posteriores. Y nuevamente en la *GEA*, este autor volvió a citarlo en "Arte del Neoclasicismo",[26] donde se volvió a referir a él como seguidor de la tendencia del barroco moderado de Ventura Rodríguez. En otra enciclopedia (1987),[27] Borrás lo mencionó al tratar el tema del Templo del Pilar y su estela artística, destacándolo nuevamente como seguidor y continuador en Aragón de la tendencia barroca clasicista representada por Ventura Rodríguez y también mostró una alta valoración por dos de las obras en las que participó (las de La Puebla de Híjar y Épila); por otro lado, en la misma enciclopedia volvió a referirse a él al tratar de las iglesias de tipología de planta central, como la de la Santa Cruz de Zaragoza, partiendo de los datos de García Rodeja en un estudio (que trataremos posteriormente) en donde mencionó la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén como una de las más destacadas entre las de planta elíptica. Borrás volvió a hacer alusión a él en el apartado dedicado a la arquitectura neoclásica (siguiendo a Expósito Sebastián) y lo encuadró dentro de la generación barroca clasicista, que consideró una generación de transición hacia la siguiente ya neoclásica. A su vez trató monográficamente la hoy desatribuida Puerta del Carmen de Zaragoza, puntualizando aspectos y proporcionando nuevos datos sobre el proceso constructivo (tomados en su mayoría de Expósito Sebastián).

Otra aportación fue llevada a cabo por Prudencia GIMÉNEZ RUIZ, Mª Carmen NACHÓN GONZÁLEZ y Margarita DÍAZ CUETARA (1983),[28] quienes destacaron de manera novedosa su papel como maestro de Tiburcio del Caso, supuesto autor del diseño de la zaragozana Iglesia de San Fernando de Torrero, y las influencias de la arquitectura de Sanz en esta, especialmente en los elementos decorativos y en parte de los

[23] RUBIO SEMPER, A., "Aportaciones documentales al estudio artístico-urbanístico de la Villa de Ateca. Reinado de Carlos III", *Seminario de Arte Aragonés*, nº XXXI, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1980, pp. 147-156.

[24] BORRÁS GUALIS, G. M., "Barroco [Arquitectura barroca]", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, Tomo II, 1980, pp. 403 - 404.

[25] BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte [de Épila]", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, Tomo V, 1980, pp. 1212-1214.

[26] BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte del Neoclasicismo", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Unali, Tomo IX, 1981, pp. 2429-2430.

[27] BORRÁS GUALIS, G. M., *Enciclopedia Temática de Aragón. Historia del Arte II*, Zaragoza, Ed. Moncayo, 1987, pp. 410, 411, 496 y 498-499.

[28] GIMÉNEZ RUIZ, P., NACHÓN GONZÁLEZ, Mª. C. y DÍAZ CUETARA, M., *La Iglesia de San Fernando, de Torrero*, col. Monumentos de Aragón, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1983, p. 12. Este trabajo había sido escrito en realidad en 1963, pero fue publicado en 1983, revisado y corregido por A. Ansón Navarro y B. Boloqui Larraya, de ahí que lo tratemos aquí.

arquitectónicos, lo que permitió vislumbrar casi por primera vez su valoración en época coetánea como modelo de referencia para otros arquitectos más jóvenes. En este mismo año, Rafael CHIRIBAY CALVO (y otros)[29] ahondó en esta percepción al destacar que Agustín Sanz fue, junto a Silvestre Pérez, José de Yarza y Tiburcio del Caso, uno de los más importantes arquitectos aragoneses del siglo XVIII. El propio Chiribay Calvo lo volvió a tratar en 1987 en dos capítulos de una obra colectiva: en "Etapas constructivas",[30] dio a conocer un dato novedoso sobre el pago de impuestos de Sanz a la Real Contribución a la altura de 1769, que sirvió para calibrar la importancia del taller del arquitecto zaragozano a nivel productivo y económico; y en el "Análisis comparativo",[31] señaló su papel como colaborador de Julián Yarza y Lafuente en las obras del Pilar tras la marcha de Ventura Rodríguez; además, sirvió para poner de relieve la influencia de la arquitectura de Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en la ampliación de la Iglesia de Utebo, llevada a cabo por Mateo Jorge, en este caso muy acusada, a nivel formal, de planta, y en los sistemas de cubrición e iluminación.

Por otro lado, José CAMÓN AZNAR, José Luis MORALES Y MARÍN y Enrique GONZÁLEZ VALDIVIESO (1984)[32] pusieron de relieve el papel docente de Agustín Sanz en el campo de la arquitectura, perfilando algunos datos ya conocidos gracias a Ceán Bermúdez.

A Antonio NAVAL MAS (1983)[33] debemos una comunicación, en la cual, a pesar de no mencionar en ningún momento a Agustín Sanz, incluyó en el apéndice final una novedosa planimetría de la Iglesia colegial de Sariñena, diseñada por Sanz, y realizada por Úrsula Heredia Lagunas y por Jesús Heredia Lagunas.

Uno de los investigadores que más datos nuevos aportó durante la década de los 80 y comienzos de los 90 fue Manuel EXPÓSITO SEBASTIÁN en investigaciones de gran calidad.[34] Dentro de estos estudios generales, aportó datos inéditos, como en 1985[35] cuando dio a conocer a Sanz como miembro del gremio de albañiles de Zaragoza; en 1986,[36] le adjudicó documentalmente el proyecto de la nueva Iglesia parroquial de Lanaja

[29] CHIRIBAY CALVO, R., (Y OTROS), *Nociones de Arte sobre nuestro Patrimonio Cultural*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, p. 342.
[30] CHIRIBAY CALVO, R., "Etapas constructivas", en P. I. SOBRADIEL VALENZUELA (dir. y coord.), *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, IFC (C.S.I.C.), 1987, pp. 19-22.
[31] CHIRIBAY CALVO, R., "Análisis comparativo", en P. I. SOBRADIEL VALENZUELA (dir. y coord.), *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, IFC (C.S.I.C.), 1987, pp. 25-28.
[32] CAMÓN AZNAR, J., MORALES Y MARÍN, J. L., Y GONZÁLEZ VALDIVIESO, E., *Arte español del s. XVIII*, col. Summa Artis. Historia General del Arte, nº 27, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp. 29-30.
[33] NAVAL MAS, A., "Arquitectura religiosa del siglo XVIII en el Somontano de Huesca", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés: El Arte Barroco en Aragón,* Sección I, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 99-129, espec. pp. 122-124. Esta comunicación se presentó al III Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Huesca entre el 19 y el 21 de diciembre de 1983.
[34] Llevó a cabo una breve aproximación biográfica a la figura de Agustín Sanz aportando datos muy novedosos, en su Memoria de Licenciatura o Tesina, dedicada a la arquitectura civil zaragozana en la época neoclásica, pero que no tratamos aquí por no ser una publicación como tal, sino un trabajo de investigación de acceso limitado.
[35] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "El gremio de albañiles de Zaragoza (1775-1806)", *Artigrama*, nº 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,1985, pp. 161-175.
[36] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño Jesús: Su propuesta para elaborar un tratado de arquitectura (1818)", *Artigrama*, nº 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 267-283.

(que no se llegó a ejecutar), corroborado y ampliado ese mismo año por Sambricio;[37] también en 1986, publicó el resumen de su Tesina[38] en el que incluyó cuatro cuadros sumamente esquemáticos, donde lo mencionó, adjudicándole obras inéditas en Zaragoza (de tipo menor) o precisando datos biográficos, como el nombre de sus dos esposas o la localización de sus distintos domicilios; en 1987, se refirió a Sanz en un artículo dedicado a dos arquitectos neoclásicos aragoneses,[39] donde hizo mención a su faceta docente y al parentesco establecido entre Tiburcio del Caso, discípulo suyo, y su familia, una vez fallecido él, al casarse con Antonia Gracián Sanz; ya en 1990[40] reconstruyó el proceso de gestación de la construcción de la Iglesia parroquial de El Frasno, proyecto fallido de Sanz y que permanecía prácticamente inédito; tres años después[41] lo mencionó en un capítulo de una obra colectiva, con interesantes valoraciones e interpretaciones. El último artículo de Expósito (en colaboración con M. J. Gutiérrez-Lera), ya de carácter póstumo (1994),[42] fue su mayor aportación al conocimiento de la obra de Agustín Sanz: realizó un estudio monográfico de la Iglesia parroquial de Sariñena, cuya autoría ya se la había adjudicado Llaguno-Ceán, pero que aportó muchos datos inéditos y llevó a cabo la reconstrucción del proceso de gestación y construcción.

En un artículo colectivo (1986), Elena BARLÉS BÁGUENA (como autora principal)[43] dio a conocer una obra hasta entonces inédita y su remodelación y redecoración: la Iglesia parroquial de Pina de Ebro (Zaragoza) y la construcción de su torre campanario (lo único conservado), y planteó la posibilidad de que el propio Sanz llevara a cabo la redecoración del convento franciscano de la localidad, posibilidad que no comparto. La misma autora[44], en el año 2014, apuntó la posibilidad de que Agustín Sanz hubiera podido participar en el diseño y construcción de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, junto a Lanaja (Huesca), aunque señaló que le parecía más factible que el tracista de las principales edificaciones de dicha Cartuja fuera el maestro de obras zaragozano Julián Yarza Lafuente. Posteriormente, la misma investigadora[45], en otra publicación del año 2018,

[37] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p. 419.

[38] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Corolarios sobre: Arquitectura Civil Zaragozana en la época neoclásica" en VV. AA., *Resúmenes de Tesinas. Curso 1983-84*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 417-425.

[39] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre dos arquitectos neoclásicos aragoneses", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 215-233, espec. pp. 219 y 226.

[40] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción de la iglesia parroquial del Frasno", *III Encuentros de Estudios Bilbilitanos (Calatayud, 1989)*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1990, pp. 409-430.

[41] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "La arquitectura aragonesa en la época de Ramón de Pignatelli" en VV. AA., *Ramón de Pignatelli y su época. 1734-1793*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 55-62.

[42] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M. Y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia Parroquial de Sariñena (Huesca)", *AR+CO*, Zaragoza, PRV Editores, 1994, pp. 78-82.

[43] BARLÉS BÁGUENA, E., BORRÁS GUALIS, G. Y ÁLVARO ZAMORA, M. I., "El convento franciscano de San Salvador de Pina de Ebro", *Artigrama*, nº 3 (1986), pp. 49-104, espec. pp. 90-91.

[44] BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana en Aragón (siglos XVII y XVIII) en el contexto de la provincia de Cataluña*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Universität Salzburg, 2014, pp. 584-592.

[45] BARLÉS BÁGUENA, E., "El siglo de oro de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes" en CALVO RUATA, J. I., *Fray Manuel Bayeu. Cartujo, pintor y testigo de su tiempo*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2018, pp. 63-101, espec. pp. 82-86.

volvió a tratar sobre la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes pero, haciéndose eco de mis últimas investigaciones, matizó su valoración de 2014, indicando que el probable principal maestro de obras que intervino en la Cartuja fue Julián Yarza Ceballos y que su prematura muerte pudo facilitar la intervención, ya apuntada, de Agustín Sanz, que de este modo sería más factible.

En este mismo año de 1986, Mª ADELAIDA ALLO MANERO, Juan Francisco ESTEBAN LORENTE y Ana Jesús MATEOS GIL[46] dieron a conocer un trabajo inédito de Sanz: la visura que el 6 de agosto de 1778 realizó de la fábrica de la iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina, junto a Pedro Ceballos, indicativa de la consideración que gozaba ya dentro de la profesión. Sin embargo, la mayor aportación historiográfica en ese año de 1986 (y en toda la década de los 80), fue sin lugar a dudas, la de Carlos SAMBRICIO,[47] quien escribió un brevísimo estudio monográfico, donde, sin embargo, aportó algún dato biográfico novedoso y, sobre todo, le adjudicó, apoyándose documentalmente, el diseño o la supervisión de muchos edificios y obras públicas inéditas, gracias a sus investigaciones en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, institución de la cual Agustín Sanz fue hombre de confianza en Aragón. Así, este breve ensayo monográfico puede considerarse la aproximación más globalizadora y renovadora hasta entonces.

De un gran interés resultó también un extenso artículo de Mª José GARCÍA-RODEJA ALONSO (1988),[48] un monográfico centrado en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza; en él se aportan datos inéditos sobre el edificio y sobre sus autores, Yarza y Lafuente (atribución hoy modificada documentalmente por mi parte) y Sanz, aunque señaló no haber podido atestiguar a nivel documental la participación de este último (una participación que atestigüé documentalmente y que se refleja en esta tesis), además de incluir una breve aproximación biográfica del arquitecto zaragozano, con novedades como las fechas concretas de sus dos capitulaciones matrimoniales o de su último testamento.

La última gran aportación historiográfica de los 80 se debió al arquitecto José LABORDA YNEVA,[49] el cual publicó un libro fruto de su tesis doctoral donde incluyó una breve biografía donde incorporó datos inéditos extraídos en su mayoría del Archivo Municipal de Zaragoza y que permitieron, entre otras cosas, adjudicar a Sanz nuevos edificios zaragozanos (fundamentalmente de arquitectura civil y de sus etapas iniciales), conocer detalles de su vida profesional y también privada. De esta manera, esta biografía se considera complementaria a las de otros autores. Un poco más adelante, publicó una

[46] ALLO MANERO, M. A., ESTEBAN LORENTE, J. F. Y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de Doña Godina. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción", *Artigrama*, nº 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 237-266, espec. p. 241.

[47] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 416-420.

[48] GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza", *Aragonia Sacra. Revista de Investigación*, nº III, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia, 1988, pp. 7-46. Es el resumen de la Memoria de Licenciatura de la autora, presentada en la Universidad de Zaragoza en 1986.

[49] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza. Crónica de una ilusión*, Zaragoza, Diputación General de Aragón (Departamento de Cultura y Educación), 1989, pp. 290-298.

conocida guía arquitectónica de Zaragoza,[50] en la que analizó algunos de sus edificios, como la Iglesia de la Santa Cruz o la hoy desatribuida Puerta del Carmen.

En los años 90 continuó el proceso de recuperación historiográfica de la figura de Agustín Sanz, aunque en este periodo predominaron los artículos y capítulos dedicados al estudio de edificios concretos, generalmente de manera histórica; también existieron obras que trataron al arquitecto zaragozano de manera tangencial, aunque aportando algún dato secundario novedoso.

La primera aportación de la década es de Ricardo USÓN GARCÍA (1990),[51] quien puso de relieve de nuevo la influencia de Ventura Rodríguez en discípulos suyos como Agustín Sanz y en obras como la siempre mencionada Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. El siguiente estudio se debió a Félix BENITO MARTÍN (1991),[52] quien lo valoró, entre otras cosas, por su carácter de arquitecto renovador y su gusto por las plantas centralizadas, y nuevamente incluyó datos históricos básicos conocidos de las iglesias de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén.

En un libro colectivo, Arturo ANSÓN NAVARRO y Belén BOLOQUI LARRAYA (1991),[53] en el apartado de "Zaragoza barroca", trataron la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, aportando una interesante valoración e interpretación. En otro apartado, el de "Zaragoza neoclásica",[54] ellos mismos aportaron alguna precisión cronológica nueva y valoración estética de la hoy desatribuida Puerta del Carmen. Si nos centramos en el primero de estos autores, Arturo ANSÓN NAVARRO (1993),[55] además de clarificar y concretar la faceta docente de Agustín Sanz al referirse a la Academia de San Luis, incluyó una breve biografía y una valoración sumamente precisa y acertada, en la cual se compilan los datos aportados por autores anteriores. También añadió sus visiones y nuevos datos, a la vez que reconstruyó y dio a conocer el proceso constructivo de una obra de Sanz que permanecía en el olvido, la remodelación del antiguo Seminario de San Carlos de Zaragoza, ubicado en la Plazuela del Reino, como sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis. También Arturo Ansón Navarro (1995),[56] aportó datos novedosos sobre la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén, obra de Agustín Sanz.

[50] LABORDA YNEVA, J., *Zaragoza: Guía de Arquitectura,* Zaragoza, CAI, 1995, pp. 175, 210.
[51] USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 236-237.
[52] BENITO MARTÍN, F., *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario Arquitectónico de Teruel*, 2 vol., Zaragoza, DGA (Depart. de Cultura y Educación), 1991, pp. 52, 54 (vol. 1); y pp. 275, 284 (vol. 2).
[53] ANSÓN NAVARRO, A. Y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza Barroca" en FATÁS CABEZA, G., (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 249-327, espec. pp. 322-327.
[54] ANSÓN NAVARRO, A. Y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza Neoclásica" en FATÁS CABEZA, G., (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 341-342.
[55] ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Gobierno de Aragón (Departamento de Cultura y Educación) y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, 1993, pp. 176 y 128-129.
[56] ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, p. 142.

Nuevamente Arturo Ansón Navarro y Belén Boloqui Larraya (1998)[57] se refieren a nuestro arquitecto en dos brevísimas referencias a dos obras concretas: una aproximación, breve pero precisa con actualización de datos, de la Iglesia de la Santa Cruz y el Cuartel de Convalecientes. Si seguimos avanzando en el tiempo, en 2005[58] Arturo Ansón le dedicó un breve apartado monográfico, en el cual analizó las tres obras arquitectónicas de carácter civil de Sanz más próximas a la ingeniería (la hoy desatribuida Puerta del Carmen, el Muro de San Lázaro y el Cuartel de Convalecientes), hasta entonces poco estudiadas, aportando datos inéditos. Y en 2006[59] escribió un pequeño apartado dentro de una obra colectiva sobre el Templo del Pilar, donde hizo especial hincapié en la condición de Sanz de deudor del influjo de Ventura Rodríguez y de maestro de obras del templo del Pilar, de ahí que construyera la cúpula elíptica sobre el coro; además aportó un dato totalmente novedoso: dio a conocer el segundo apellido del arquitecto: Agustín Sanz *Alós*. Más recientemente (en 2007)[60] realizó un estudio exhaustivo de la hoy desatribuida Puerta del Carmen, donde reconstruyó su tortuoso proceso constructivo, aportando datos inéditos, ajustando la cronología del monumento y las fases de la intervención de Agustín Sanz en el proyecto, e hizo asimismo una renovadora valoración estética en clave funcionalista, de tal manera que estableció que esta se empezó a construir en 1792 (y no en 1787 como se creía hasta entonces), convirtiéndose así en uno de los estudios monográficos más completos hechos hasta el estudio que publiqué yo mismo en el que aporté nuevos datos sobre su diseño y construcción.

Volviendo a la década de los 90, hay que hacer mención a dos artículos y dos libros de Amparo MARTÍNEZ HERRANZ,[61] en los cuales se trató la intervención fallida de Agustín Sanz en la creación de la nueva Casa de Comedias en Zaragoza; algunas de sus aportaciones permitieron completar las investigaciones de Giménez Soler y Blasco Ijazo. Además, tenemos las contribuciones de Inocencio CADIÑANOS BARDECI, quien ayudó a desentrañar el proceso constructivo de varias de sus iglesias. Así, en 1998[62] intentó reconstruir, de manera bastante exhaustiva, el proceso de construcción de la nueva Iglesia Parroquial de Épila, perfilando y completando las aportaciones de Borrás Gualis. Otra

[57] ANSÓN NAVARRO, A. Y BOLOQUI LARRAYA, B., "La época de la Ilustración", en CORRAL LAFUENTE, J. L. (COORD.), *El libro de oro del arte aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y el Periódico de Aragón, 1998, pp. 187 y 190-191.

[58] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares: diversidad de lenguajes al servicio del despotismo ilustrado", en SILVA SUÁREZ, M. (ed.), *Técnica e Ingeniería en España II. El Siglo de las Luces. Real Academia de Ingeniería*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 291-332, espec. pp. 325-328.

[59] ANSÓN NAVARRO, A., "La Santa Capilla y el Pilar, centro de formación artística en el siglo XVIII" en FATÁS CABEZA,G., (dir. ctf.), *El Pilar desconocido*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2006, pp. 129-132.

[60] ANSÓN NAVARRO, A., *El entorno del convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, El Azar, 2007, pp. 169-207.

[61] MARTÍNEZ HERRANZ, A., "Una aproximación al estudio del Teatro Principal de Zaragoza: el teatro nuevo de comedias de 1799", *Artigrama*, nº 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 403-422; MARTÍNEZ HERRANZ, A., "El Teatro Principal de Zaragoza. Arte e Historia", *Artigrama*, nº 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 17-49; MARTÍNEZ HERRANZ, A, *Teatro Principal*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999, p.13; MARTÍNEZ HERRANZ, A., *La arquitectura teatral en Zaragoza. De la Restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, 2 vol., Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2003, pp. 414-418.

[62] CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales del siglo XVIII: Épila y Aguarón", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LXXIV, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 101-113.

publicación suya (2003)[63] arrojó datos inéditos de dos templos aragoneses en los que tuvo participación Agustín Sanz (en el proyecto o en la obra final): Calmarza y Sariñena, si bien para el segundo de ellos se basó en las investigaciones de Expósito Sebastián.

A Amparo PARÍS MARQUÉS (1999)[64] debemos ciertos datos sobre la Iglesia de La Puebla de Híjar, en la que Sanz participó como supervisor general (aunque curiosamente no mencionó la autora este aspecto), aunque la importancia de este estudio reside en haber dado a conocer ciertos datos inéditos sobre la construcción del edificio por parte de Joaquín Cólera y sobre el proyecto de la torre campanario.

Durante los primeros años del nuevo siglo XXI continuó la lenta recuperación historiográfica de Agustín Sanz. En esta nueva fase asistimos a un fenómeno curioso: el interés por algunas de las obras que Agustín Sanz realizó en el medio rural aragonés, especialmente situadas en la Comarca del Bajo Martín, donde existían muchos edificios construidos por encargo del IX Duque de Híjar. Así, por lo general, se publicaron artículos breves en revistas locales sobre obras concretas por parte de estudiosos e historiadores de la zona o vinculados a ella.

La primera de las publicaciones de la década fue la de Jesús MARTÍNEZ VERÓN (2000-2001),[65] donde en la voz dedicada a Agustín Sanz dentro de un diccionario, recogió, a modo de listado cronológico, todos los edificios, proyectos y diseños que hasta ese momento se le atribuían. Además, incluyó un completo listado bibliográfico sobre el arquitecto zaragozano, de ahí que esta publicación constituya una herramienta básica de trabajo y un punto de partida muy interesante para los investigadores interesados en su figura.

En 2001 Fernando RUIZ MAZA[66] escribió la primera obra monográfica sobre las iglesias del Ducado de Híjar, con datos novedosos sobre las de La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén y Vinaceite, iglesias ya vinculadas a Agustín Sanz desde el siglo XVIII.

Otro artículo de 2002, que lo llevaron a cabo Pilar BERNAD ESTEBAN y David GARCÍA MARTÍNEZ,[67] sirvió para dar a conocer la arquitectura utilitaria o preindustrial de Agustín Sanz (los Hornos de Pan de Lécera y Urrea de Gaén, inéditas hasta entonces y que fueron encargadas por el Duque de Híjar), cuyo estudio amplié posteriormente. Por otro lado, Andrés ÁLVAREZ GRACIA, en su artículo de 2002,[68] centró su interés en la parte

[63] CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos aragoneses: Luna, Calmarza, Ayerbe y Sariñena", *Artigrama*, nº 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 447-470.

[64] PARÍS MARQUÉS, A., "La iglesia de la Natividad de María Santísima de La Puebla de Híjar (Teruel). Siglo XVIII", *Cuadernos de Aragón*, nº 25, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C), 1999, pp. 51-70.

[65] MARTÍNEZ VERÓN, J., "Sanz, Agustín", en *Arquitectos en Aragón: diccionario histórico*, 5 vol., Zaragoza, IFC, 2000-2001, pp. 422-423.

[66] RUIZ MAZA, F., "Las iglesias del Ducado de Híjar en el siglo XVIII", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Hijaranos*, nº II, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2001, pp. 127-156.

[67] BERNAD ESTEBAN, P. Y GARCÍA MARTÍNEZ, D., "Agustín Sanz, diseñador de los hornos de pan de Lécera (Zaragoza) y Urrea de Gaén (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, nº XLIX-L, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2002, pp. 197-230.

[68] ÁLVAREZ GRACIA, A., "Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo en los retablos de las Iglesias parroquiales de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén", *Archivo español de Arte*, nº LXXV, Madrid, C.S.I.C., 2002, pp. 167-189.

pictórica de los retablos de las Iglesias parroquiales de La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén y Vinaceite.

Tres años más tarde se encuentra un artículo relacionado con el redescubrimiento de Sanz vinculado al Ducado de Híjar de Álvaro SEGUNDO y Manuel Javier ORDÓÑEZ (2005),[69] quienes dieron a conocer datos documentales inéditos sobre la Iglesia parroquial de Vinaceite, centrándose especialmente en su decoración y no tanto en la construcción del propio edificio. Este artículo tiene también valor por haber incluido la primera descripción exhaustiva del templo. Partiendo de estos datos, Álvaro SEGUNDO ALCAINE[70], por su parte, publicó en 2009 un pequeño estudio sobre la intervención de Agustín Sanz al servicio del Duque de Híjar como tracista de arquitectura religiosa, abordando brevemente su intervención en las iglesias de La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén y Vinaceite.

Otro estudio de enfoque similar, aunque más breve, se lo debemos a Teresa SANZ (2005),[71] acerca de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén, en el que centró casi exclusivamente su interés en las capitulaciones para su construcción.

Por su parte, otra de las aportaciones más recientes se debió a Eliseo SERRANO MARTÍN (2007).[72] A diferencia de los artículos anteriores sobre este tema, Serrano lleva a cabo un estudio documental combinado con el análisis y la valoración artística de, fundamentalmente, las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, además de incluir una biografía inicial de Sanz, que recopiló buena parte de lo dicho por otros autores. Sin embargo, la mayor aportación de esta ponencia fue analizar su faceta como tracista de obras arquitectónicas utilitarias de carácter preindustrial (molinos, hornos…), dando a conocer proyectos inéditos e incluso planos sobre varios edificios y proyectos de este tipo diseñados por nuestro arquitecto.

Para el conocimiento de la trayectoria y la obra de Agustín Sanz, se debe consultar a Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN (2007),[73] quien profundizó en el estudio del proceso constructivo de la Iglesia Parroquial de Épila, perfilando y completando a autores anteriores como Gonzalo M. Borrás Gualis e Inocencio Cadiñanos Bardeci, e incluyó un estudio novedoso de la dotación artística del templo y un adecuado análisis y valoración artística del edificio.

En el año 2008, se publicó un catálogo en el que se hacía alusión a diferentes obras vinculadas a proyectos de carácter hidráulico, relacionadas con los regadíos en Aragón y el uso del agua con funciones utilitarias en la segunda mitad del siglo XVIII, entre las cuales se mencionan algunas de Sanz, como: la edificación de un molino aceitero en Híjar

[69] SEGUNDO, A. Y ORDÓÑEZ, M. J., "La Iglesia Parroquial de Vinaceite", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, nº VI, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2005, pp. 95-119.
[70] SEGUNDO ALCAINE, Á., "Agustín Sanz y las Iglesias del Ducado de Híjar" en E. Serrano Martín (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, Colección Territorio, nº 32, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009, pp. 211-218.
[71] SANZ, T., "La Iglesia de Urrea de Gaén", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, nº VI, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2005, pp. 121-126.
[72] SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del Duque de Híjar", en Mª José Casaus Ballester (coord.), *Jornadas sobre el Señorío-Ducado de Híjar: siete siglos de historia nobiliaria española*, Andorra, Ayuntamiento de Híjar y Centro de estudios del Bajo Martín, 2007, pp. 293-319.
[73] LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos de la Villa de Épila. Estudio histórico-artístico*, col. Historias Municipales, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2007, pp. 190-216.

o el proyecto para levantar un molino harinero y un batán para la fabricación de paños en Almonacid de la Cuba; la documentación relativa a la destrucción del azud de Gelsa, que daba servicio a Velilla de Ebro; y la restauración de la presa romana de Almonacid de la Cuba para preservar su uso hidráulico.[74]

Un año después, en 2009, el profesor Miguel HERMOSO CUESTA[75] trató brevemente sobre las soluciones espaciales de algunas iglesias de Agustín Sanz, como las de Épila y Urrea de Gaén.

De 2011 es un artículo de Mª José CASAUS BALLESTER,[76] donde se aborda brevemente algunas intervenciones de Agustín Sanz sobre reforma, ampliación o nueva construcción en molinos aceiteros para el IX Duque de Híjar.

Por su parte, Antonio ASTORGANO ABAJO[77] hizo referencia a que en 1800 la Real Sociedad Económica Aragonesa intervino ante la Secretaría de Estado para apoyar el plan levantado por sus tres arquitectos (Agustín Sanz, Manuel Inchauste y Francisco Rocha) para la realización de la obra nueva del azud del río Gállego, obra de la que se tenían pocos datos. Un año más tarde, en 2013, Armando ALBEROLA-ROMÁ[78] realizó una breve mención a Agustín Sanz en relación con algunas de sus obras de carácter hidráulico (azudes, acequias…).

En 2017, en una ficha catalográfica de un libro coordinado por Antonio SÁNCHEZ GONZÁLEZ[79] se dan a conocer ocho planos inéditos de Agustín Sanz y José Arberuela relativos a la reforma de 1772 del Palacio de Aytona, luego de los Duques de Medinaceli de Zaragoza, ubicado en la Plaza del Pilar, proyecto inédito hasta el momento, por ubicarse la documentación en un archivo nobiliario de carácter privado de difícil acceso.

Asimismo, en un artículo reciente del investigador Jorge MARTÍN MARCO (2018)[80] hace alusión a la participación inédita de Agustín Sanz como testigo en el pleito de Manuel Casanova y Francisco López contra el gremio de albañiles entre 1764 y 1767, en el que se aportan datos novedosos sobre el proceso formativo gremial en la arquitectura en la Zaragoza del siglo XVIII.

---

[74] ORTEGA ORTEGA, J. M. e IRANZO MUÑÍO, Mª. T. (dir. ctf.), *¿Agua pasada? Regadíos en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, pp. 22, 176, 198 y 244-245, respectivamente.

[75] HERMOSO CUESTA, M., *El arte aragonés fuera de Aragón: un patrimonio disperso*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009, p. 376.

[76] CASAUS BALLESTER, Mª. J., "Infraestructura y explotación de almazaras señoriales: el caso del Ducado de Híjar (Teruel)", *Revista de la CECEL*, Madrid, Confederación Española de Centros de Estudios Locales (C.S.I.C.), 11, 2011, pp. 37-84, espec. pp. 46, 48, 52 y 59.

[77] ASTORGANO ABAJO, A. (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Colección Humanidades, 2012, p. 151.

[78] ALBEROLA-ROMÁ, A., *Clima, naturaleza y desastre. España e Hispanoamérica durante la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions (Oberta, 208), 2013.

[79] SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A. (coord.), *El arte de la representación del espacio: mapas y planos de la Colección Medinaceli*, Huelva, Universidad de Huelva (Colecciones Arias Montano, 125), 2017, pp. 476-477 (planos del nº 612 a 619).

[80] MARTÍN MARCO, J., "La formación de los profesionales de la construcción en la Zaragoza del Barroco: los exámenes del pleito de Manuel Casanova y Francisco López contra el gremio de albañiles (1764-1767)", *Artigrama*, nº 33, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 257-298.

Por último, al margen de mis propias publicaciones sobre este tema,[81] en 2021 destaca la publicación de Wifredo RINCÓN,[82] quien dio a conocer las actas del jurado de los premios académicos de la Real Academia de San Luis del año 1797, recogiendo el dato inédito de que Agustín Sanz, como miembro del jurado, se abstuvo en el premio de arquitectura de Primera Clase por la participación de su hijo José Sanz, que, a la postre, fue el ganador.

[81] Cabe matizar, por último, que aquí no se incluyen la referencia y análisis de mis propias aportaciones al tema, que comienzan en el año 2008 y llegan hasta hoy en día. No obstante, se alude a algunas de ellas en ciertos apartados de los estudios de la tesis y se incorporan en esta nota al pie la relación bibliográfica de las aportaciones más destacadas: MARTÍNEZ MOLINA, J., "La nueva Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar: la intervención del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz (1765-1772)", *Artigrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 539-564; "La Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, obra de Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz (1769-1780)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 112-113, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011, pp. 115-151; "El Horno de cocer pan de Urrea de Gaén (1769-1771), un destacado edificio utilitario de la época de la Ilustración diseñado por el arquitecto zaragozano Agustín Sanz", *Rujiar*, 13, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2012, pp. 205-221; "La Casa-palacio de Simón Ignacio Tarazona en Zaragoza (1770-1771), obra del arquitecto ilustrado Agustín Sanz, *Artigrama*, 27, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 475-496; "Juan Bautista Casabona, un indiano en la Zaragoza de la Ilustración: estudio de su casa-palacio (1768-1769), obra del arquitecto Agustín Sanz", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 23, Oviedo, Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo del Siglo XVIII, 2013, pp. 101-128; "Noticias sobre dos proyectos de arquitectura civil de Agustín Sanz al servicio de la Casa de Híjar: la rehabilitación y ampliación del Horno de La Puebla de Híjar (1767-1768) y la nueva Casa del administrador de Samper de Calanda (1771-1772)", *Rujiar*, 14, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2013, pp. 223-232; "Los proyectos no construidos para la conclusión de la torre campanario de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de la Puebla de Híjar (1772-1784), obra de Agustín Sanz y Joaquín Cólera", *Rujiar*, 14, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2013, pp. 233-280; "Dos proyectos arquitectónicos de Agustín Sanz para la ciudad de Borja: la Casa mesón municipal (1786-1803) y la nueva Puerta de San Francisco (1791-1796)", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2014, pp. 95-148; "Agustín Sanz (1724-1801): el primer arquitecto moderno de Aragón", *Aragón, turístico y monumental*, 378, Zaragoza, SIPA, 2015, pp. 35-41; "La arquitectura burguesa de nueva planta en la Zaragoza de la Ilustración: estudio de las cuatro casas unifamiliares de diseño unitario construidas por Agustín Sanz para Juan Martín de Goicoechea (1768-1770)", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVIII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2015, pp. 35-71; "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 Universidad de Salamanca, 2015, pp. 259-289; "Los usos del alabastro en la arquitectura religiosa aragonesa de la época de la Ilustración: el caso de la Iglesia de La Puebla de Híjar (Teruel)", en MORTE GARCÍA, C. (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material. Actas I Congreso Internacional*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 423-432.

[82] RINCÓN GARCÍA, W., "El premio como aliciente en la formación del artista. La Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y su convocatoria de 1797" en R. Carretero, A. Castán y C. Lomba (eds.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza e Institución "Fernando el Católico", pp. 125-150, espec. p. 144.

2. PANORAMA GENERAL DE LA ARQUITECTURA EN ESPAÑA Y EN ARAGÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

2. PANORAMA GENERAL DE LA ARQUITECTURA EN ESPAÑA Y EN ARAGÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

2.1. Panorama general de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XVIII

Para tener una panorámica general de la arquitectura del periodo ilustrado en España,[83] se debe comenzar resaltando la creación, durante el reinado de Fernando VI, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el año 1752, tras un periodo de formación que duró algo menos de una década (1744-1752). Esta institución, al igual que otras academias de Bellas Artes que se crearon durante la segunda mitad del siglo XVIII (la de San Carlos de Valencia, de 1768; la de San Carlos de México, de 1784; la de San Luis de Zaragoza, de 1792; y la de la Purísima Concepción de Valladolid, de 1796), operó como un ente cultural al servicio del Despotismo Ilustrado y su política reformista de carácter vertical, se encargó de impulsar las Artes, de fiscalizar las creaciones artísticas españolas y de controlar el "gusto", si bien quienes participan en ella, fundamentalmente artistas y consiliarios, tenían pensamientos bien distintos a la hora de abordar tanto directrices artísticas como asuntos de gobierno: por un lado, los artistas defendían que esta Academia tenía que ser tanto un centro educativo como un foro de discusión teórica de las Bellas Artes; sin embargo, por otro lado, los consiliarios, cuyo perfil distaba sustancialmente de los anteriores, pues no eran artistas sino miembros de la nobleza o de la administración, abogaban por una Academia como un foco de actuación al servicio de la política reformista de la Corona y, desde un punto de vista educativo, defendían que la formación de los futuros artistas debía combinarse con la de los artesanos.[84] Finalmente, fueron estos últimos, esto es, los consiliarios, quienes terminaron por imponer sus ideas en el seno de la Academia, dejando relegada la acción de los artistas a cuestiones facultativas o de carácter técnico [figs. 1 y 2].



Fig. 1: Louis Michel van Loo, *Retrato del rey Fernando VI*, h. 1746. Óleo sobre lienzo, 128 x 108 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

[83] Sobre esta cuestión, véase ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, pp. 291-332.

[84] BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989; y ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1741-1800)*, 2 vols., Madrid, 1988.



Fig. 2: Diego de Villanueva, *Fachada principal de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 30 de marzo de 1773. Lápiz, tinta negra, y aguadas gris y amarilla sobre papel verjurado, 396 x 590 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

No obstante, en la década de 1760, concretamente en 1766, el primer pintor de Cámara Anton Raphael Mengs (1728-1779) trató de llevar a cabo ciertas modificaciones en el plan de estudios artísticos establecido por aquel entonces en la Academia de San Fernando, ya que defendía la incorporación de materias de carácter teórico, como Geometría o Perspectiva, entre otras, e intentó uniformar y profesionalizar más la formación artística de los futuros pintores y escultores, todo ello sin mucho éxito y acogida dentro de la institución [fig. 3].

Por otro lado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando enseguida supo identificar lo que en su seno se consideraba el "mal gusto", pues se oponían con rotundidad a las obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas españolas del decorativista barroco tradicional o castizo, que había dominado el panorama de las artes desde finales del siglo XVII y durante la primera mitad del siglo XVIII. Frente a esto, definir lo que se creía que era el "buen gusto" resultaba una tarea mucho más compleja, puesto que no había consenso entre sus académicos, artistas y consiliarios. Todos ellos consideraban que el "buen gusto" en las Artes consistía en volver la mirada a la Antigüedad Clásica para tomarla como referente. Sin embargo, había dos maneras distintas de buscar referentes



Fig. 3: Anton Raphael Mengs, *Autorretrato*, h. 1761-1769. Óleo sobre tabla, 63 x 50 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

estéticos: por una parte, había quienes seguían el rigor clasicista defendido por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), para quien el modelo a seguir era el arte griego, por la perfección de belleza ideal de sus estatuas, ideas que Mengs aplicó a la pintura, para quien el modelo ideal se encontraba en una combinación equilibrada entre los rasgos característicos de tres artistas: Rafael, Correggio y Tiziano; por otra parte, una mayoría de artistas, hasta finales de la década de 1780, preferían decantarse por unas perspectivas menos estrictas y más contemporizadoras que las de los germanos Mengs y Winckelmann, ya que sus referentes los tomaban del barroco y tardobarroco clasicista, tanto italiano como francés, y, en menor medida, de la delicuescente estética rococó, penetrando en el clasicismo a partir de unas posturas mucho más eclécticas [fig. 4].[85]



Fig. 4: Anton Raphael Mengs, *Retrato de Johann Joachim Winckelmann*, h. 1777. Óleo sobre lienzo, 63'5 x 49'2 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

Aunque las ideas defendidas por Mengs tuvieron continuidad tras su muerte, lo cual preparó el terreno para la génesis y evolución de la pintura neoclásica española durante el reinado de Carlos IV, en el ámbito de la arquitectura, los ilustrados prefirieron optar por el "buen gusto" que representaban los exponentes del barroco clasicista de influencia italiana y francesa, especialmente Ventura Rodríguez (1717-1785), mientras que otros se acogieron a referentes clásicos en la Academia de San Fernando durante este mismo reinado[86].

2.1.1. Panorama general de la arquitectura española durante el reinado de Carlos III (1759-1788)

Tras la muerte de Fernando VI, en 1759 le sucedió en el trono su hermano Carlos III, quien se encontró a su llegada con una arquitectura bastante ecléctica, que oscilaba entre aquellos que apostaban por el hoy mal llamado estilo barroco churrigueresco y los que optaban por un clasicismo barroco académico.[87] En este sentido, el barroco tradicional o castizo, aunque ya en cierta regresión, se mantenía con cierto vigor, sobre todo, en

[85] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, pp. 291-292.
[86] *Ibidem*.
[87] CRUZ VALDOVINOS, J. M., VALDIVIESO, E., RINCÓN, W. y CHUECA, F., Historia de la Arquitectura española: Arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, arquitectura de los Borbones y neoclásica, Zaragoza, Planeta-Exclusiva de Ediciones, 1986; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., El siglo XVIII. Entre tradición y academia, Madrid, Sílex, 1992; y ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 293.



Fig. 5: Anton Raphael Mengs, *Retrato del rey Carlos III*, h. 1765. Óleo sobre lienzo, 151'8 x 110'3 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Madrid y en otros centros artísticos importantes como los de Valencia, Sevilla, Zaragoza o Barcelona. El mismo había tenido su plenitud en el reinado de Felipe V, aunque el rey y la Corte habían intentado promover, sin demasiado éxito popular, un cierto clasicismo de raigambre inicialmente francesa y posteriormente italiana, acorde a la estética característica del absolutismo borbónico francés instaurado y promovido en su país por el poderoso Luis XIV. De hecho, el barroco castizo, que había adaptado con profusión y exceso las innovaciones de Borromini, Bernini o Guarini al modo hispánico, fue la estética predominante hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria, con realizaciones artísticas de la mano de los Churriguera en tierras salmantinas, de Fernando de Casas y Novoa (1670-1749) en las gallegas, de Domingo de Yarza (1680-1745) en las aragonesas, de Pedro de Ribera (1681-1742) en las madrileñas, de Leonardo de Figueroa (h. 1654-1730) en las sevillanas o de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) en las granadinas, a través de quienes se había ido fijando el gusto por el ornamento abigarrado y el dinamismo mural tanto en interiores como en fachadas de edificios religiosos y civiles, que, poco a poco, fueron recargándose con elementos decorativos propios de la estética tardobarroca y rococó de origen foráneo, siendo ejemplos característicos de este periodo arquitectónico de mediados de la centuria la Fachada de la catedral de Murcia (construida por Jaime Bort entre 1736 y 1754), la nueva fachada de la Catedral de Santiago de Compostela (diseñada por Fernando de Casas y Novoa y construida entre 1738 y 1750), la Portada del palacio del marqués de Dos Aguas de Valencia (h. 1740-1744, proyectada por el pintor Hipólito Rovira y ejecutada por el escultor Ignacio Vergara), el Ayuntamiento de Salamanca (construido por Andrés García de Quiñones h. 1750-1755), la Fachada de la concatedral de Santa María "La Redonda" de Logroño (h. 1755-1760) o en la Fachada de la colegiata de Alcañiz en Teruel (proyectada por Domingo de Yarza y construida por Miguel de Aguas) [figs. 5, 6 y 7].

Por su parte, como ya se ha apuntado, los Borbones desde sus inicios se decantaron por una estética de raíz foránea y cosmopolita para sus grandes proyectos arquitectónicos**,** principalmente la reforma, ampliación y nueva construcción de los principales Reales Sitios, es decir, por un barroco clasicista más sobrio y equilibrado que el tradicional o castizo, importado por arquitectos franceses, como René Carlier (¿?-1722), o italianos,



Fig. 6: ***Fachada principal de la Catedral de Murcia.***



Fig. 7: ***Fachada principal de la Colegiata de Alcañiz.***





Fig. 8: Agostino Masucci, *Retrato de Filippo Juvarra*, h. 1707. Óleo sobre lienzo, 98 x 72 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (izquierda).
Fig. 9: *Retrato de Giovanni Battista Sacchetti* (derecha).

o Virgilio Rabaglio (1711-1800).[88] Durante el reinado de Fernando VI destaca la construcción de dos grandes edificios, ejemplares de esta tendencia arquitectónica más clasicista: por un lado, el Palacio Real Nuevo de Madrid, levantado por Giovanni Battista Sachetti (1690-1764) desde 1736 (aunque adaptando los diseños de su maestro, Filippo Juvarra, 1678-1736, un año anteriores y este último, inspirado en Bernini), si bien fue durante el reinado de Carlos III cuando se concluyó (fue habitable desde 1763) bajo la dirección del arquitecto favorito del monarca, Francesco Sabatini (1721-1797), que lo acomodó a sus gusto; durante el largo periodo de construcción fue cuando este palacio se convirtió en un gran centro de formación de aparejadores y arquitectos, donde la mayor parte de los mejores profesionales de la arquitectura españoles se formaron y trabajaron a las órdenes de Sachetti, como Ventura Rodríguez, José de Hermosilla (1715-1776) o Diego de Villanueva (1713-1774). Por otro lado, la construcción del Convento e Iglesia de la Visitación o de las Salesas Reales (1750-1758), también en Madrid, supuso a su vez el segundo de los grandes hitos de este periodo, ejecutado por Francisco Carlier (1707-1760), quien le dio impronta clasicista barroca de raíz francesa con toques decorativos rococós, y fue patrocinado por Fernando VI y Bárbara de Braganza, quienes se hicieron enterrar en su iglesia [figs. 8, 9, 10 y 11].[89]

[88] BOTTINEAU, Y., *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*, Bordeaux, 1962 (ed. española de 1986); y ANSON NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 294.
[89] PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975; y ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 296.



Fig. 10: ***Vista general de la fachada del Palacio Real de Madrid hacia el patio de la Armería*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 11: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de las Salesas Reales de Madrid*****.**

Junto a estos dos edificios, se encuentran también algunos otros propios de un barroco ecléctico difundido desde la Academia de San Fernando en la década de 1750, reinterpretando a Borromini y Bernini en clave clasicista, como la Santa Capilla del

Templo del Pilar de Zaragoza (1750-1765), diseñada por Ventura Rodríguez. Asimismo, barroco clasicista de carácter funcionalista es la barcelonesa Iglesia de San Miguel del Puerto, trazada en 1753 por el ingeniero militar Pedro Martín Cermeño (1722-1790) y construida entre ese año y 1755 [fig. 12].



Fig. 12: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de San Miguel del Puerto de Barcelona*.**

A pesar de los intentos borbónicos por introducir un incipiente clasicismo, el barroco decorativo estaba muy enraizado en España a la llegada de Carlos III, no solo en Madrid, sino también fuera de la Corte, especialmente en zonas de carácter rural. Sin embargo, a partir de 1760, se desató un fuerte debate entre los profesores de arquitectura y los propios arquitectos en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Había quienes se habían formado fuera de España, concretamente en Italia, como José de Hermosilla, o en Francia, como Juan Pedro Arnal (1735-1805), o bien bajo el auspicio de Sachetti en las obras del Palacio Real Nuevo de Madrid, como Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, pero no todos compartían los mismos criterios sobre la enseñanza de la arquitectura, ya que, por ejemplo, Diego de Villanueva era más funcionalista y rigorista, por lo que defendía que los estudiantes entendiesen y siguiesen los tratados tanto de Blondel y Frézier como de Laugier y Lodoli, mientras que, por su parte, Ventura

Rodríguez abogaba por un sobrio barroco clasicista a la italiana, todo ello acrecentado, además, con desavenencias personales entre Villanueva y Rodríguez [fig. 13].[90]



Fig. 13: María Josefa Carón, *Retrato de Diego de Villanueva*, 1761. Pastel, 55 x 45 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En este contexto se entiende que, de acuerdo con estos profesores de arquitectura, el barroco decorativo se considerara, por su extravagancia y por no seguir las normas clásicas, como un ejemplo de "mal gusto" en arquitectura. La Academia debía regular y controlar todo lo que se hiciera, de ahí que el 7 de marzo de 1761 en escrito de la Academia al rey Carlos III, los académicos pidieran que los ayuntamientos de las capitales de provincia y los cabildos catedralicios designaran como arquitectos titulares a quienes tuvieran titulación académica, concesión que permitió el rey a la Academia, pasados unos años, el 11 de enero de 1765; sin embargo, esta decisión acarreó un grave problema, y es que no había en esta institución tantos arquitectos formados en su seno que pudieran ejercer como arquitectos catedralicios y municipales, de manera que, aunque la Academia de Bellas Artes quisiera controlar la arquitectura española, escaseaban los arquitectos formados en ella para poder llevarlo a cabo.[91] Además, quienes seguían el barroco castizo o decorativo estaban respaldados por el Consejo de Castilla, desde donde se los protegía.[92] No obstante, esta situación se mantuvo hasta 1777 con el Conde de Floridablanca (1728-1808), quien el 23 y 25 de noviembre de ese año promulgó dos decretos mediante los cuales se establecía que la única institución que arbitraba la arquitectura era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que toda obra de interés público que se ejecutase debía contar con la aprobación de dicha institución.[93]

Tras la crisis de 1766 provocada por los motines populares, Carlos III, junto a sus secretarios ilustrados, inició una serie de reformas y medidas a nivel económico, urbanístico, militar, cultural e incluso de costumbres, con el fin de modernizar España, pero sin alterar el sistema político imperante del Despotismo Ilustrado. De este modo, se propició la construcción de obras públicas y de edificios civiles, con solidez, de utilidad y belleza, siguiendo los principios de Vitrubio. Para acometer estas obras, participaron tanto arquitectos como ingenieros pertenecientes a diferentes academias, como las ya citadas de San Fernando en Madrid, la de San Carlos en Valencia, la de San Carlos en México y la de San Luis en Zaragoza, pero también las Academias de Matemáticas de

[90] SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española…*, *op. cit.*, p. 155.
[91] BÉDAT, C., *La Real Academia…*, *op. cit.*, pp. 373-375; y ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 297.
[92] BÉDAT, C., *La Real Academia…*, *op. cit.*, p. 378.
[93] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 297.

Barcelona, Ceuta y Orán; al tratarse de perfiles profesionales diversos, arquitectos e ingenieros tenían diferentes ideas en torno a la ejecución de esta política constructiva.



Fig. 14: ***Vista general del exterior del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Asimismo, junto a esto, la monarquía española buscó una verdadera arquitectura nacional, deseo compartido tanto por el Conde de Aranda como por José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez, quienes encontraron en el monumental y austero Monasterio de San Lorenzo de El Escorial el referente historicista que buscaban, símbolo del esplendor monárquico hispánico del siglo XVI con Felipe II con el que Carlos III trataba así de identificarse.[94] José de Hermosilla fue el encargado de confeccionar los planos para su reforma, primero en 1757 y después nuevamente en 1766, vez en la cual intervinieron los arquitectos más jóvenes Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal. Su renovación hizo que se convirtiera en el modelo a seguir para nuevas construcciones, tales como la fachada del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid (comenzada en 1759), obra de Ventura Rodríguez en la que se aprecian los ecos de Herrera junto a las

[94] 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 e Ibercaja, 1998, pp. 149-171, espec. pp. 149-156; MARÍAS FRANCO, F., "El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos", *Reales Sitios*, 149, Madrid, Patrimonio Nacional, 2001, pp. 2-19; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante los primeros Borbones (1700-1770)", *Quintana*, 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 57-94; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Modelos y lenguajes arquitectónicos. Del Barroco romano a El Escorial", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 311-313; y 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" (C.S.I.C.), 2019, pp. 52-53.

ideas de simplicidad y sobriedad postuladas por Laugier para la arquitectura conventual;[95] o también la Casa de Ministros de San Lorenzo de El Escorial, diseñada por Juan de Villanueva en 1785 [figs. 14 y 15].



Fig. 15: ***Vista general del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid*****, diseñado por Ventura Rodríguez.**

Junto a El Escorial, existían también otros referentes a seguir, como la tradición italiana del clasicismo barroco de la Arcadia, vinculada a los arquitectos transalpinos Luigi Vanvitelli (1700-1773) y Ferdinando Fuga (1699-1782), cuyos planteamientos fueron introducidos en España por artífices como Francesco Sabatini o José de Hermosilla, que se habían formado con ellos, o las teorías de los racionalistas y funcionalistas franceses, como Marc-Antoine Laugier (1713-1769), e italianos, como Francesco Algarotti (1712-1764), difusor de los postulados de Carlo Lodoli (1690-1761), así como las de los clasicistas franceses, como Jacques-François Blondel (1705-1774) o Pierre Patte (1723-1814), bien acogidas en la Real Academia de San Fernando [figs. 16 y 17].[96]

[95] NAVASCUÉS PALACIO, P., "Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983, pp. 111-130, espec. pp. 117-118.
[96] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 300.




Fig. 16: Jean-Étienne Liotard, *Retrato de Francesco Algarotti*, 1745. Pastel, 42 x 32'5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (izquierda).
Fig. 17: Autor desconocido, *Retrato de Jacques-François Blondel*, h. 1760. Lápiz sobre papel verjurado. París, Musée Carnavalet (derecha).

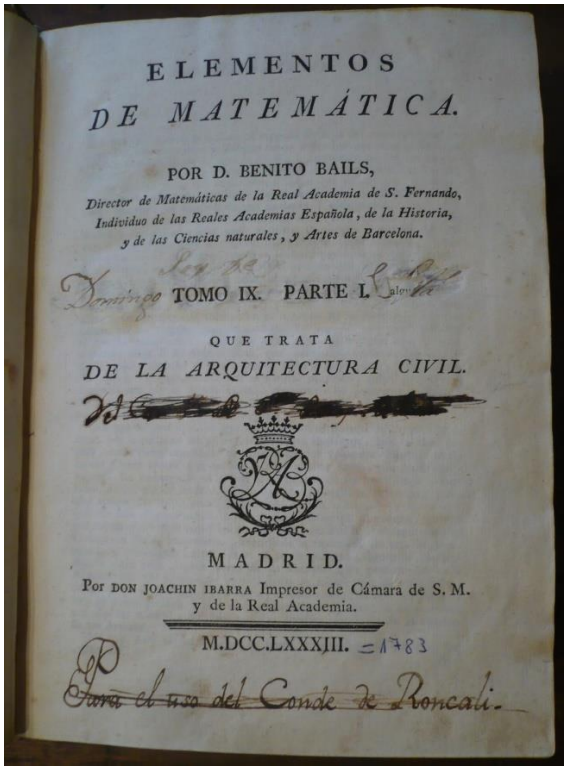
2.1.2. Formación arquitectónica y concepción de la arquitectura en la España de la segunda mitad del siglo XVIII

En la segunda mitad del siglo XVIII, los arquitectos contaban con la formación específica que se impartía en las reales academias que se fueron formando a lo largo de esta época, donde recibían primero clases de Dibujo, consistentes en la copia de grabados, de estatuas y del natural, para continuar después con estudios de mayor enjundia, como los de Arquitectura, Geometría, Perspectiva y Matemáticas. De hecho, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se fundaron cátedras específicas de Geometría y Perspectiva, ambas en 1766, seguida de la de Matemáticas un año más tarde.[97]

En el ámbito de la Arquitectura, los tratados existentes en la época eran muy numerosos, de ahí que la Real Academia de San Fernando encomendara a los profesores de esta materia que realizaran una especie de manual, al estilo del de François Blondel (1618-1686) en la Real Academia de Arquitectura de París, claro y abarcador de todo lo vigente en la época, para el estudio de sus alumnos, si bien las discrepancias tanto personales como profesionales entre Ventura Rodríguez, partidario de los modelos del barroco clasicista italiano y francés, y Diego de Villanueva, defensor de una arquitectura más funcional y racionalista, no lo permitieron.[98] No obstante, Benito Bails (1730-1797), quien regentaba la cátedra de Matemáticas en la Real Academia de Bellas Artes de San

[97] QUINTANA, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983.
[98] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 301.

Fernando, por su parte, sí que realizó una síntesis de su materia bajo el título *Elementos de Matemáticas*, en el que se daba cabida, entre otras cuestiones, a contenidos de Arquitectura Civil e Hidráulica, apartado en el cual se adoptaba una visión ecléctica de la arquitectura, aunque algo desfasada, de corte clasicista y en cierto modo racionalista, con ideas de Andrea Palladio (1508-1580), Vincenzo Scamozzi (1548-1616), Jacques-François Blondel, Amédée-François Frézier (1682-1773), e incluso algunas de Pierre Patte y Francesco Milizia (1725-1798).[99] Aun con todo, también se tradujeron los tratados clásicos para la enseñanza de la arquitectura de Vitrubio (versionada por Perrault y traducida por José de Castañeda en 1761; después, la original traducida por José Ortiz y Sanz en 1787), Vignola (traducida y editada por Diego de Villanueva en 1764) y Palladio (parcialmente en español, también por José Ortiz y Sanz en 1797). En cuanto a los tratados teóricos propios de arquitectos españoles, aunque escasos, destaca la *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura* de Diego de Villanueva, publicada en 1756, pero utilizada ya desde antes, en la que Villanueva se oponía tanto al barroco decorativo como al clasicista, desde una posición de estricto racionalismo basado en Lodoli y Algarotti, pues priorizaba la utilidad y solidez frente a la ornamentación, que consideraba secundaria [figs. 18 y 19].[100]


ELEMENTOS
DE MATEMÁTICA.
POR D. BENITO BAILS,
Director de Matemáticas de la Real Academia de S. Fernando,
Individuo de las Reales Academias Española, de la Historia,
y de las Ciencias naturales, y Artes de Barcelona.
TOMO IX. PARTE I.
QUE TRATA
DE LA ARQUITECTURA CIVIL.
MADRID.
Por DON JOACHIN IBARRA Impresor de Cámara de S. M.
y de la Real Academia.
M.DCC.LXXXIII.


REGLA
DE LAS CINCO ORDENES DE ARQUITECTURA
DE
JACOME DE VIGNOLA.

Fig. 18: ***Portadilla de uno de los tomos de la primera edición de*** **Elementos de Matemática** ***de Benito Bails, publicada en 1783*** **(izquierda).**
Fig. 19: ***Portadilla de*** **Regla de las cinco órdenes de arquitectura,** ***edición española de 1764 del célebre tratado de Vignola, que corrió a cargo de Diego de Villanueva*** **(derecha).**

[99] NAVASCUÉS PALACIO, P., "Ventura Rodríguez…", *op. cit*,, pp. 111-130; y QUINTANA, A., *La arquitectura y…*, *op. cit.*, p. 75.
[100] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 301.

A partir de los años ochenta del siglo XVIII, se produjo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un cierto cambio de concepción en la Arquitectura hacia una orientación más funcionalista, en tránsito hacia el neoclasicismo, que se debió a varios factores, tales como la importancia que fueron adquiriendo en su seno otros arquitectos formados en el extranjero, como Juan Pedro Arnal en Francia o Juan de Villanueva en Roma; la muerte de Ventura Rodríguez en 1785; y la llegada de jóvenes arquitectos formados también en Roma. Asimismo, se introdujeron nuevos tratados extranjeros de carácter más innovador, como *Éléments de Steréometrie à l'usage de l'architecture* (1760) del ingeniero militar Amédée Frezier, *Essai sur l'architecture* (1753) y *Observations sur l'architecture* (1765) del jesuita Marc-Antoine Laugier, paladín de una nueva concepción arquitectónica asentada en el racionalismo y la naturaleza y opuesta a los modelos clásicos. Junto a esto, también se fueron aceptando las ideas de *Saggio sull'Architettura e sulla pittura* (1756) de Francesco Algarotti y las de *Elementi d'architettura Lodoliana: ossia, L'arte de fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (1786) de Andrea Memmo, obras en las que se divulgaban los postulados del racionalismo funcionalista de Carlo Lodoli, que cuestionaba los principios vitrubianos. El antiguo tratado de François Blondel se vio sustituido por el *Cours d'architecture* (1771-1776) de Jacques-François Blondel, continuado por Pierre Patte, donde se apostaba por la arquitectura francesa del reinado de Luis XIV y ciertas estructuras de la arquitectura gótica, aunque no su ornamentación



Fig. 20: Francisco de Goya, *Retrato de Juan de Villanueva*, h. 1805. Óleo sobre tabla, 90 x 67 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 21: Alessandro Longhi, *Retrato de Carlo Lodoli*, 1761. Óleo sobre lienzo, 201 x 96 cm. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

escultórica.[101] También cobraron importancia obras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), como *Le Antichità Romane* (1756), *Carceri d'invenzione* (1761) y *Della magnificenza ed Architettura de'Romani* (1761). Por su parte, Juan Pedro Arnal y Antonio González tradujeron y editaron el original francés de Antoine-François Peyre (739-1823) *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparada con los modernos* (1789), con el que se abría camino hacia el neoclasicismo [figs. 20, 21 y 22].



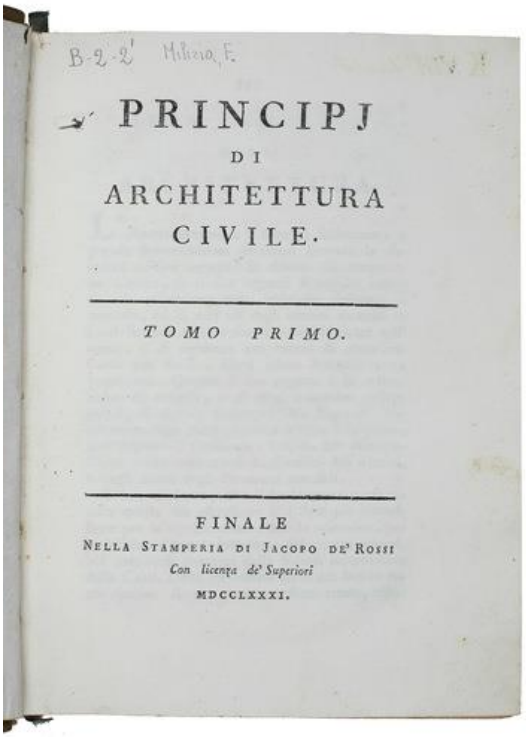


Fig. 22: Pietro Labruzzi, *Retrato póstumo de Giovanni Battista Piranesi*, 1779 (izquierda). Óleo sobre lienzo, 74 x 72 cm. Roma, Museo di Roma (Palazzo Braschi).
Fig. 23: *Portadilla del tomo primero de la primera edición de* Principii d'Architettura Civile *de Francesco Milizia,* publicada en 1781 (derecha).

Asimismo, el marqués de Ureña (1741-1806) publicó unas *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo* (1785), dedicado a la Academia de San Fernando (aunque esta lo rechazó), donde condenaba el barroco y el rococó y sugería la creación de un "orden nacional", mientras que Francisco Antonio de Valzanía, discípulo de Sabatini, en sus *Instituciones de Arquitectura* (1792) admitía ciertos planteamientos del clasicismo barroco, ya en declive y sobrepasado por el incipiente neoclasicismo de las jóvenes generaciones de arquitectos de esta época. Por último, el ambiente cada vez más funcionalista y neoclásico propició la introducción de los *Principii d'Architettura Civile* (1781) de Francesco Milizia, con gran repercusión en la época de Carlos IV, gracias a defensores de sus ideas como Silvestre Pérez (1767-1825) [fig. 23].[102]

[101] CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Universidad de Granada, 1999; y ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 302.
[102] *Ibidem*, p. 303.

2.1.3. Corrientes estéticas de la arquitectura española de la época de la Ilustración

Tanto a lo largo del reinado de Carlos III como en el de Carlos IV, se distinguen claramente tres tendencias arquitectónicas fundamentales, sin considerar las pervivencias del decadente barroco decorativo o churrigueresco propio de zonas rurales o alejadas de las capitales, que convivieron a la vez que se sucedieron en el tiempo.



Fig. 24: ***Vista contrapicada interior de la cúpula oval de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén*****, diseñada por Ventura Rodríguez en 1761 y construida entre 1764 y 1801.**

Primeramente, se encuentra el barroco clasicista o académico, en la línea establecida por Giovanni Battista Sachetti desde su intervención en el Palacio Real de Madrid y también, y muy especialmente, por Ventura Rodríguez, director de la cátedra de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1745 a 1785, por lo que ejerció una notabilísima influencia entre sus estudiantes y discípulos, algo que permitió que sus ideas arquitectónicas se extendieran por toda España, sobre todo, por Castilla la Vieja y Castilla la Nueva, Aragón y Galicia. De hecho, ilustrados españoles como Ponz, Jovellanos o Ceán lo vieron como el verdadero renovador de la arquitectura española y el reformador del "gusto" y las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, como el ejemplo a seguir. Aunque desde 1761 se lo apartó de los encargos reales (lugar que ocupó Sabatini), su influencia persistió al ser maestro de obras del Ayuntamiento de Madrid (1764) y supervisor de obras desde el Consejo de Castilla (1766). Aun con todo, diversos autores han cuestionado el verdadero papel de Ventura Rodríguez como innovador de la arquitectura española: así, para Sambricio[103] resultó ser un arquitecto interesado en una mera revisión filológica del barroco romano, mientras que

[103] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 156-159.

otros críticos[104] señalaron su carácter renovador desde la fidelidad al barroco clasicista, aunque abierto a postulados funcionalistas. No obstante, todos coinciden en declararlo como el arquitecto de mayor influencia y poder en la España del siglo XVIII. Como muestras representativas de su lenguaje barroco clasicista, cabe citar el Palacio de Liria en Madrid (con resonancias del Palacio Real), proyectado para el Duque de Berwick en 1762 y construido durante casi veinte años, hasta 1780, en colaboración con su sobrino Manuel Martín Rodríguez (1751-1823), o la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén. Otro ejemplo de esta corriente, al margen de las propias obras de Ventura Rodríguez, sería también la Iglesia del Temple de Valencia, encargo de Carlos III, proyectada por Miguel Fernández (1726-1786) en 1761 y construida entre este año y 1770, con resabios del clasicismo barroco romano [figs. 24 y 25].[105]

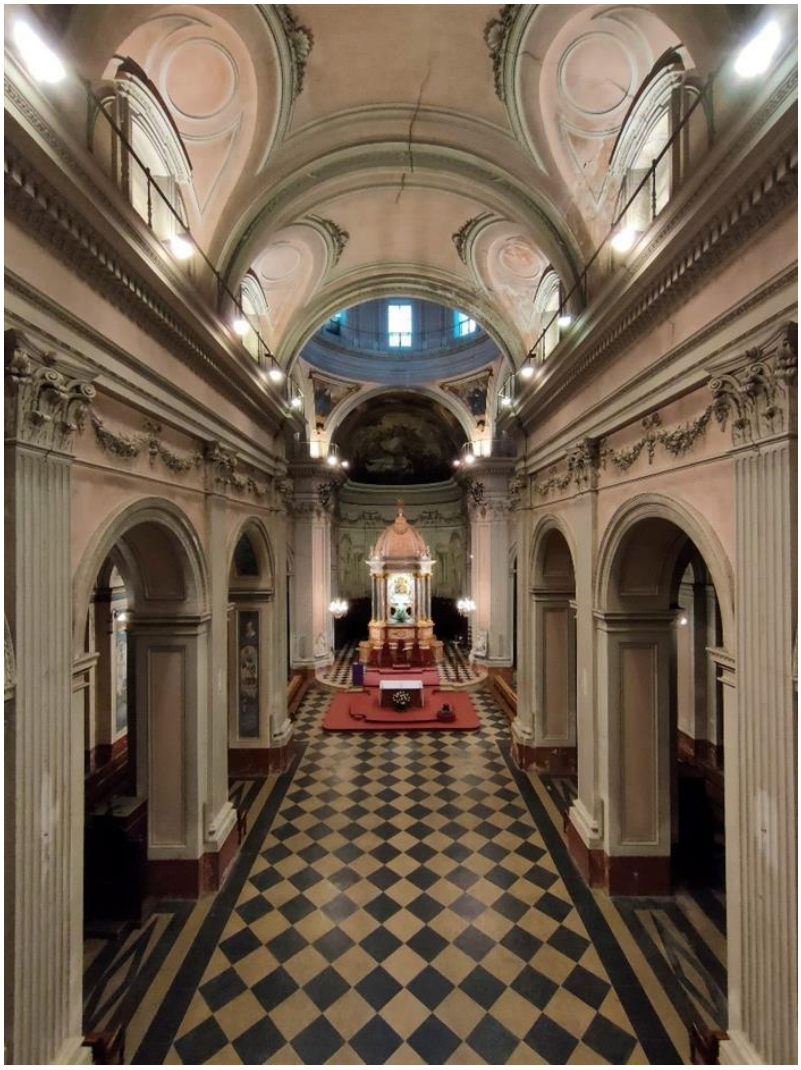


Fig. 25: ***Vista general del interior de la Iglesia del Temple de Valencia,*** **diseñada por Miguel Fernández y concluida en 1770.**

[104] NAVASCUÉS, P., "Ventura Rodríguez…", *op. cit.*, pp. 111-130; NAVASCUÉS, P., "La formación de la Arquitectura Neoclásica", en BATLLORI MUNNÉ, M. (coord.), *La época de la Ilustración*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 655-717.

[105] BÉRCHEZ, J., "Miguel Fernández y la opción del clasicismo cortesano en Valencia", en *Francisco Sabatini, 1721-1798. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, Electra, 1993, pp. 371-383.



Fig. 26: ***Vista general de la fachada principal de la Lonja de Barcelona*****.**



Fig. 27: ***Vista general de la fachada principal de la Catedral de Pamplona*****, diseñada por Ventura Rodríguez.**

En segundo lugar, dentro de estas tres grandes corrientes, se distingue una variante producto de la evolución ecléctica desde el clasicismo barroco al neoclasicismo pasando por el funcionalismo racionalista. En ella, se puede citar nuevamente a Ventura Rodríguez, pero, fundamentalmente, a los tres directores sucesivos de la cátedra de arquitectura: Diego de Villanueva (lo fue entre 1756 y 1774), Juan de Villanueva (entre 1774 y 1811) y Juan Pedro Arnal (entre 1786 y 1805). También pertenecen a esta corriente y fueron directores de la citada cátedra Manuel Martín Rodríguez (entre 1786 y 1814), sobrino de Ventura Rodríguez, y Miguel Fernández, discípulo de Vanvitelli (entre 1774 y 1786). Ejemplos de esta corriente arquitectónica ecléctica serían la novedosa fachada también en tránsito hacia el neoclasicismo de la Lonja de Barcelona de Joan Soler y Faneca (1731-1794), construida entre 1772 y 1798, o la fachada de la Catedral de Pamplona (1783), proyecto de incipiente sabor neoclásico de Ventura Rodríguez, continuado fielmente tras la muerte del anterior por Santos Ángel de Ochandátegui (1749-1803) [figs. 26 y 27].[106]

Por último, como tercera corriente arquitectónica de la Ilustración española, se diferencia la neoclásica, con Juan de Villanueva a la cabeza y difundido por sus jóvenes discípulos, muchos de los cuales se habían formado en Roma y quienes, además, conocían las posturas de Wickelman y Piranesi sobre el arte griego y el arte etrusco y romano, los textos rigoristas y funcionalistas de Lodoli-Algarotti y de Milizia, gracias a todo lo cual el Neoclasicismo español fue muy productivo, si bien se vio interrumpido por la Guerra de la Independencia (1808-1814), después de la cual este estilo se retomó en tiempos de Fernando VII, de una manera más conservadora, a excepción de arquitectos como Silvestre Pérez en tierras vascas. Figuras destacadas de este periodo, agrupados bajo la etiqueta de "Generación de 1760", son Manuel Machuca y Vargas (1750-1799), teniente-director de la Real Academia de San Fernando en el periodo 1787-1799 y director de la Escuela de Dibujo de Cádiz, que falleció joven; el ya citado aragonés Silvestre Pérez, discípulo de Agustín Sanz, quien fue su descubridor, y posteriormente de Ventura Rodríguez, pensionado en Roma, teniente-director entre 1805 y 1813, y que estuvo al servicio de José I Bonaparte, después se exilió a Francia, para volver a España unos años después e intervenir decisivamente en el ámbito arquitectónico vasco antes de regresar a la Corte; el pronto malogrado Ignacio Haan (1758-1810), inicialmente influenciado por Francesco Sabatini y más tarde por Juan de Villanueva, que también se formó en Roma y tuvo un breve pero fructífera trayectoria arquitectónica al servicio del poderoso cardenal Lorenzana; Antonio López Aguado (1764-1831), teniente-director y director de arquitectura en 1799-1831; Juan Antonio Cuervo (1757-1834), discípulo de Ventura Rodríguez y de su sobrino Manuel Martín Rodríguez, que ostentó los mismos cargos académicos entre 1801 y 1834; e Isidro González Velázquez (1765-1840), a su vez discípulo de Juan de Villanueva y pensionado en Roma, que trabajó en Aranjuez bajo la dirección de su maestro, a quien sucedió en 1814 como arquitecto real de Fernando VII, gracias a su fidelidad fernandina durante la ocupación francesa.[107] El aire joven de estos arquitectos contribuyó a una renovación de ideas en la Real Academia de Bellas Artes de

[106] NAVASCUÉS, P., "La formación de…", *op. cit.*, p. 699.
[107] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, p. 306.

San Fernando en la década de los años 90 del siglo XVIII, pues se interesaron por la crítica tipológica de los edificios de la Antigüedad, las ideas de Laugier, de Milizia o de Marius-Joseph Peyre (1730-1785) e incluso los debates historicistas sobre la arquitectura gótica o egipcia [fig. 28].[108]



Fig. 28: Vicente López, *Retrato de Isidro González Velázquez*, 1821. Óleo sobre lienzo, 117 x 86 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En cuanto a las obras neoclásicas de este periodo, es de justicia hablar de los arquitectos Juan de Villanueva y Silvestre Pérez. Del primero, destacan la Casita del Príncipe o de Abajo en El Escorial, construida entre 1771-1773 y 1777 para los Príncipes de Asturias, Carlos y Mª. Luisa, inspirado en el palladianismo inglés; asimismo, la Puerta del Jardín Botánico (1781) en el Paseo del Prado, el Observatorio Astronómico, realizado entre 1790 y 1808, también en Madrid, con reminiscencias este último a la Villa Capra de Palladio, y, por supuesto, su obra más célebre, la sede del Real Gabinete de Historia Natural, actual Museo Nacional del Prado, construido entre 1785 y 1808. [109] Del segundo, Silvestre Pérez, primeramente formado por Agustín Sanz en Zaragoza, después en Madrid de la mano de Ventura Rodríguez y, por último, en Roma, destacó en su retorno a España por su carácter innovador y racional, con proyectos representativos del neoclasicismo tan singulares como la Iglesia Parroquial de Motrico en Guipúzcoa, si bien sus diseños más importantes se concentran en tierras vascas pero tras su exilio en Francia (1812-1815).[110] Otro destacado arquitecto neoclásico es Ignacio Haan, formado también en Roma, que siguió la estela de Villanueva, reforzando la orientación más innovadora del clasicismo ilustrado, con obras tan ilustres como la nueva sede de la Universidad de Toledo, construida entre 1792 y 1799, para cuyo salón de actos se inspiró en la Escuela de Cirugía de París de Jacques Godouin (1737-1818) [figs. 29 y 30].[111]

[108] SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 85-89.
[109] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, pp. 306-308.
[110] Sobre Silvestre Pérez, véanse FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A., "Sacar luz de la sombra: el proyecto para Carrizosa de Silvestre Pérez", en *I Congreso Nacional Ciudad Real y su provincia*, t. III, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 2015, pp. 201-222; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 335-338.
[111] SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española…*, *op. cit.*, p. 178.



Fig. 29: ***Detalle del exterior de la Casita del Príncipe de El Escorial, diseñada por Juan de Villanueva*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 30: ***Detalle de la columnata del patio de la Universidad de Toledo, diseñada por Ignacio Haan*****.**

2.2. Panorama general de la arquitectura aragonesa en la segunda mitad del siglo XVIII

El 13 de febrero de 1809 fallecía prematuramente en Zaragoza el arquitecto neoclásico Francisco Rocha, el más brillante de su generación en Aragón junto a Silvestre Pérez, que había triunfado fuera de Aragón.[112] Con su muerte, producida por la epidemia de tifus que asoló la ciudad durante el segundo asedio francés,[113] se cerraba una de las etapas más sobresalientes y fructíferas de la arquitectura aragonesa de los últimos trescientos años: la de la Ilustración, un movimiento intelectual que había propiciado el desarrollo de proyectos tan relevantes como el Canal Imperial de Aragón. Una arquitectura que, tras los desastres de la Guerra de la Independencia, una dura ocupación y una posguerra no menos cruenta, no volvería a recuperar su esplendor ni la senda de progreso en la que se hallaba antes del conflicto. Muchas cosas habían cambiado sin remedio. La estela de muerte, destrucción y ruina que la guerra dejó no solo impidió durante lustros retomar los grandes proyectos abandonados en 1808 y emprender otros, sino que hizo aflorar unas nuevas mentalidades, absolutismo y liberalismo, que arruinaron los cimientos intelectuales en los que se había asentado la Ilustración y la propia arquitectura que esta había auspiciado. Las nuevas circunstancias imponían una arquitectura menos audaz y comprometida, que desarrollaba las lecciones de la preguerra con un talante más conservador y rutinario. Pero llegados a este punto se hace preciso volver la vista al inicio de esa edad de oro de la arquitectura aragonesa propiciada por la Ilustración con el fin de conocer el contexto arquitectónico en el que desarrolló su carrera profesional Agustín Sanz, desde mediados del siglo XVIII.

2.2.1. La Santa Capilla del Pilar y la difusión del barroco clasicista en Aragón

El 15 de septiembre de 1750 arribaba a Zaragoza Ventura Rodríguez (Ciempozuelos, Madrid, 1717-Madrid, 1785), el más prestigioso arquitecto español del momento, para diseñar la nueva Santa Capilla del Pilar, que constituía un problema arquitectónico de difícil solución. Lo solventó en apenas dos meses ideando un singular templete que se convertiría en obra cumbre del barroco clasicista europeo, pero yendo más allá: planteando también la redistribución espacial del templo y su redecoración en un estilo barroco clasicista o académico vinculado a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Fontana, Juvarra...). Dichos presupuestos estéticos, que respondían a los anhelos de reforma generalizada de la nueva dinastía borbónica, resultaban novedosos en el ámbito zaragozano donde, salvo excepciones, apenas se había difundido aún ese clasicismo barroco de raíz italiana que llevaba varios lustros asentándose en la Corte

[112] El panorama general de la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII ya lo abordé en MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)", en *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza, Ibercaja Obra Social, 2016, pp. 314-355.
[113] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre dos arquitectos…", *op. cit.*, pp. 222 y 230-231.

gracias a la presencia de arquitectos extranjeros y a la difusión de repertorios de estampas. Por ello, los cuatro primeros dibujos de Rodríguez, que rubricó en Zaragoza el 20 de noviembre de 1750, tras dos meses de intensa labor proyectual que incluyó la creación de bocetos -algunos conservados y que muestran la frescura de su idea de templete-, causaron una honda impresión en los maestros de obras locales, ante los que se desplegó una nueva realidad distinta al ya retardatario barroco tradicional o castizo con toques rococó al que estaban acostumbrados y que todavía dominaba el panorama arquitectónico aragonés [figs. 1 y 2].[114]



Fig. 1: Francisco Goya, *Retrato de Ventura Rodríguez*, 1784. Óleo sobre lienzo, 107 x 81 cm. Estocolmo, Nationalmuseum. El arquitecto aparece retratado ante una de las columnas de la Santa Capilla y portando la planta de este elemento arquitectónico.

Sin embargo, aún más repercusión tuvo la segunda estancia de Rodríguez en Zaragoza. Llegó a la ciudad el 10 de octubre de 1754 para plantear el inicio de las obras de la Santa Capilla. Su presencia revolucionó el aletargado panorama arquitectónico local brindando una oportunidad inmejorable a muchos profesionales jóvenes, algunos venidos de fuera, que pudieron conocer de primera mano los usos arquitectónicos más avanzados del momento en España y las sabias lecciones del maestro al incorporarse a la obra como oficiales del taller encargado de su ejecución: el de Julián Yarza Ceballos y su padrastro Francisco Velasco (Zaragoza, h. 1685-1765), Maestro Mayor del Pilar entre 1729 y 1765.[115] Permaneció en la ciudad algo menos de medio año, hasta el 3 de abril de 1755,[116] pero en ese breve periodo, durante el que llegó a diseñar dos elementos pendientes, la cripta y la sacristía de la Virgen, y a concretar su propuesta para redecorar los interiores del templo, dejó una profunda huella entre los profesionales, empezando por el propio Yarza Ceballos y continuando por diversos oficiales que andado el tiempo se convirtieron en relevantes arquitectos que jugaron un papel clave en la difusión del ideal clasicista, y no solo en Aragón, como fue el caso de Agustín Sanz, Pedro Ceballos o Manuel Inchauste, sino también en territorios distantes, como ocurrió con José Martín de Aldehuela (Manzanera, Teruel, 1724-Málaga, 1802),[117] protagonista de la renovación arquitectónica ilustrada en Cuenca y Málaga, o Lucas Cintora (Fitero, Navarra, 1732-Sevilla, 1800),[118] que jugó un papel similar en Sevilla aunque de menor alcance. De hecho, las propias obras de la Santa Capilla, que se prolongaron en lo arquitectónico hasta 1762, y la redecoración interior del

[114] ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 1998, pp. 40-43; y USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 84-85 y 103-118.

[115] MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN GARCÍA, W., "La plaza de toros de Zaragoza desde su construcción en 1764-1765 hasta su reforma en 1916-1918", en *El Coso de la Misericordia de Zaragoza (1764-2014)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2014, pp. 60-111, espec. p. 106.

[116] A.C.P., Armario 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2, pp. 79-81. Esta fecha es inédita.

[117] CAMACHO MARTÍNEZ, R., *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*, Málaga, Fundación Málaga, 2014, pp. 93-94.

[118] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, t. IV, pp. 315-316.

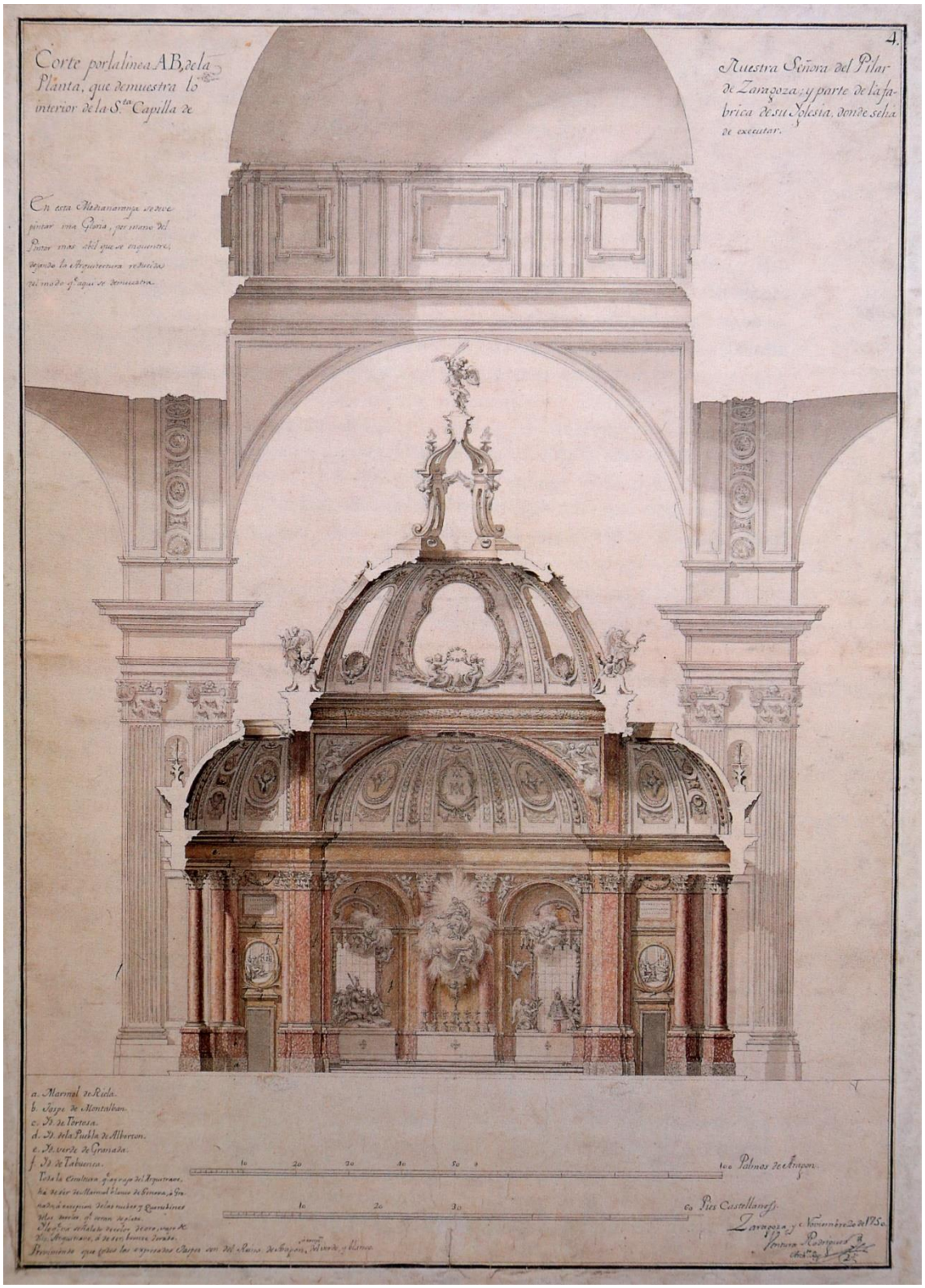


Fig. 2: Ventura Rodríguez, *Sección transversal de la Santa Capilla del Pilar*, 20 de noviembre de 1750. Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado, 700 x 500 mm (recuadro). Zaragoza, Archivo Capitular del Pilar.

templo, que continuó, se convirtieron en un auténtico y privilegiado centro formativo, asumiendo a su vez el edificio resultante el papel de principal foco irradiador en Aragón del ideal arquitectónico clasicista propugnado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Menor influencia ejerció, aunque esta tampoco fue desdeñable

dado que no llegó a ponerse en ejecución, la traza que el 6 de agosto de 1761 rubricó en Madrid Ventura Rodríguez para la fachada oriental del templo, para cuya elaboración preparó bocetos [figs. 3, 4 y 5].[119]

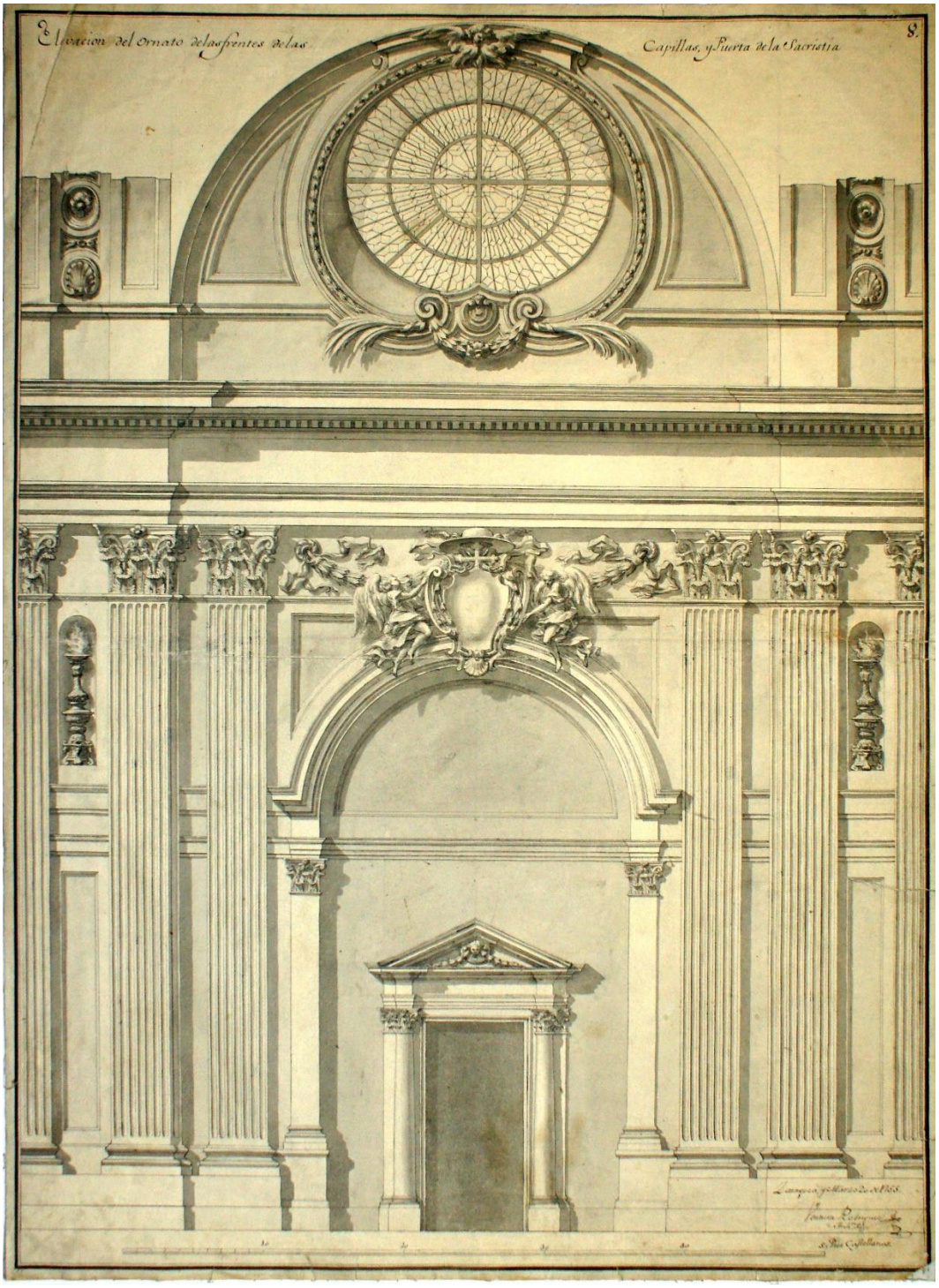


Fig. 3: Ventura Rodríguez, *Alzado parcial de uno de los muros interiores del Pilar que ejemplifica la propuesta para redecorar el templo*, 20 de marzo de 1755.
Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 820 x 592 mm.
Zaragoza, Archivo Capitular del Pilar.

[119] Dicho diseño influyó, por ejemplo, en la nueva fachada principal de La Seo de Zaragoza.




Figs. 4 y 5: António Passaporte (Loty), ***Vista parcial del exterior de la Santa Capilla*** **(izquierda) y** ***Vista parcial de la nave lateral del lado de la epístola del Templo del Pilar en las inmediaciones de la Santa Capilla*** **(derecha), diciembre de 1930. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España.**

Julián Yarza Ceballos (Zaragoza, 1718-1772), injustamente olvidado y muchas veces confundido con su primo Julián Yarza Lafuente (Morata, Zaragoza, 1712-Zaragoza, 1785), de menor valía, aunque mayor longevidad y volumen de trabajo, jugó un papel pionero en la difusión del ideal clasicista en Aragón a partir de la reinterpretación del estilo "venturiano" gracias a un nutrido bagaje teórico previo. Su pertenencia a una de las sagas arquitectónicas más potentes de Aragón, la de los Yarza, así como su gran valía, le permitieron una rápida progresión en la profesión, y ello a pesar de haber quedado huérfano de padre antes de nacer. De hecho, se crio bajo la tutela de los maestros Juan y Domingo Yarza, tío y hermano de su padre, y aprendió el oficio con Francisco Velasco, que casó con su madre en 1727 y lo integró en su taller hasta convertirlo en socio una vez obtenida la maestría. Esta formación práctica la complementó con el aprendizaje del dibujo en la academia privada de los Ramírez, activa desde 1714 y de la que llegó a ser profesor. Hasta la muerte de Velasco en 1765 compartió la titularidad de su taller, que después dirigió en solitario. Entre otros cargos, ejerció los de maestro de obras municipal de Zaragoza y Maestro Mayor del Pilar, que heredó al fallecer su padrastro, aunque lo había ejercido oficiosamente como su socio y sustituto. Tras concluir las obras de la Santa Capilla se encargó, ya en solitario, de continuar la redecoración del templo y de dirigir las obras del Coreto siguiendo los diseños de Ventura Rodríguez. Entre sus obras documentadas cabe citar: la Plaza de toros de Zaragoza, pionera en su género, que diseñó

en 1764 siguiendo el modelo de las de Madrid y Aranjuez y usando un despojado lenguaje funcionalista; las parroquiales de La Almunia, Alcolea de Cinca, y Santa Cruz de Zaragoza (con A. Sanz); el zaragozano Palacio de la Salina; o el proyecto inicial de la nueva Casa de Misericordia de la ciudad. Entre las de atribución muy probable deben destacarse: las iglesias zaragozanas de la Enseñanza y las Recogidas, donde introdujo un incipiente clasicismo; el altar mayor de Santa María Magdalena de Zaragoza; la iglesia (salvo el pórtico), celda prioral y claustrillo de las capillas de la Cartuja de Monegros, principal foco difusor del barroco clasicista en tierras de Huesca; o la reedificación de la Casa de Comedias del Hospital de Zaragoza. En los años previos a su muerte era el maestro de obras más acreditado de Aragón. Sin embargo, el no haber vivido más tiempo en la época ilustrada limitó el alcance de sus aportaciones, que cayeron en el olvido, y le privó de oportunidades que le habrían dado mayor fama. No obstante, dejó discípulos que brillaron con luz propia siendo excelentes continuadores de su labor difusora del clasicismo en Aragón (A. Sanz, P. Ceballos, F. Martínez Corcín, M. Inchauste, F. Rodrigo...) [figs. 6 y 7].[120]



Fig. 6: Luis Gandú Mercadal, *Vista general del interior de la Plaza de toros de la Misericordia de Zaragoza en su estado original*, h. 1913. Zaragoza, Colección Diputación Provincial de Zaragoza.

[120] ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para un estudio de la familia de los Yarza, arquitectos zaragozanos, en el siglo XVIII: sus relaciones con las fábricas de La Seo y del Pilar de Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, 33, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, pp. 35-52, espec. pp. 45-47; y MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN GARCÍA, W., "La plaza de toros de...", *op. cit.*, pp. 71 y 105-106.

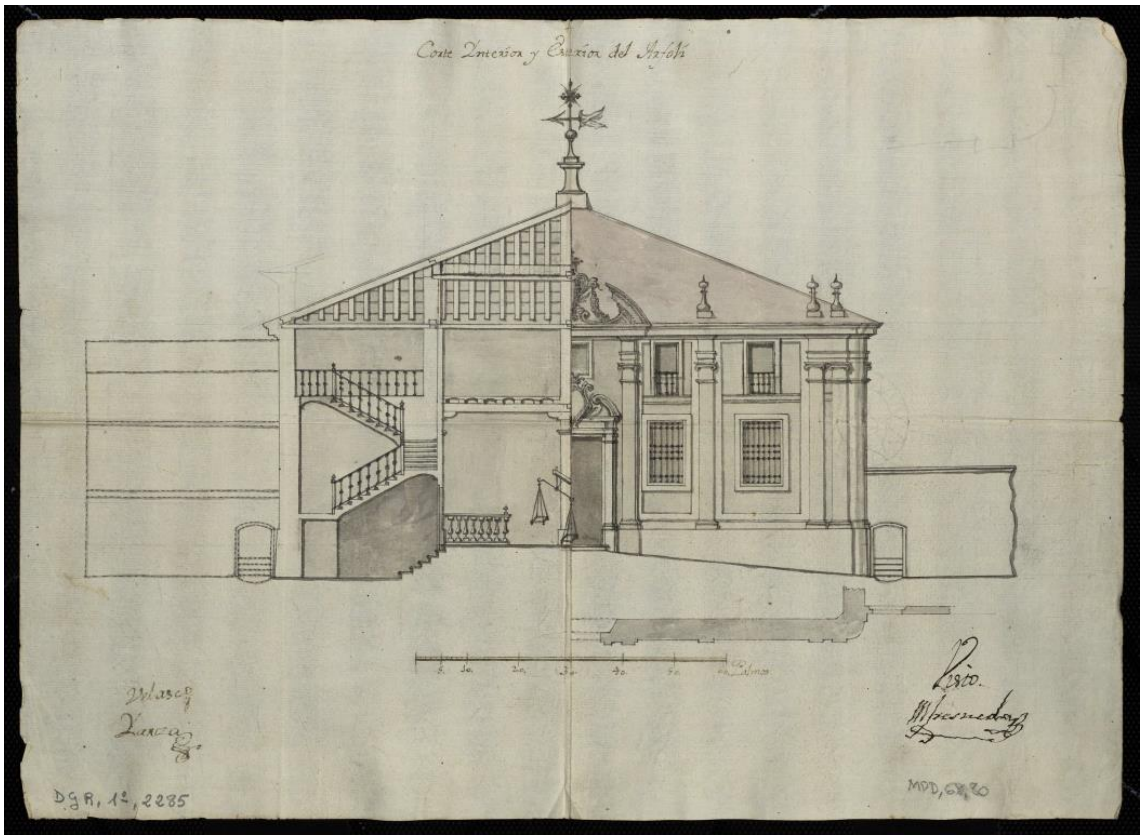


Fig. 7: Julián Yarza Ceballos y Francisco Velasco, *Alzado exterior y sección transversal de la primera propuesta para el Palacio de la Salina o Alfolí de la sal de Zaragoza*, 1760. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 291 x 402 mm. Simancas (Valladolid), Archivo General de Simancas.

A su muerte en 1772 Yarza Ceballos fue sustituido como Maestro Mayor del Pilar por su primo hermano y ahijado Pedro Ceballos Bidón (Zaragoza, 1730-1795), que era un prometedor maestro de obras que había logrado progresar rápido gracias a su privilegiada situación familiar. Tras obtener en 1757 el título gremial de maestro de obras, además de seguir colaborando en las obras del Pilar con su padrino, con quien se había formado, se dedicó a la reedificación de modestos edificios civiles, labor en la que se ocupaban buena parte de la treintena de talleres de Zaragoza.[121] Sin embargo, desde 1772 su nuevo cargo en El Pilar le dio una estabilidad y proyección que aprovechó unos años. De hecho, su primera gran oportunidad le llegó como arquitecto pilarista mediado diciembre de 1772, cuando se le encargó, junto a Julián Yarza Lafuente, Maestro Mayor de La Seo desde 1744, un nuevo diseño de la gran fachada del Pilar hacia la plaza homónima que dispusiera en su centro de una gran puerta que sustituyera a las dos de los extremos. El impulsor del proyecto era el arzobispo Juan Sáenz de Buruaga, que ofrecía costearlo para atajar las *irreverencias* que sufría la Santa Capilla por su cercanía a una de las dos puertas de la plaza. Sin embargo, el diseño, que copiaba sin disimulo el esquema de la fachada de San Juan de Letrán de Roma adaptándolo con cierta torpeza a la horizontal volumetría del templo y a las ideas de Ventura Rodríguez para la cúpula central y las torres angulares, fue desestimado por el Cabildo tras estudiarlo el 15 de enero y 6 de febrero de 1773 por considerarlo contrario al espíritu del proyecto de Rodríguez e

[121] *Ibidem*, p. 106; y LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras…*, *op. cit.*, pp. 140-141.

inadecuado al *uso que se necesita para exercer las sagradas funciones*.[122] Este revés fue el preludio de diversos encontronazos de Ceballos con el Cabildo por su informalidad, un defecto que arrastró y que reprodujo con otros clientes como la Real Sociedad Económica Aragonesa (de la que fue socio de mérito), que le hizo perder magníficos encargos como el de la Iglesia de Épila en 1777, que asumió Agustín Sanz, y que llevó a su cese como Maestro Mayor del Pilar en 1783 en favor de este. No obstante, dicho defecto no impidió que su valía se manifestara en el diseño de relevantes obras como: la ampliación de la Casa Galera de Zaragoza (1777), junto a Sanz; la Iglesia de Remolinos (1778), con Antonio Esteban; la Acequia de Calanda (h. 1783); el Puente de Albalate del Arzobispo (1785), destacada pieza de la ingeniería ilustrada aragonesa; la nueva población de Almochuel (1788), que concibió para el arzobispo Agustín de Lezo y que es el mejor ejemplo aragonés de la extendida política ilustrada de fundación de asentamientos para la puesta en cultivo de territorios baldíos; o la reforma de la calle de Santa Engracia de Zaragoza (1793). Sin embargo, la obra que más fama le dio fue un pequeño templo de nave única ya desaparecido: la Iglesia del Hospitalico de Huérfanos de Zaragoza, exquisito joyel barroco clasicista que diseñó en 1782 [fig. 8].[123]

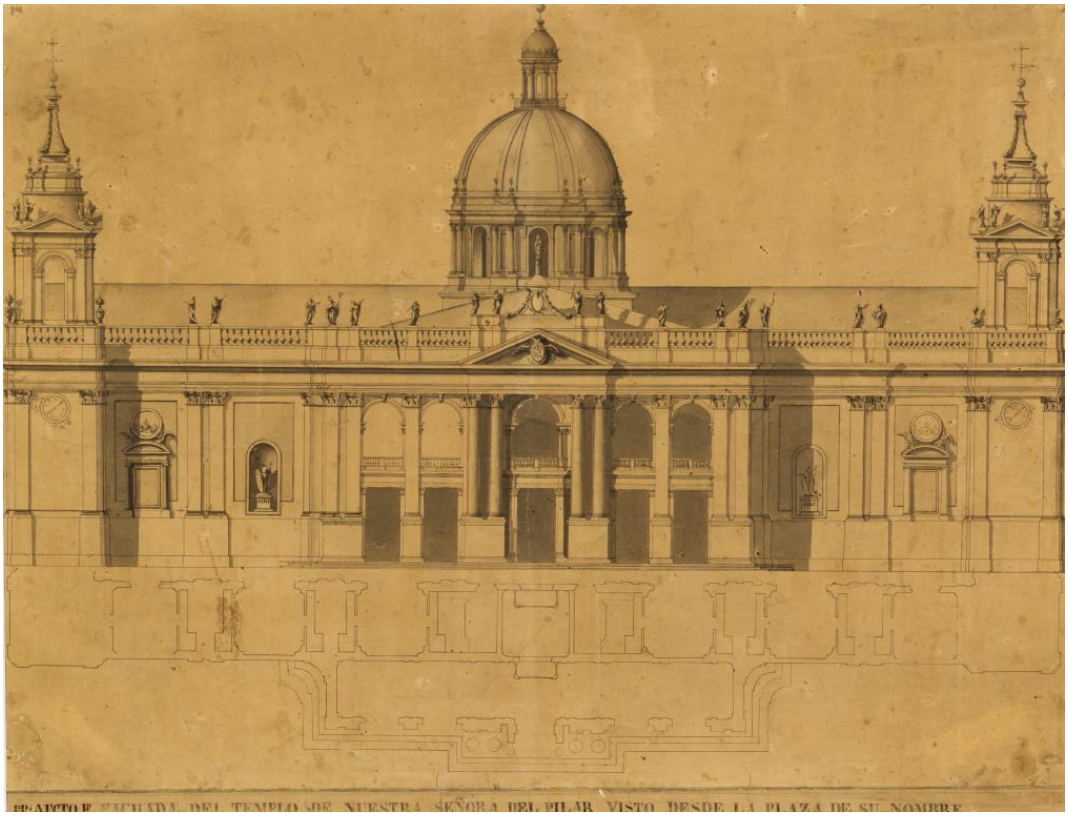


Fig. 8: Pedro Ceballos y Julián Yarza Lafuente, *Diseño propuesto para la gran fachada del Templo del Pilar a la plaza homónima*, enero de 1773. Lápiz, tinta negra a pluma y aguada gris sobre papel verjurado encolado a cartulina y lienzo, 538 x 700 mm. Zaragoza, Archivo Capitular del Pilar.

[122] A.C.P., Libro de actas del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1772 (Cabildo de 11-XII-1772), y año 1773 (Cabildos de 15-I-1773 y 6-II-1773). El diseño, sin rubricar ni fechar, se consideraba hasta ahora anónimo o incluso de Ventura Rodríguez. Sin embargo, la documentación deja clara su autoría.

[123] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz (1724-1801)…", *op. cit.*, p. 40; LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias sobre patrimonio artístico en la Castellanía de Amposta (siglos XVII-XIX)", en *Patrimonio artístico de la Orden de San Juan de Jerusalén en España*, Zaragoza, Aneto, 2012, pp. 119-130, espec. p. 125; y SAN VICENTE PINO, A., *Años artísticos de Zaragoza…*, *op. cit.*, p. 43.

Agustín Sanz Alós (Zaragoza, 1724-1801), sustituto de Pedro Ceballos como Maestro Mayor del Pilar, debe ser considerado el más importante e influyente arquitecto aragonés de la Ilustración, de ahí que, como ya he justificado, sea el objeto de esta tesis, por lo que se omite aquí la aproximación a su biografía, que se aborda, específicamente, en el siguiente apartado (§3).

Otra vía minoritaria de difusión del barroco clasicista en Aragón, al margen del Pilar y de las realizaciones de los arquitectos formados en las obras de la Santa Capilla, fue la creación de otros edificios o elementos arquitectónicos basados en diseños procedentes de la Corte. Un caso paradigmático fue el del desaparecido retablo mayor de la Parroquial de La Puebla de Híjar, ideado por el arquitecto real Francisco Sabatini (Palermo, Italia, 1722-Madrid, 1797) en 1770 a partir de la modificación de su propio diseño para el altar mayor de la Iglesia conventual de San Pascual Bailón de Aranjuez y que fue delineado por el escultor Joaquín Arali (Zaragoza, 1737-Madrid, 1811), que a su vez se encargó de su ejecución material en estuco en 1771.[124]

2.2.2. El Canal Imperial de Aragón y sus principales artífices

El Canal Imperial de Aragón fue la gran empresa constructiva de la Ilustración en Aragón, una de las obras de ingeniería y arquitectura más avanzadas y ambiciosas de Europa que, además de los beneficios económicos y sociales que generó, sirvió de cauce de formación de muchos profesionales y de fuente para la renovación de la ingeniería y arquitectura aragonesas. Tras unos comienzos difíciles, el nombramiento el 9 de mayo de 1772 de Ramón Pignatelli como *Protector*, permitió reencauzar el proyecto. Gestor eficaz, supo rodearse de un brillante equipo: hizo venir para revisar la obra al ingeniero francés Gilles Pin (Toulouse, 1720-1804), director del Canal Real del Languedoc, quien de acuerdo con Pignatelli decidió colocar la toma de caudales aguas abajo de Tudela. A su marcha en 1774 fue sustituido por el destacado ingeniero militar y arquitecto Julián Sánchez Bort (Cuenca, 1725-Cádiz, 1785), quien hasta 1776 actuó de director técnico proyectando muchos elementos, como la versión definitiva del gran puente-acueducto sobre el río Jalón ("Murallas de Grisén"), construidos en su mayor parte después de su marcha. En la dirección de las obras participó el también ingeniero militar Joaquín Villanova, que cubría las ausencias de Bort y lo remplazó hasta 1778, y sobre todo los prometedores arquitectos Gregorio Sevilla y Fernando Martínez Corcín, que en los diferentes puestos que fueron ocupando se encargaron tanto de labores de delineación como de proyección y dirección constructiva de estructuras ingenieriles (presas, acueductos, puentes, esclusas...) y edificios civiles auxiliares (almenaras, posadas...), Sevilla desde 1773 hasta su muerte en 1782, y Martínez Corcín desde una fecha similar hasta inicios del siglo XIX.[125]

[124] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini, Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)", *Boletín del Museo Ibercaja Camón Aznar*, 112, Zaragoza, Museo Ibercaja Camón Aznar, 2013, pp. 119-186, espec. pp. 130-162, 170 y 174.

[125] ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos…", *op. cit.*, pp. 314-316.

El prematuro fallecimiento de Gregorio Sevilla Cavarga (Zaragoza, h. 1742-1782) privó a Aragón de un brillante arquitecto que hubiera podido jugar un papel más relevante en la renovación de la arquitectura aragonesa. No obstante, su corta carrera dio frutos importantes y ello a pesar de que su formación inicial fue en el ámbito de la carpintería, profesión que aprendió de su padre. Como otros de su generación adquirió una sólida formación en el dibujo en la academia que mantenían los artistas de Zaragoza y se fogueó en las obras de la Santa Capilla hasta poco antes de su inauguración en 1765, lo que le permitió alcanzar una gran cualificación, no solo como carpintero sino también como estuquista, adquiriendo además conocimientos de arquitectura. Aun así, en 1770 ejercía todavía como carpintero colaborando con el escultor Francisco Albella. Dominaban tanto la madera como el estuco, siendo considerados *los dos únicos y mejores oficiales que acá se conocen para el estuco*. Es más, en el bienio 1771-1772, además de presentar una propuesta fallida para ejecutar los adornos de estuco del Coreto del Pilar, ejecutaron varios trabajos para el templo: el ornamento de uno de sus óculos, el facistol del Coreto y la caja de su órgano.[126] En las obras del Pilar tuvo conocimiento de las grandes dotes de Sevilla como dibujante y tracista el canónigo Pignatelli, quien tras ser nombrado *Protector del Canal* en mayo de 1772 lo incorporó de inmediato a las obras, primero como delineante al servicio de sus ingenieros, para ascenderlo, hacia final de año, a proyectista.[127] De hecho, desarrolló una gran fe en sus capacidades como arquitecto, hasta el punto de reencauzar su trayectoria, incorporarlo a muchos de sus proyectos edilicios e incitarlo a pedir el título de académico de mérito en la arquitectura de la Academia de San Fernando para acreditar su condición de arquitecto con rango máximo. Lo logró el 7 de agosto de 1774, casi un año antes que Sanz, tras presentar un plano de las obras del canal en el departamento de Grisén y el diseño de un ambicioso edificio que había proyectado el año anterior por orden de Pignatelli: la nueva Casa de Misericordia de Zaragoza, cuya traza, inspirada sin duda en una anterior del difunto Yarza Ceballos y que entroncaba con una estirpe de edificios hospitalarios recientes como el Albergo dei Poveri de Nápoles, el Hospital Apostólico de San Miguel de Roma o el Hospital General de Madrid, había rubricado el 20 de marzo de 1773. Este edificio de enorme planta rectangular de triple patio, construido en su mayor parte después de su muerte con un despojado lenguaje funcionalista y ciertas modificaciones respecto al proyecto original que no variaron su esencia, fue su gran legado a la arquitectura aragonesa, siendo el edificio civil de mayor envergadura de la Ilustración en Aragón [fig. 9].[128]

[126] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos...", *op. cit.*, pp. 135-137; y A.C.P., Armario 6, Caja 14, Lig. 13, nº 1, recibos nº 40, 61, 62, 62 bis y 69.

[127] *Ibidem*, recibos 61, 62, 62 bis y 69; EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "La arquitectura aragonesa…", *op. cit.*, p. 61; y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, E., "Catálogo del Fondo Histórico de Planos de Obras Hidráulicas", en *Planos históricos de obras hidráulicas*, Madrid, MOPU-CEHOPU, 1985, p. 280. Tales eran las cualidades de Gregorio Sevilla como dibujante que en 1774 delineó en Zaragoza un plano de Melilla y sus fortificaciones que fue remitido al Conde de Ricla, Secretario de Guerra. Lo realizó sin duda a partir de un plano o croquis previo de otro autor.

[128] ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)", *Academia*, 92-93, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001, pp. 103-271, espec. p. 113; y ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de...", *op. cit.*, pp. 324-325.

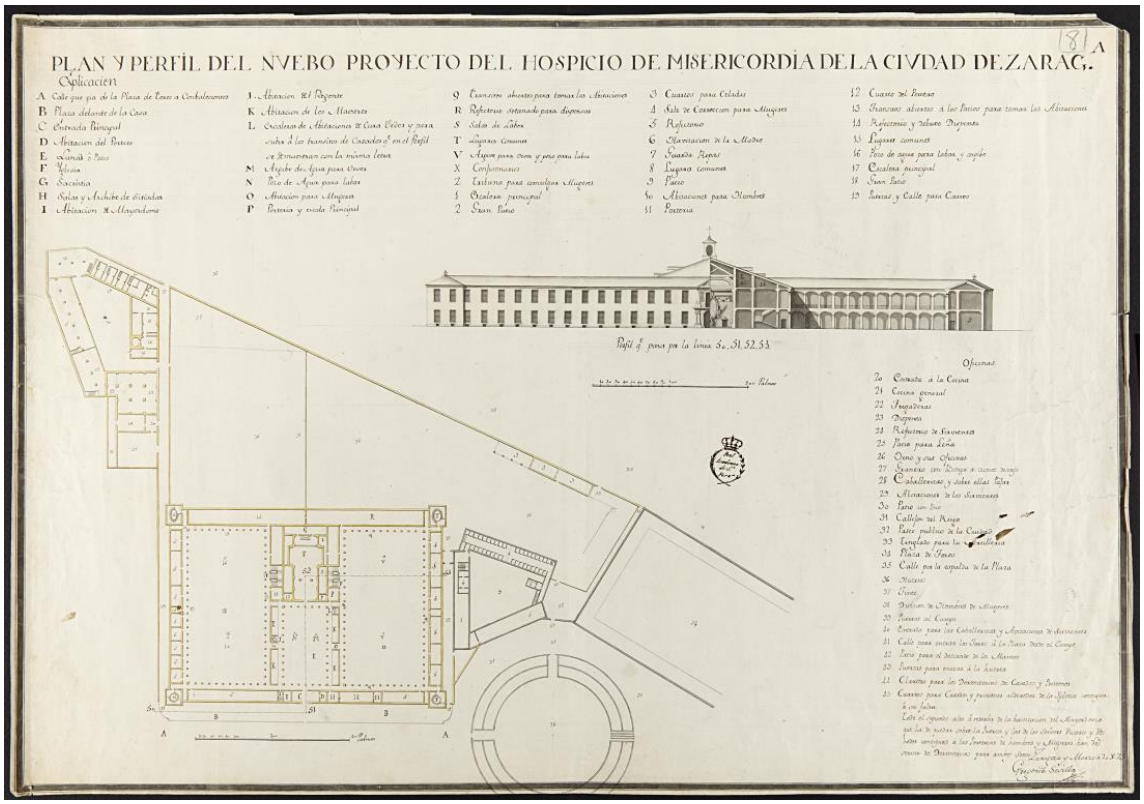


Fig. 9: Gregorio Sevilla, *Diseños de la Casa de Misericordia de Zaragoza*, 20 de marzo de 1773. Lápiz, tinta negra, y aguadas gris y amarilla sobre papel verjurado, 520 x 749 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pignatelli fue el gran impulsor de la carrera arquitectónica de Gregorio Sevilla, pero este supo corresponderle. De hecho, su labor proyectual en el canal fue ingente y ya en 1778 era director facultativo junto al ingeniero francés Luis Chimioni, siendo Martínez Corcín colaborador de ambos con un rango inferior: encargado de obras, que compartía con el maestro carpintero José Gabás. Precisamente en el bienio 1778-1779, que fue de una actividad constructiva febril, la labor proyectual colegiada de los tres fue enorme, incluyendo un magnífico levantamiento en perspectiva del estado de las obras del puente-acueducto del Jalón o el diseño de la Casa de Compuertas del Bocal de Fontellas, obra diseñada por Sevilla, pero rubricada por los tres.[129] Al margen del canal, Pignatelli derivó a Sevilla otros proyectos. Así, en 1774 le encargó la dirección de las obras del Palacio de los Condes de Fuentes en la localidad homónima,[130] y ya a comienzos de la década de 1780 le encomendó probablemente, por delegación del arzobispo Bernardo Velarde, la traza de la gran escalera imperial con cúpula del Palacio Arzobispal de Zaragoza.[131] Su último encargo antes de morir fue el diseño, emparentado formalmente con el anterior, de la ampliación y reforma de la Iglesia de Pedrola para los Duques de Villahermosa, parientes de Pignatelli, que rubricó el 30 de junio de 1782 [fig. 10].[132]

[129] SÁNCHEZ GIMÉNEZ, E., "Catálogo del Fondo...", *op. cit.*, pp. 275-279; y ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de...", *op. cit.*, p. 315.
[130] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "La arquitectura aragonesa en...", *op. cit.*, p. 61.
[131] La atribución de la autoría del diseño de esta escalera a Gregorio Sevilla es inédita.
[132] VALERO SUÁREZ, J. M. y RENTERÍA, I. de (coords.), *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, portada.

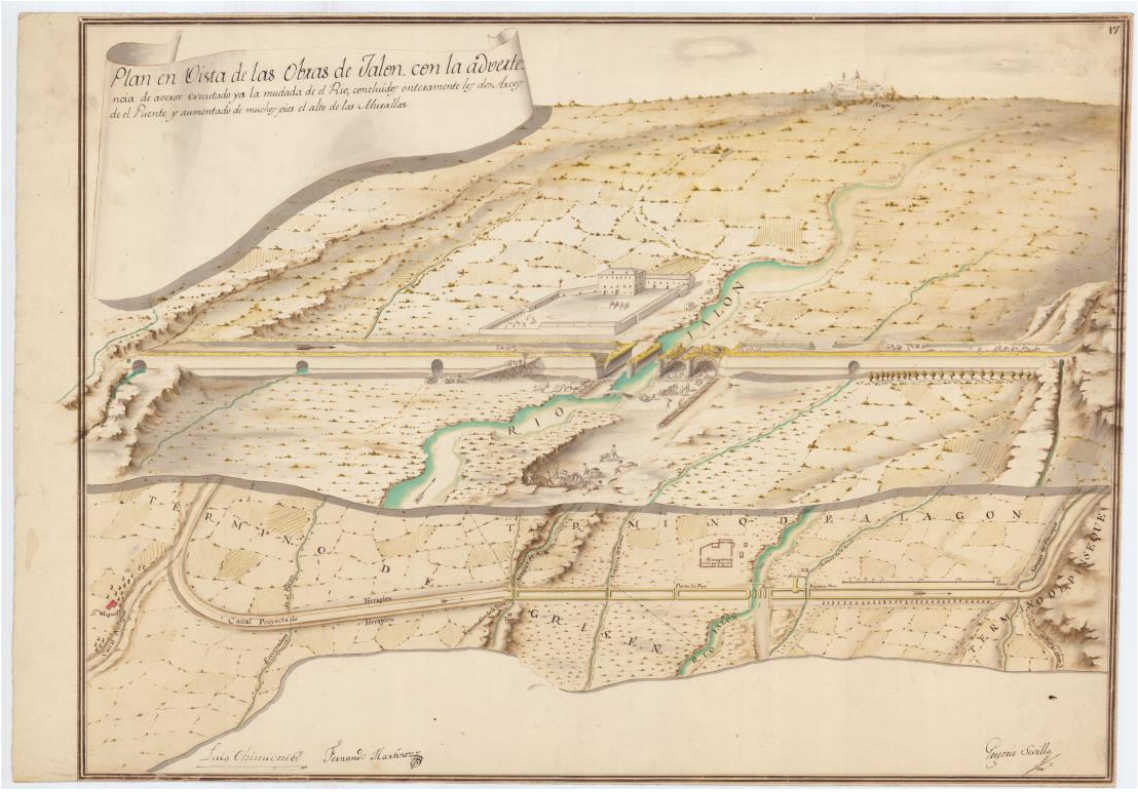


Fig. 10: Gregorio Sevilla, Luis Chimioni y Fernando Martínez Corcín, *Vista en perspectiva caballera del puente-acueducto sobre el río Jalón en el curso del Canal Imperial de Aragón ("Murallas de Grisén") en construcción y su entorno*, 1779. Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado, 520 x 745 mm. Madrid, Archivo General del Ministerio de Fomento.

A su muerte Gregorio Sevilla fue sustituido en la dirección técnica del Canal Imperial por su antiguo ayudante Fernando Martínez Corcín (Alfaro, La Rioja, h. 1743-¿?), que ya contaba con una gran experiencia (Chimioni había sido destituido en 1781). Nacido en Alfaro, pero con orígenes en Tarazona (Zaragoza) y Ágreda (Soria), desde joven se caracterizó por su dinamismo, trabajando indistintamente en Aragón, La Rioja y Navarra a lo largo de toda su carrera. Su formación arquitectónica inicial la recibió en el taller zaragozano de Marcos Tarazona, de quien fue aprendiz hasta 1762, en que pasó a ser su oficial.[133] Sin embargo, pronto eligió una mejor opción: ya en 1764, o poco antes, y hasta 1766, pasó a residir en casa de Julián Yarza Ceballos, siendo su oficial en las obras del Pilar, lo que fue crucial para su formación. Poco después, en 1767, probablemente ya como maestro de obras, presentaba un proyecto para el retablo de la Virgen del Camino en San Saturnino de Pamplona, mientras que en los 70 volvía a estar activo en Aragón, siendo en 1778 encargado de obras del Canal Imperial a las órdenes de Sevilla y Chimioni, con quienes colaboró a su vez en la intensa labor proyectual que requirió el canal en 1778-1779, siendo cofirmante de muchos planos dadas sus grandes cualidades como dibujante y proyectista,[134] que Pignatelli supo aprovechar y no solo para el canal.

Así, en torno al 7 de abril de 1778, Pignatelli, en calidad de comisionado de la Junta de Fábrica del Pilar, encargó a Martínez Corcín que proyectara la reordenación de los

[133] A.M.Z., Serie Facticia, Caja 6953, Sign. 4-1.
[134] SÁNCHEZ GIMÉNEZ, E., "Catálogo del Fondo...", *op. cit.*, pp. 275-279.

terrenos que circundaban el templo en la zona de la ribera del Ebro, ocupados por los talleres y almacenes de las obras, dando cabida con dignidad a varias dependencias auxiliares precisas. A finales de abril Martínez Corcín tuvo listos los diseños, que se presentaron con éxito a la junta el 7 de mayo, aunque el 17 de junio rubricó dos trazas adicionales para perfilar el proyecto[135] en las que no se limitó a reordenar el entorno del templo trazando un nuevo paseo de ribera y proyectando, con sentido ejemplificador, sendos edificios gemelos a los lados del Pilar en un despojado lenguaje funcionalista vinculado a la arquitectura civil del canal para albergar dependencias auxiliares del Cabildo Metropolitano, sino que también reprodujo el Templo del Pilar, en planta y alzado, pero no como estaba sino como quedaría idealmente según el proyecto de Ventura Rodríguez, o más bien de Martínez Corcín, ya que la monumental fachada hacia la ribera que incluyó no era la de Rodríguez, que no la llegó a trazar (o al menos no se conserva su dibujo), sino un inteligente diseño suyo a partir de la reinterpretación y extensión de la fachada lateral trazada por este, una solución mucho más adecuada y brillante que la ideada años atrás por Pedro Ceballos y Julián Yarza Lafuente para la fachada de la plaza. Lamentablemente, este ambicioso proyecto de Martínez Corcín quedó en el tintero, aunque Agustín Sanz recuperó el concepto de edificio civil propuesto por aquel para trazar la Casa de Infantes anexa al templo [fig. 11].



Fig. 11: Fernando Martínez Corcín, *Alzado del lado del río Ebro del Templo del Pilar de Zaragoza según fue proyectado por Ventura Rodríguez*, 17 de junio de 1778. Lápiz, tinta negra y aguadas negra, gris, crema y rosa sobre papel verjurado, 512 x 732 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[135] A.C.P., Armario 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2, pp. 231-235; A.C.P., Armario 3, Caja 7, Lig. 1, nº 5, p. 306; SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 148-149; y ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Inventario de... (II)", *op. cit.*, p. 192.

La labor de Martínez Corcín en la dirección facultativa de las obras del Canal Imperial fue intensa entre 1782 y 1800, para reducirse desde 1801 con la incorporación como director técnico del prestigioso arquitecto Manuel Martín Rodríguez (Madrid, 1746-1823), sobrino y discípulo de Ventura Rodríguez.[136] En 1784 redactó una memoria del estado de las obras que tuvo gran repercusión, siendo además el diseñador probable de muchas de las estructuras y edificios levantados en esos años, incluida la Fuente de los Incrédulos o las dependencias anejas a las esclusas de San Carlos (molino harinero, batán, capilla...) y al puerto de Miraflores (dique de carenado, almacenes, viviendas...), todo en Zaragoza, unos edificios de gran pureza de líneas, muy vinculados a la estética funcionalista de los ingenieros militares, que ejercieron gran influencia en la renovación de la arquitectura civil aragonesa. No obstante, con él colaboraron como delineantes e incluso proyectistas varios profesionales jóvenes de prometedor futuro: Tiburcio del Caso, Ambrosio Lanzaco y Félix Guitarte, que con el tiempo asumirían gran protagonismo.[137] Al margen del canal también se encargó de proyectos, entre ellos: un diseño no ejecutado para la reforma clasicista de la fachada de la Colegiata de Alfaro (1777);[138] una pequeña ampliación de la Catedral de Tarazona (1787); el diseño del Hospital de Alfaro (h. 1790); un plano de la cuenca del río Queiles en Navarra (1792); la dirección de la consolidación de las torres de San Miguel de Corella (1797-1798); o el diseño de la regulación del río Aragón en Sangüesa (1799), no ejecutado.[139] Ya al final de la centuria se presentó al concurso para reformar la Capilla de San Fermín de Pamplona, que no ganó, y a principios del siglo XIX diseñó, junto a Miguel de Hermosilla, la capilla oval de San Francisco Javier de la Iglesia de Villafranca (Navarra). También trazó en 1803 el nuevo Puente de Tablas de Zaragoza, que no se construyó; presentó en 1804 un diseño, no ejecutado, para la torre de la Iglesia de Dicastillo; y en 1805 diseñó el Cementerio de Tudela, que no se hizo. Su última actuación documentada fue un plano de cubicación del Canal Imperial, entre las esclusas de San Carlos y Valdegurriana, que rubricó junto a Tiburcio del Caso el 20 de febrero de 1808 [fig. 12].[140]

[136] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 5-127-2 (Biografía de M. Martín Rodríguez). Manuel Martín Rodríguez fue nombrado director de las obras del Canal Imperial por Real Orden de 17-I-1801, lo que le obligó a fijar su residencia en Zaragoza. Durante su estancia, que se prolongó más allá de 1805, además de dirigir las obras del canal trazó los planos de la Fábrica de Afinación de Salitres de Zaragoza (h. 1801), dirigió las obras de habilitación del Palacio Arzobispal de la misma ciudad como residencia real (1802), proyectó y dirigió los trabajos de mejora de la carretera de Zaragoza a Barcelona para el paso de los reyes (1802), y determinó las obras pendientes en las carreteras de Teruel a Valencia y de Huesca a Francia (1802). A finales de 1803, estando en Zaragoza, se le encargó el diseño del retablo mayor de la Catedral de Lérida. A principios de 1804 intervino en la determinación de las obras precisas para crear una nueva sala capitular en La Seo de Zaragoza.

[137] SÁNCHEZ GIMÉNEZ, E., "Catálogo del Fondo...", *op. cit.*, pp. 321-323 y 367-373.

[138] Este primoroso diseño, fechado el 13-V-1777, se conserva en el Museo Nacional del Prado.

[139] CARRETERO CALVO, R., y ANSÓN NAVARRO, A., "La catedral en los siglos del barroco", en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 195-227, espec. pp. 219-222; y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, ff. 310 v. y 319 v.-320 r.

[140] MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1974, pp. 67-80 y 87-88; TORRES PÉREZ, J. M., "El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805", *Príncipe de Viana*, 196, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 337-364; y SÁNCHEZ GIMÉNEZ, E., "Catálogo del Fondo...", *op. cit.*, p. 373.

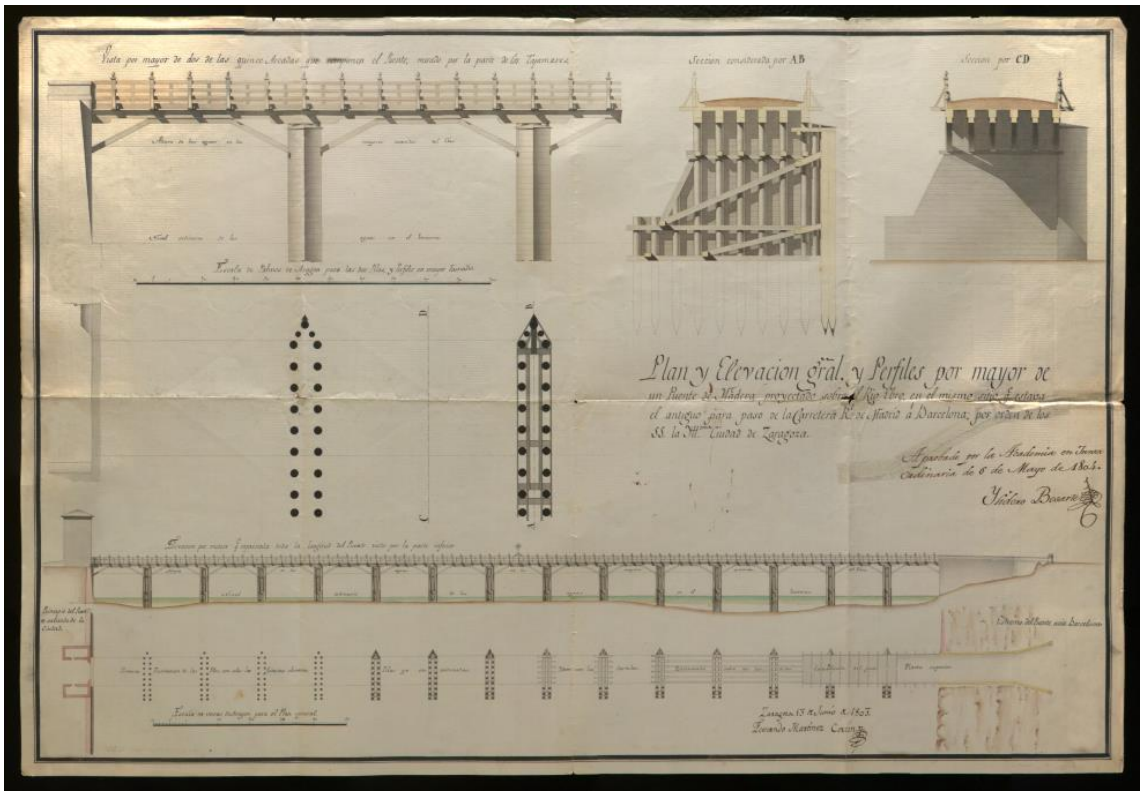


Fig. 12: Fernando Martínez Corcín, *Diseños de un nuevo Puente de Tablas para Zaragoza*, 13 de junio de 1803. Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado, 455 x 662 mm. Zaragoza, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza.

2.2.3. La difusión del ideal arquitectónico clasicista en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa y la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza

La docencia académica del dibujo fue la otra gran vía de difusión del ideal arquitectónico clasicista en Aragón. Fue casi continua a lo largo de la centuria, aunque de calidad dispar según los periodos. Arrancó en 1714 con la creación de la Academia de los Ramírez, familia de artistas que fue la principal impulsora de una institución privada sostenida por los artistas de Zaragoza para proporcionar de forma gratuita a los jóvenes una enseñanza del dibujo que redundara en la mejora del arte aragonés. Dicha academia, conocida tras la retirada de la tutela de los Ramírez en 1752 y la creación en 1754 de una 1ª Junta Preparatoria de carácter nobiliario para intentar erigirla en academia oficial de bellas artes como Academia de Dibujo de Zaragoza, estuvo activa hasta 1774, en que cerró por la falta de medios de los profesores. En dicho periodo, ya desde mediados de la década de 1740, la docencia teórica-práctica del dibujo aplicado a la arquitectura estuvo a cargo de Julián Yarza Ceballos, quien debió de seguir impartiéndola hasta su muerte en 1772, en que sería sustituido por Agustín Sanz o Pedro Ceballos, dos profesionales que en el bienio 1778-1779 impartieron junto a Gregorio Sevilla las enseñanzas arquitectónicas en la institución que ocupó el lugar dejado en 1774 por la Academia de Dibujo de Zaragoza: la Academia de la 2ª Junta Preparatoria, sufragada por los nobles y que solo estuvo activa 22 meses ante el fracaso de estos en lograr los medios para su elevación a la categoría de academia oficial de bellas artes. Paradójicamente, las bases

para la consecución de una academia oficial, la futura Real Academia de Bellas Artes de San Luis, las sentó la Real Sociedad Económica Aragonesa con la fundación de su Escuela de Dibujo en 1784, tras ocho años de desencuentros con la 2ª Junta Preparatoria, que quería evitarla por la supuesta competencia que le generaría a pesar del perfil artesanal que se buscaba, un perfil que, ya en 1784, ante el fracaso de aquella y la sugerencia del Consejo de Castilla de que la Real Sociedad tomase a su cargo la promoción de las artes, se abrió a lo artístico, que se convirtió en primordial. Desde su misma creación, los encargados de la docencia arquitectónica en la nueva escuela fueron Agustín Sanz y Manuel Inchauste, que vino a remplazar al poco fiable Pedro Ceballos y al fallecido Gregorio Sevilla.[141]

A mediados de la década de 1780 Manuel Inchauste (Zaragoza, h. 1734-1805) era ya un arquitecto reconocido por sus dotes como proyectista y su rigor profesional. Había aprendido los rudimentos del oficio, al igual que Agustín Sanz, en el taller de Raimundo Cortés, de quien aún era oficial a mediados de 1753, formación que sin duda compaginó con el estudio del dibujo en la Academia de los Ramírez. Ya en el otoño de 1754, en su afán de participar en las obras de la Santa Capilla, se debió de incorporar al taller de Julián Yarza Ceballos, quien desarrolló gran confianza en él ya que lo designó, desde su mismo inicio, aparejador de las obras de la Iglesia de La Almunia, edificio que diseñó en 1756, una absorbente tarea que ocupó a Inchauste hasta finales de la década de 1760 y que le proporcionó un gran conocimiento de los entresijos de la profesión. Ya a principios de la década de 1770 se debió de establecer en Zaragoza como maestro de obras, haciéndose un hueco. Así, mediada ya la década de 1780 no solo se incorporó como docente a la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica, sino que en 1785 dicha sociedad lo nombró socio de mérito encargándole desde entonces informes, visuras e incluso proyectos como el diseño de un hilador de lana (1785) o el Camino de Utrillas al Ebro (1792).[142] Uno de sus proyectos más relevante fue el Canal de Tamarite, que planificó pioneramente en 1783, sirviendo de punto de partida al complejo proyecto que culminó a comienzos del siglo XX.[143] También en la década de 1780 diseñó los retablos laterales de la Iglesia de La Almunia (1785), concibió la restauración de los templos de Bolea (1787) y Villafranca de Ebro (h. 1788), trazó las posadas de Tarazona (1788) y Sarrión (1789), además de idear varios proyectos que no llegaron a ejecutarse, como la ampliación de la Iglesia de Cortes de Aragón (1786) o las nuevas torres de los templos de Sariñena (1789) y Almudévar (1790).[144] Ya en 1793 pasó a ser director de arquitectura de la nueva Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, aunque su carga docente fue ya menor en favor de Francisco Rocha, mientras que en 1794 decidió renunciar a su taller y por tanto a la ejecución de obras, dedicándose desde entonces al diseño, la dirección de obra, la docencia y la realización de visuras e informes.[145] Así, entre otros encargos,

[141] ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza…*, *op. cit.*, pp. 49-98.
[142] CADIÑANOS BARDECI, I., "El templo parroquial de La Almunia de Doña Godina y su accidentado proceso constructivo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXVII, Zaragoza, Ibercaja, 1997, pp. 41-48, espec. pp. 42-43; y LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, p. 299.
[143] SANS SOLER, J., "Canal de Aragón y Cataluña", *Revista de Obras Públicas*, 1899, Madrid, Cuerpo de ingenieros de caminos, canales y puertos, 1912, pp. 73-78, espec. p. 73.
[144] A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-686; y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, ff. 91 v.-92 r., 117 v. y 128 r.
[145] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, p. 300.

proyectó la presa del río Arba en Tauste (1797), asumió desde cero la dirección de las obras del puente sobre el río Mijares en Olba (1798) según diseño de B. Ribelles, trazó junto a Rocha el Azud del Rabal en Zaragoza (1799) y sobre todo diseñó su obra más conocida: la reedificación de la Iglesia de Calatorao, cuyos planos rubricó el 16 de noviembre de 1799 aunque las obras no comenzaron hasta 1802, terminándose décadas después de su muerte. Entre otras cosas dotó al templo de una singular fachada ya neoclásica que destaca a la vez por su pureza de líneas y su plasticidad mural. En sus últimos años proyectó otras obras religiosas, la mayoría no realizadas: la reforma y ampliación de las iglesias de Alagón (1799) y La Muela (1799), la terminación de la Parroquial de Tiermas (1800), o la nueva Iglesia de Castejón de Valdejasa (1801) [fig. 13].[146]



Fig. 13: Manuel Inchauste, *Diseños del proyecto de ampliación y reforma de la Iglesia parroquial de Calatorao*, 16 de noviembre de 1799. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel avitelado, 720 x 515 mm. Calatorao (Zaragoza), Iglesia parroquial de San Bartolomé, Arzobispado de Zaragoza.

[146] A.D.P.Z., Fomento, legajos XII-687, XII-688 y XII-689.

La Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica estuvo activa entre 1784 y 1793, en que dio paso a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, fundada el año anterior. En esos casi diez años fue una institución modélica en la que se formaron, con una pauta académica ya muy clara y avanzada, numerosos profesionales jóvenes de la arquitectura, en su mayoría aprendices y oficiales de diferentes talleres, pero también hijos de arquitectos y maestros de obras (Matías y José Sanz, Francisco Rocha, Joaquín Asensio...) o incluso técnicos del gabinete de delineación del Canal Imperial (Tiburcio del Caso, Ambrosio Lanzaco...), un proyecto hacia el que la escuela se volcó. De hecho, uno de sus objetivos fue formar buenos profesionales autóctonos que pudieran encargarse de las obras del canal, labor en la que complementaba a la prestigiosa Escuela de Matemáticas de la misma Real Sociedad, dirigida por el ingeniero militar Luis Rancaño de Cancio, que ofrecía una formación reglada de cuatro años de altísimo nivel que cursaron los estudiantes de arquitectura más capaces y ambiciosos (Matías y José Sanz, Lanzaco, del Caso...), futuros paladines del neoclasicismo en Aragón.[147]

Un alumno destacado de la Escuela de Dibujo, no tanto por su brillantez sino por el controvertido papel que jugó, fue Joaquín Asensio Martínez (Zaragoza, 1763-después de 1824). Aprendió el oficio con su padre, el modesto maestro de obras José Asensio, antiguo oficial de Julián Yarza Ceballos, complementando dicha formación con su asistencia a la Academia de Dibujo de la 2ª Junta Preparatoria en 1778-1779 y a la Escuela de Dibujo en 1784-1787, siendo alumno en ambas de Agustín Sanz, quien debió de incitarle a que completara su formación fuera. Así, el 11 de enero de 1788 ingresaba en la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde estudió bajo la tutela del teniente-director de arquitectura Manuel Machuca Vargas (Madrid, 1750-1799), pero solo durante año y medio ante la necesidad de tomar las riendas del taller familiar para ayudar a su madre viuda. Así, el 7 de junio de 1789 solicitó el título académico de maestro de obras, suficiente para establecerse, y ese mismo día se examinó de la prueba *de repente*, consistente en diseñar en croquis una *gran casa para un señor*. En los dos meses siguientes hizo la prueba *de pensado*: el desarrollo del proyecto, cuyas trazas rubricó el 31 de julio. Tras presentarlas visitó a Goya con una carta de recomendación de Martín Zapater. El pintor se comprometió a mediar por él. El 9 de agosto era aprobado y volvía a Zaragoza [fig. 14].[148]

[147] ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y..., op. cit.*, pp. 97-123 y 189-193; y MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica de la Colegiata de Santa María de Borja y sus proyectos previos (1791-1831)*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico", 2015, pp. 126-127.

[148] ANSÓN NAVARRO, A., "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60, Zaragoza, Ibercaja, 1995, pp. 247-291, espec. pp. 274-275; y ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Inventario de... (II)", *op. cit.*, pp. 160-161.

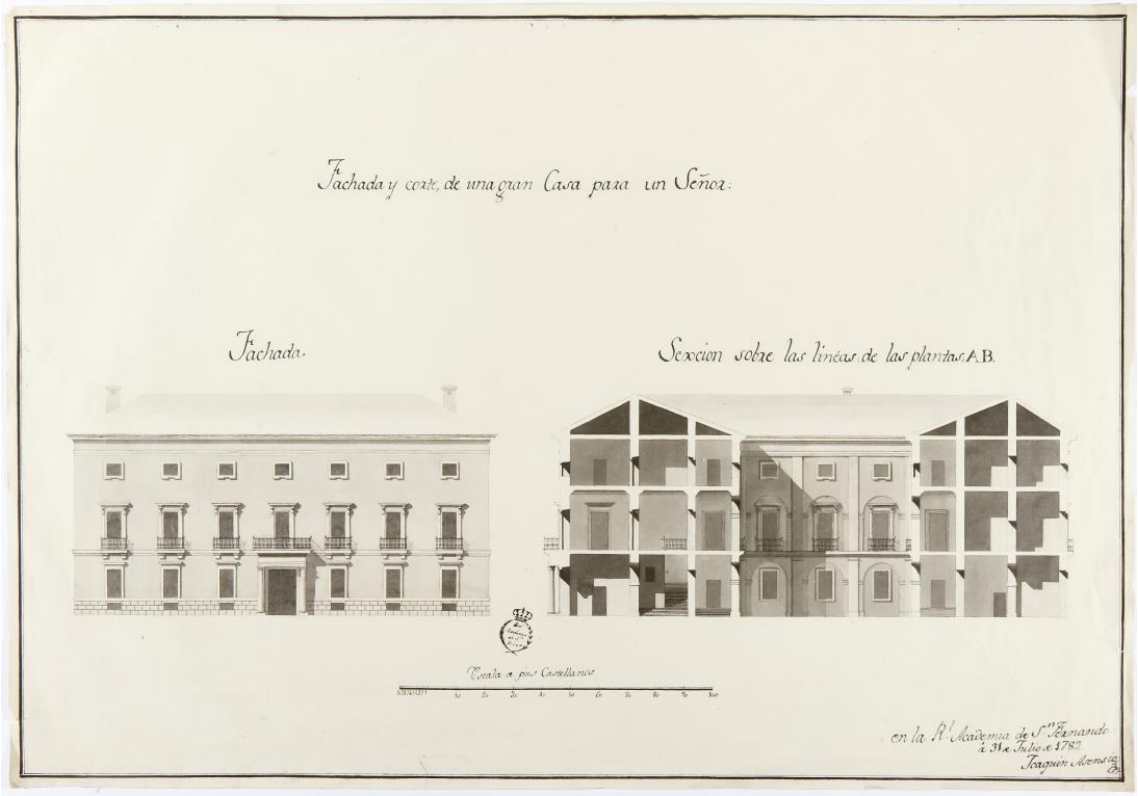


Fig. 14: Joaquín Asensio, *Alzado de la fachada principal y sección AB de una gran casa para un señor*, 31 de julio de 1789. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado, 549 x 790 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En la década de 1790 fue abriéndose camino ejecutando modestos proyectos de arquitectura civil, de tal forma que a comienzos del siglo XIX gozaba ya de un cierto nombre, lo que facilitó que la Intendencia de Aragón le derivara encargos: el proyecto para reparar el Puente de madera de Ricla (1803), la traza del Molino aceitero de Valderrobres (1805), el diseño de la canalización de una acequia en Rubielos (1805), la dirección de obra de los templos de Calatorao y La Muela a la muerte de Inchauste (1805), o los planos de un tabernáculo con sagrario para la Iglesia de Longares (1806), que no llegó a realizar. En 1807 fracasó en su intento de obtener el título de académico de mérito de la Real de San Luis. Sin embargo, su gran oportunidad llegó durante la ocupación francesa: la estela de muerte dejada por la guerra, así como la limitada disposición de muchos arquitectos a colaborar con el nuevo orden, le permitieron alcanzar efímeramente la cima de la arquitectura aragonesa en sustitución del fallecido Rocha. Lo logró al ganarse la confianza del mariscal Suchet, Gobernador General de Aragón, quien ya en 1810 le había encargado la reforma del Palacio de Fuentes, su residencia en Zaragoza, de la que quedó muy satisfecho.[149] Así, el 28 de marzo de 1811 lo nombró arquitecto municipal, lo que le permitió dirigir la reestructuración de la dañada urbe al ser designado además comisionado *para el arreglo y decoro de la ciudad*. Desde su puesto diseñó el gran proyecto que debía reflejar la grandeza del nuevo régimen y que acabó determinando el desarrollo de la ciudad: el Paseo Imperial, futuro de la Independencia. Se encargó de trazarlo según modelos napoleónicos y de dirigir al mando de más de 100 hombres, ya en

[149] A.D.P.Z., Fomento, legajos XII-689 y XII-690; y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, f. 408 r.

1812, el derribo de muchos conventos y edificios ruinosos que ocupaban los terrenos que debía atravesar, su nivelación, el trazado de las nuevas alineaciones, la plantación de cuatro hileras de árboles, la instalación de farolas y bancos, así como la creación de la cañería para abastecer a las fuentes (Neptuno...) que debían embellecerlo, cuya ejecución también supervisó. El proyecto, que incluyó el trazado de la actual plaza de España y que pretendía prolongar hasta el Ebro, no llegó a incluir la construcción de edificios por la huida de los franceses en 1813. Eso ocurriría décadas después.[150] La nueva situación política trajo para Asensio la cárcel y la depuración. No obstante, en 1824 seguía en Zaragoza, aunque sin actividad conocida.[151] Debió de fallecer poco después.

Entre los alumnos de la Escuela de Dibujo destacó Francisco Rocha Carrera (Monzón, Huesca, 1766-Zaragoza, 1809), que acabaría heredando de Agustín Sanz el cetro de la arquitectura aragonesa. Era hijo de Francisco Rocha, maestro de obras del Castillo de Monzón, quien le enseñó el oficio desde 1779, aunque ya en 1781, alentado quizá por algún ingeniero militar acantonado en Monzón, lo envió a Zaragoza para que continuara su formación con Antonio Esteban (Zaragoza, h. 1736-¿?), maestro de obras del cuerpo de ingenieros y futuro Maestro Mayor de las Obras Reales en Aragón, antiguo oficial de Sanz y colaborador de Pedro Ceballos. Se formó con él hasta 1788, aunque desde 1784 asistió como complemento a la Escuela de Dibujo, donde Sanz e Inchauste le inculcaron un avanzado clasicismo en tránsito hacia el neoclasicismo. A mediados de 1788 su valía era ya patente, por lo que el Intendente de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, le dio su primer proyecto: el diseño y dirección de obra de la Fuente de Longares, que remató en 1789. El 29 de octubre de ese año ingresó en la Real Academia de San Fernando de Madrid para continuar su formación, aunque para mantenerse y adquirir experiencia práctica de nivel se colocó por el día, sin duda por mediación de Sanz, como ayudante del aparejador de albañilería de las obras del Palacio Real, el aragonés Francisco Ribas, antiguo oficial de Sanz en las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar en 1771-1772, quien en 1773 había emigrado a Madrid.[152] Más tarde, también por el día, pasó a ser ayudante del prometedor arquitecto neoclásico Guillermo Casanova (Madrid, 1756-1804).[153]

En San Fernando, además de recibir una exigente y avanzada formación técnica, asistió a los enconados debates entre racionalistas e historicistas que estaban marcando la evolución de la arquitectura española al configurar el incipiente neoclasicismo patrio, que le abrieron perspectivas que años después le permitieron difundir ese neoclasicismo en

[150] YESTE NAVARRO, I., "La Zaragoza francesa", en *Aragón y la Ocupación Francesa, 1809-1814*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza e Ibercaja, 2013, pp. 82-101, espec. pp. 91-94; y SAN VICENTE PINO, A., *Años Artísticos..., op. cit.*, pp. 191-199.

[151] A.M.Z., Serie Facticia, Caja 7032, Sign. 77-14.

[152] Francisco Ribas había obtenido el título de maestro de obras de la Real Academia de San Fernando el 2-II-1789, tras examinarse diseñando el proyecto completo de un cementerio para una población de 500 a 600 vecinos. Entre sus obras más célebres se contó la Real Fábrica de Platería de Martínez de Madrid, monumental edificio neoclásico cuyas trazas rubricó el 24-III-1792, siendo aprobadas por Juan de Villanueva. Véase ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Inventario de... (II)", *op. cit.*, p. 201; y MARTÍN, F. A., "El platero Antonio Martínez Barrio y su Escuela-Fábrica de platería en Madrid", en *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011, pp. 36-65, espec. pp. 51-54.

[153] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 5-127-2 (Biografía de F. Rocha); y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre...", *op. cit.*, pp. 218-219.

Aragón. Su privilegiado punto de vista y sus cualidades, conocidas en la Sociedad Económica, llevaron a la Junta Preparatoria de la Academia de San Luis a elegirlo ya a finales de 1791 para actualizar en un futuro próximo la enseñanza de la arquitectura en Aragón introduciendo la metodología más avanzada seguida en Madrid y asentar los principios neoclásicos. Por ello, tras la definitiva fundación de la academia en 1792 fue nombrado director de arquitectura junto a Sanz e Inchauste, pero a condición de que culminara sus estudios y se presentara en agosto de 1793 con el título de académico de mérito de San Fernando. Así lo hizo. El 19 de marzo de 1793 solicitó examinarse y el 7 de abril la academia dictó el ejercicio que debía realizar: el proyecto de un cuartel para un regimiento de caballería de 400 caballos. Ese mismo día realizó la prueba *de repente*: la concepción de la planta, y dispuso de unos meses para ejecutar la *prueba de pensado*: el desarrollo del proyecto, cuyos diseños rubricó el 3 de agosto, siendo examinado el 8. El 15 de agosto se le concedía el grado de académico de mérito.[154]

De vuelta en Zaragoza, Rocha, caracterizado por sus grandes conocimientos técnicos y extremado rigor, se volcó en la academia, asumiendo la totalidad de la carga docente de la sala de arquitectura en detrimento de Agustín Sanz y Manuel Inchauste, que a su avanzada edad quedaron relegados a labores de refuerzo y sustitución docente, y a la realización de pruebas de aptitud, visuras e informes. De hecho, tanto se volcó en la docencia que instaló su vivienda en la propia sede de la academia y asumió menos proyectos de los esperables de su fama.[155] No obstante, en su breve carrera demostró sus dotes como proyectista, contribuyendo con su obra, y no solo la docencia, ámbito en el que dejó una profunda huella como férreo defensor de los principios académicos y muchos discípulos, a la difusión del neoclasicismo en Aragón. Así, entre las obras que proyectó destacaron: la Casa de Corrección de San Ignacio de Zaragoza; la Casa-palacio de Jacinto Lloret (1794), en la actual plaza de España de la misma ciudad, pieza clave de la arquitectura doméstica neoclásica aragonesa;[156] la desaparecida Casa-palacio de Felipe Sanclemente (1795), en la actual calle Torre Nueva de Zaragoza, junto al Palacio de Bureta, cuya fachada neoclásica fue propuesta como modelo a seguir por la Academia de San Luis; la Casa de Misericordia de Teruel (1797), amplio edificio de líneas puras y avanzada articulación espacial que introdujo el neoclasicismo en tierras turolenses; la Iglesia de Ballobar (1797), que quedó en el tintero; los estanques de riego de Sádaba (1799), que diseñó por encargo de la Real Sociedad Económica, de la que fue socio de mérito desde el 25 de mayo de 1798 y con la que colaboró; la Tahona de Bujaraloz (1800), de ingeniosa maquinaria; la reforma de la Iglesia de Munébrega (1800); la reparación y refuerzo de la Torre Nueva de Zaragoza (1800); la torre de la Parroquial de Almudévar (1802); el Canal de Tamarite (1804), que diseñó junto a Inchauste a partir del proyecto previo de este; o un cuartel para Monzón.[157] Sin embargo, las dos obras que mayor fama

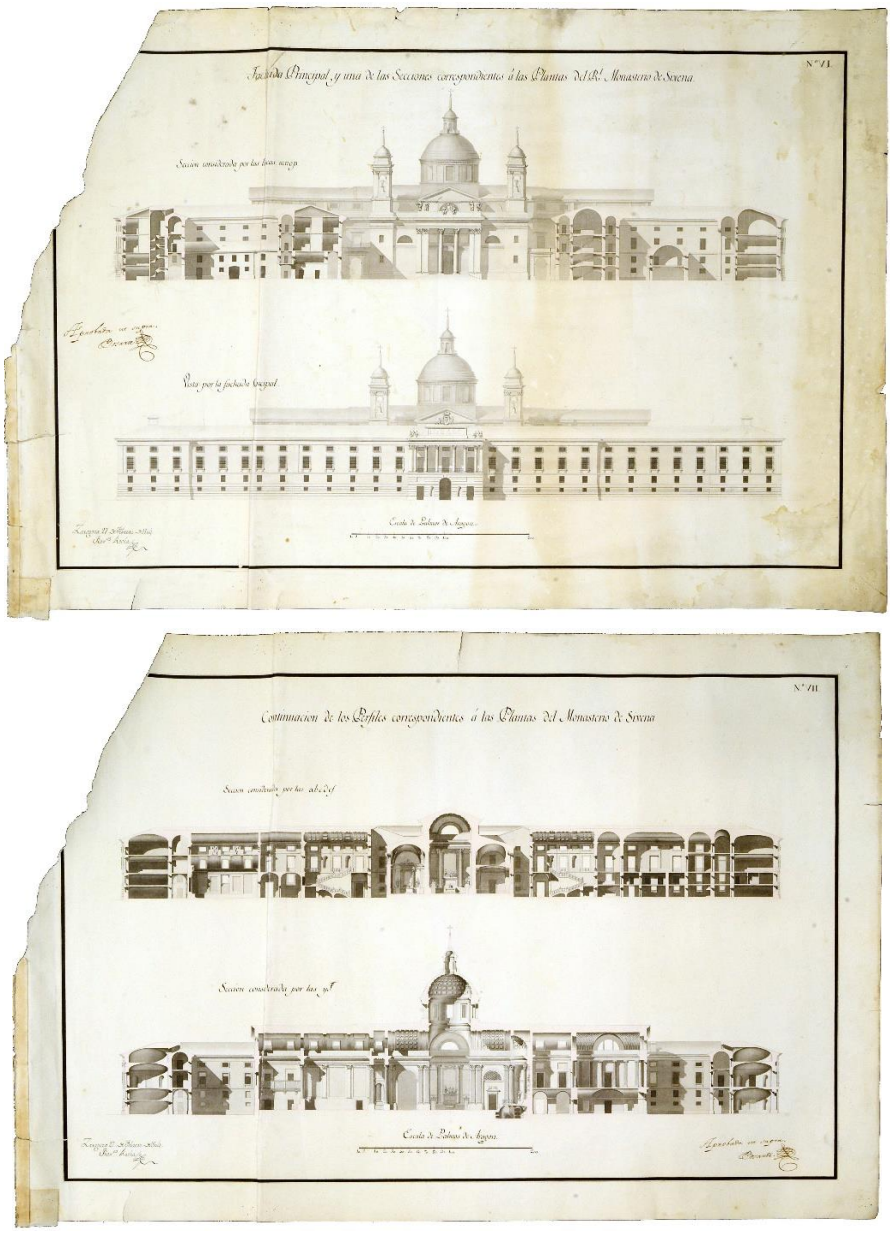
[154] *Ibidem*, p. 219; A.R.A.B.A.S.F., Sign. 5-127-2; ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Inventario de los dibujos arquitectónicos…", *op. cit.*, p. 147; y LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, p. 303.

[155] *Ibidem*, pp. 303-306.

[156] A.M.Z., Libro de actas de 1794, f. 220 r.-v.; y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 5-127-2. La autoría, cronología e identificación del edificio, conservado parcialmente e integrado en el complejo Puerta Cinegia, es inédita.

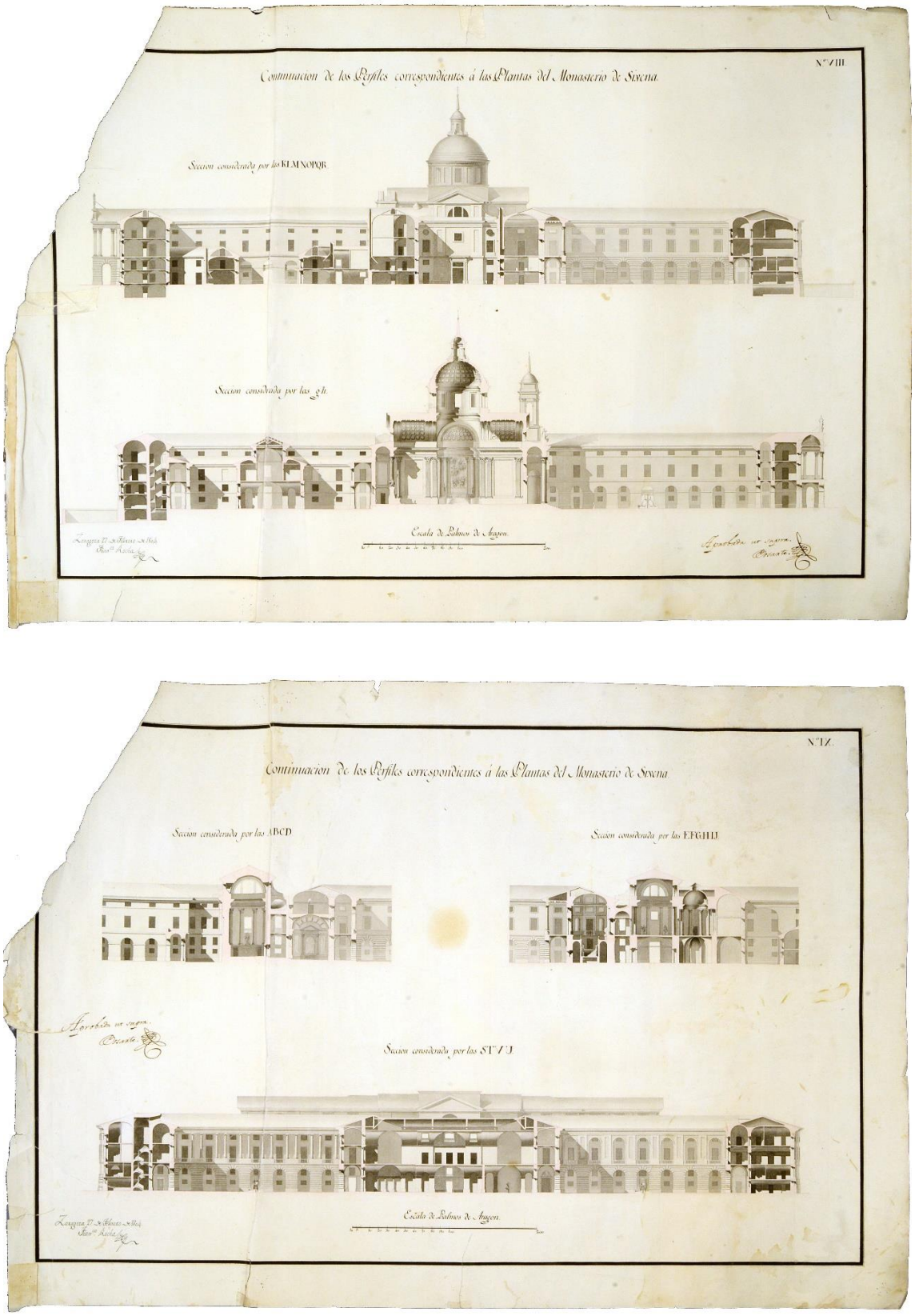
[157] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 5-127-2; EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre...", *op. cit.*, p. 219; A.D.P.Z., Fomento, legajos XII-687 y XII-688; y A.M.Z., Libro de actas de 1800, ff. 299 r.-301 v.

le dieron fueron el altar mayor de la Colegiata de Alcañiz (1795), en el que desplegó un rotundo neoclasicismo, y sobre todo su apabullante proyecto de ínfulas escurialenses para reconstruir el Monasterio de Sijena (1804) en un avanzado lenguaje neoclásico inédito en Aragón, que desarrolló en nueve planos conservados en parte en el Archivo Capitular de Lérida y que no llegó a construirse.[158] Dos años antes de morir, el 1 de diciembre de 1806, fue nombrado Maestro Mayor del Pilar en sustitución del difunto Matías Sanz, quien a su vez había remplazado a su padre en el verano de 1801 [figs. 15-18].[159]



Figs. 15 y 16: Francisco Rocha, *Alzado de la fachada principal y distintas secciones del proyecto para reconstruir el Monasterio de Sijena* [2 planos], 27 de febrero de 1804. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel avitelado, 510 x 727 mm (cada uno). Lérida, Archivo Capitular de Lérida.

[158] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 5-127-2; y CASTILLÓN CORTADA, F., "Proyecto de reconstrucción, no realizado, del Monasterio de Sigena (1804)", *Argensola*, 111, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 211-224. A finales del siglo XIX los planos de Rocha del Monasterio de Sigena se custodiaban todavía en el archivo monacal, de donde pasaron a Lérida ya en el XX.
[159] A.C.P., Armario 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2, p. 407.



Figs. 17 y 18: Francisco Rocha, *Distintas secciones del proyecto para reconstruir el Monasterio de Sijena* [2 planos], 27 de febrero de 1804. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel avitelado, 510 x 727 mm (cada uno). Lérida, Archivo Capitular de Lérida.

Francisco Rocha tuvo muchos discípulos en la Academia de San Luis, algunos de gran valía que junto a él difundirían por Aragón la nueva estética neoclásica que culminó el profundo proceso de renovación clasicista iniciado con la Santa Capilla y la implantación del barroco académico como primer estadio de dicha renovación. Entre los mejores se contaron Matías Sanz Muzás (Zaragoza, 1767-1806) y su hermano José (Zaragoza, 1770-1805), hijos de Agustín Sanz, con quien se formaron inicialmente. Paradójicamente, habían sido compañeros de Rocha en la Escuela de Dibujo desde su creación, formación que complementaron con la realización del exigente curso oficial de la Escuela de Matemáticas en 1788-1792. En esos años ayudaron a su padre con frecuencia, adquiriendo gran experiencia. No obstante, este quiso que el mayor, Matías, se perfeccionara en la Academia de San Fernando desde mediados de la década de 1790 mientras José permanecía a su lado como ayudante y continuaba su formación en la Academia de San Luis. Tras estudiar unos cinco años en Madrid en plena efervescencia neoclásica, Matías regresó a Zaragoza, aunque antes solicitó el título de arquitecto, que obtuvo el 4 de enero de 1801 tras desarrollar como examen el proyecto de un *Cuartel de infantería para un regimiento completo*. Sus avanzados diseños neoclásicos los había rubricado el 8 de diciembre de 1800. Apenas seis meses después de su vuelta falleció su padre, cuyas principales obras heredó, entre ellas la Iglesia de Épila, así como alguno de sus clientes (IX Duque de Híjar...) y cargos (Maestro Mayor del Pilar y arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón). También heredó su fama de profesional eficaz y renovador. Ya el 5 de junio de 1803 fue nombrado académico de mérito de San Luis, honor que lo aupó a lo más alto del escalafón aragonés junto a Rocha, mientras que el 1 de febrero de 1805, tras la muerte de Inchauste, fue designado director de arquitectura de la misma institución, siendo nombrado José, que ya era arquitecto, teniente-director. Matías estaba en un momento de éxito que sin embargo duró poco: hacia finales de 1805, a raíz de la prematura muerte de su hermano José, que apenas había llegado a crear obra propia, se agravó un proceso depresivo que arrastraba desde la muerte de su padre y que lo llevó a la tumba en unos meses. Con él desaparecía una promesa del neoclasicismo aragonés. Entre sus escasas obras cabría citar: la conclusión de la fachada de la Iglesia de Épila según los diseños paternos a falta de una torre (h. 1801-1805); la concepción de la reforma y ampliación de la Iglesia de Aguilón (1802); la intervención en la Colegiata de Borja (1802-1805); la reedificación del segundo arco del Puente de Piedra de Zaragoza (1805); y el diseño probable de una fachada para la Iglesia de Lécera (1805-1806) [fig. 19].[160]

También breve fue la trayectoria de otra promesa del neoclasicismo aragonés, Pascual Jordán (Zaragoza, h. 1770-1808), quien formado inicialmente en el sistema gremial y la Escuela de Dibujo, pronto se convirtió en el discípulo predilecto de Rocha en la Academia de San Luis. De hecho, además de enseñarle la profesión y los secretos del sistema neoclásico, le dio empleo como oficial de su taller en 1796, poco después de que hubiera obtenido el título de agrimensor, el más bajo de la academia. En San Luis asistió desde finales de 1793 a la *sala de arquitectura*, donde cursó sucesivamente las asignaturas de principios de aritmética, principios de geometría especulativa, principios

[160] MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica..., op. cit.*, pp. 126-130 y 149.

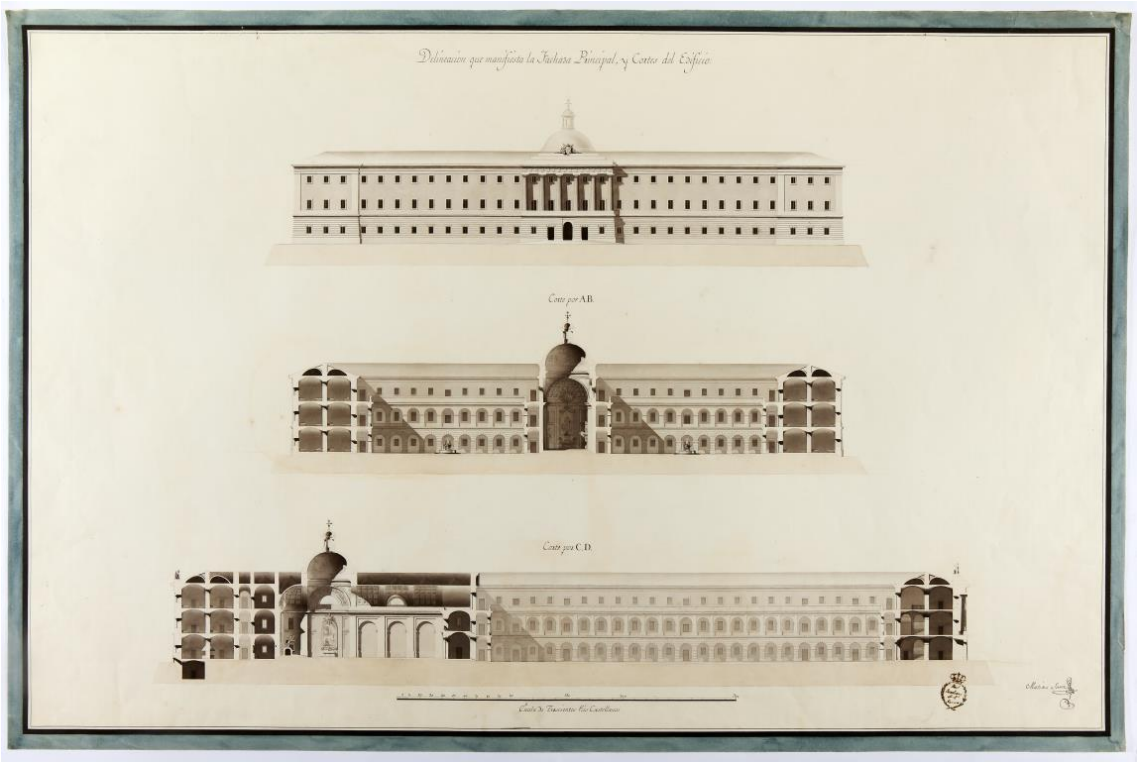


Fig. 19: Matías Sanz, *Alzado de la fachada principal y secciones AB y CD de un cuartel de infantería para un regimiento completo*, 8 de diciembre de 1800. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra, marrón, amarilla y azul sobre papel verjurado, 645 x 978 mm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

de geometría práctica, geometría práctica, y diseño, a la que acudió hasta otoño de 1797. El curso anterior Rocha lo había considerado su alumno más aplicado, lo que Jordán había refrendado con el primer premio de segunda clase en los premios académicos anuales. A principios de marzo de 1798 se sentía ya capacitado para ejercer la profesión por lo que pidió examinarse para maestro de obras, título de nivel medio. Terminó su examen, consistente en proyectar una casa *para un señor de título entre medianeras*, a primeros de junio, siendo aprobado el 14 de ese mes. El título se le otorgó el 15 de julio y ya en la segunda mitad de 1798 dejó su puesto de oficial de Rocha estableciéndose por su cuenta. Había recibido su primer encargo ese verano: el diseño de la Posada de Estadilla, que le había derivado la Intendencia de Aragón. En paralelo a su ejercicio profesional continuó perfeccionándose en San Luis con la aspiración de obtener el título de arquitecto, que solicitó el 28 febrero de 1807. Sin embargo, no llegó a examinarse por la lentitud administrativa y su prematura muerte en el verano de 1808, durante el primer sitio francés de Zaragoza. La carrera de Jordán, truncada en un momento de eclosión y éxito (ya era referente de la Intendencia), había sido breve y en ella vio materializados pocos diseños. Entre las obras que proyectó pero que no se ejecutaron cabría citar: las nuevas iglesias de Vistabella de Huerva (1799) y Ayerbe (1804-1805); una nueva torre para la Parroquial de Ainzón (1806); la reparación del campanario de la Iglesia de Cariñena (1806); la ampliación de la Parroquial de Alagón y su nuevo el altar mayor (1807), obra proyectada inicialmente por Inchauste; la reforma clasicista de la Colegiata de Borja (1807), cuyos primorosos diseños aún se conservan; y las Escuelas de Borja (1807). También diseñó obras que sí se construyeron, como un nuevo brazo de la acequia de Belchite (1805) que

incluyó un gran gallipuente. Entre las obras que dirigió destaca la torre de la Iglesia de Almudévar (1806), trazada por Rocha en 1802.[161]

Compañeros de Jordán en la *sala de arquitectura* de la Academia de San Luis fueron dos valiosos profesionales de trayectoria paralela e indisociable de las obras del Canal Imperial: Tiburcio del Caso Martínez (Zaragoza, 1769-1846) y Ambrosio Lanzaco Arbex (Zaragoza, 1773-1816).[162] Ambos eran hijos de trabajadores de las obras del canal, lo que facilitó que Pignatelli los incorporara muy jóvenes, mediada la década de 1780, al gabinete de delineación a las órdenes del director facultativo Fernando Martínez Corcín. En paralelo iniciaron una sólida formación académica en las escuelas de dibujo y matemáticas de la Económica, para pasar a fines de 1793 a la *sala de arquitectura* de San Luis bajo la tutela de Rocha. Allí siguieron perfeccionándose, sobre todo Lanzaco, más brillante y aplicado, hasta principios del siglo XIX, aunque sus crecientes obligaciones en el canal, entre ellas la delineación de buena parte de las láminas de la *Descripción de los Canales Imperial de Aragón i Real de Tauste* (1796), les fueron restando asiduidad a las clases. Precisamente en relación con su labor en el canal podría ponerse una estructura mítica para los zaragozanos: la Puerta del Carmen, hasta hace poco tenida por obra de Agustín Sanz pero que en realidad fue diseñada en la segunda mitad de septiembre de 1792 por un miembro no identificado de la Escuela de Dibujo cuando ya estaba en marcha su conversión en academia, probablemente como resultado de un concurso entre los alumnos. Así, el gran parecido de su diseño con la portada del desaparecido dique de carenado del canal en Zaragoza, que Lanzaco y del Caso conocían bien, inclina la balanza de la autoría de la puerta hacia uno de los dos.[163]

Relacionada con el canal está también la que tradicionalmente se ha considerado la obra más relevante de Tiburcio del Caso: la zaragozana Iglesia de San Fernando de Torrero, construida para los empleados del canal y cuyos planos rubricó del Caso hacia primeros de abril de 1796, siendo aprobados por el Conde de Sástago, *Protector del Canal*, el 5 de dicho mes. Sin embargo, a finales de la década de 1980 algunos autores como Expósito o Laborda cuestionaron esta autoría con argumentos como la falta de titulación de del Caso para abordar tamaño proyecto[164] sin tener en cuenta los diseños conservados en la Biblioteca Nacional, autógrafos de este y que portan su rúbrica, que no puede sino aludir a su autoría y no a una mera delineación dado que en ellos no se indica que sean copia de las trazas de otro autor. Aunque resulte llamativo, al igual que ocurrió con la Puerta del Carmen o la Fuente de Longares, el diseño pudo encargarse a un profesional joven aún sin título, pero solvente y ejemplificador de las bondades del sistema formativo académico, que con encargos así era reconocido y promocionado. A ello se añade la autonomía de la que gozaba el canal, que podía encargar sus proyectos a

[161] *Ibidem*, pp. 153-187.
[162] Sobre T. del Caso véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre...", *op. cit.*, pp. 222-227; LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, pp. 322-327; y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y..., op. cit.*, p. 206. Sobre Lanzaco véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica..., op. cit.*, pp. 216-224.
[163] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Nuevas aportaciones al estudio de la Puerta del Carmen de Zaragoza (1787-1795)", *Artigrama*, 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 443-466, espec. pp. 456-462.
[164] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre...", *op. cit.*, p. 226; y LABORDA YNEVA, J., *Maestros de...*, *op. cit.*, pp. 324-327.

sus profesionales, tuvieran o no la titulación adecuada, sin tener que dar cuentas. Otros dos argumentos refuerzan la autoría de un profesional aún en formación: el gran eclecticismo del edificio (con citas a Miguel Ángel, Carlo Fontana, Fischer von Erlach o Ventura Rodríguez…), que llega a chirriar en la por otra parte efectista combinación de pórtico columnario de hechuras clásicas con cúpula de resonancias miguelangelescas, propio de alguien con múltiples referentes y todavía en búsqueda de su propio camino; y su grandilocuencia, patente en la monumental y costosa solución cupulada escogida, a todas luces excesiva en relación con la exigua espacialidad interior lograda, dos rasgos impensables en arquitectos experimentados como Martínez Corcín o Agustín Sanz. Ambos rasgos, especialmente el eclecticismo, permiten además desmontar un tópico arrastrado por el templo: el de ser el paradigma e incluso la obra cumbre del neoclasicismo aragonés. Nada más lejos de la realidad: el ingrediente barroco clasicista, aunque ya muy avanzado, sigue siendo mayoritario. Así, antes que ante una obra netamente neoclásica estaríamos ante un original canto del cisne del barroco clasicista [figs. 20 y 21].





Figs. 20 y 21: Tiburcio del Caso, *Alzado de la fachada principal y sección longitudinal de la Iglesia de San Fernando de Torrero en Zaragoza* [2 planos], h. principios de abril de 1796. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, rosa y negra sobre papel verjurado, 444 x 312 mm (fachada) y 437 x 313 mm (sección). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

A principios de 1804 la carrera de Lanzaco dio un vuelco al ser requerido por los duques de Osuna *para levantar planos de sus estados y disponer en ellos las obras hidráulicas y civiles que se ofrezcan.* Debía presentarse en Madrid a principios de marzo para acompañar al duque en un viaje por sus extensas posesiones. Ante la imposibilidad de titularse antes de partir, solicitó a la academia un certificado de su cualificación. El encargo debió de ser un éxito ya que ese mismo año abandonó su trabajo en el canal y al

poco fijó su residencia en Madrid, donde vivía en septiembre de 1807. Entonces, al saber que la Academia de San Luis necesitaba nuevos académicos de mérito, volvió a Zaragoza para examinarse. Lo hizo el 20-21 de septiembre, siéndole concedido el título el 11 de octubre. Se sumaba a Tiburcio del Caso, que lo había obtenido el 14 de junio. Tras las pruebas regresó a Madrid mientras que del Caso siguió como delineante en el canal, donde cada vez tenía más responsabilidades. Sin embargo, en apenas unos meses todo cambió con el estallido de la Guerra de la Independencia. Del Caso se distinguió en la defensa de Zaragoza dirigiendo la construcción de las baterías del Portillo y del Jardín Botánico, y pasó a dirigir el mantenimiento del canal, labor que siguió desempeñando con la administración francesa. Durante la ocupación su actividad fue de perfil bajo, aunque reconstruyó numerosos edificios civiles y asumió el cargo de Maestro Mayor del Pilar tras la muerte de Rocha. Por su parte, Lanzaco permaneció en Madrid hasta principios de 1811, en que regresó a Zaragoza. El primer gran encargo a su vuelta fue el diseño del Molino aceitero de la finca de Menuza (1811). Su actitud fue de resistencia pasiva ante el invasor. Además, brindó sus servicios a los patriotas, participando a principios de agosto de 1813 en el asedio al Castillo de la Aljafería y dibujando en septiembre de ese año un preciso plano de Tortosa y sus defensas.[165]

Tras el conflicto, la situación de la arquitectura aragonesa era desoladora. Por un lado, la ruina económica y material impidió durante lustros emprender nuevos proyectos e incluso terminar los ya iniciados, dedicándose los esfuerzos a la mera reconstrucción de lo imprescindible echando mano además de una arquitectura de gran modestia.[166] Por otro, la guerra había traído la muerte de buena parte de los arquitectos más brillantes, como Rocha y Jordán, que se sumaron a Inchauste y Matías y José Sanz, fallecidos poco antes de la guerra, y de algunos de los estudiantes más prometedores, como Mariano Tabuenca o Felipe Gracián Sanz. Esto permitió la promoción de los únicos arquitectos académicos de valía que quedaban, Lanzaco y del Caso, que asumieron la dirección de arquitectura de la Academia de San Luis y la dirección facultativa del Canal Imperial, pero también de otros profesionales menos brillantes que en circunstancias normales no hubieran adquirido el protagonismo que alcanzaron, como fue el caso del maestro de obras académico Joaquín Gironza Langarita (Zaragoza, 1774-1838),[167] diseñador de la orla neoclásica de los diplomas de la Academia de San Luis, y sobre todo del maestro de obras gremial José Yarza Lafuente (Zaragoza, 1759-1833),[168] hijo de Julián Yarza Lafuente, que siempre fue refractario a la formación académica, dependiente de los

[165] MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica..., op. cit.*, pp. 219-223; EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre...", *op. cit.*, pp. 226-227; y A.C.P., Armario 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2, pp. 424-425.

[166] La mayoría de los escasos proyectos arquitectónicos de cierta envergadura que se intentaron emprender en la inmediata posguerra fracasaron. Ese fue el caso del proyecto para dotar al Santuario de Rodanas de Épila (Zaragoza) de una nueva cabecera que sustituyera a la destruida durante la Guerra de la Independencia. Del mismo se conserva una posible maqueta de notable calidad que muestra una propuesta clasicista ya algo retardataria.

[167] Sobre Joaquín Gironza véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, pp. 328-329; y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y..., op. cit.*, pp. 206-207.

[168] Sobre José Yarza véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, pp. 235-239; y ESPARZA URROZ, J. M., "La obra de los arquitectos José de Yarza Lafuente (1759-1833), José de Yarza Miñana (1801-1868) y Fernando de Yarza Fernández-Treviño (1841-1907)" [resumen de tesis doctoral], *Artigrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 831-840, espec. pp. 832-833.

modelos fijados por otros arquitectos mucho mayores como Agustín Sanz, y que tuvo dos notables encontronazos con Rocha poco antes de la guerra a cuenta de sus limitaciones como proyectista, uno en 1804 relativo a los muchos fallos que este encontró en su proyecto para la nueva sala capitular de La Seo zaragozana, que se vio obligado a modificar, incluida la Puerta del Deán, que desarrolló en un lenguaje ya neoclásico tras las correcciones de Rocha,[169] y el otro en 1807 al rechazar este su nombramiento como académico de mérito por la mediocridad de su examen.

Lamentablemente, la hegemonía de Lanzaco, cuya carrera era muy prometedora, duró poco al fallecer prematuramente a finales de 1816, cuando apenas había concebido proyectos de relevancia, entre ellos la neoclásica Puerta de Santa Engracia de Zaragoza (1815), que quedó en el tintero, y una nueva propuesta de reforma de la Colegiata de Borja (1816), que dejó inacabada y que tampoco se ejecutó por su excesiva ambición.[170] Muy distinta fue la trayectoria de Tiburcio del Caso. A su papel principal en el canal y la academia sumó enseguida el cargo de regidor y arquitecto municipal (1816), lo que le permitió controlar la arquitectura aragonesa durante más de diez años. Sin embargo, en 1826 se despidió agriamente de la Academia de San Luis, tanto por discrepancias técnicas como por no cobrar con asiduidad, volcándose desde entonces en el canal (hasta su cese por edad en 1835) y en la ingeniería civil, ámbito hacia el que se reorientó, perfeccionándose en Francia en 1829 y llegando a ser *ayudante primero honorario de ingeniero de caminos y canales*.[171] A partir de su abandono de la academia, con la que no obstante se reconcilió a los pocos años, el protagonismo en la docencia y en la propia arquitectura aragonesa lo asumió una nueva generación de arquitectos académicos: la de aquellos estudiantes de la Academia de San Luis que sobrevivieron a la guerra, siguieron formándose en ella después de la contienda y empezaron a trabajar de forma independiente avanzada la posguerra tras titularse en Madrid o Zaragoza. Dicha generación, formada por Antonio Vicente (Alcañiz, Teruel, h. 1780/85-Zaragoza, 1844), Juan Mendoza (Zaragoza, h. 1780/85-1846) o Atilano Sanz Pérez (Zaragoza, h. 1790-Murcia, 1868), y a la que se añadió precozmente José Yarza Miñana (Zaragoza, 1801-1868), más joven, se encargó durante el reinado de Fernando VII y la regencia de Mª. Cristina de convertir definitivamente el neoclasicismo en el lenguaje arquitectónico indiscutible y oficial de Aragón al desterrar las últimas pervivencias del barroco académico, primer estadio de la renovación clasicista, aunque renunciando por el camino

[169] La dura corrección del proyecto por parte de Rocha, incluida en un informe de 14-V-1804 inédito hasta ahora (Archivo de la Academia de San Luis), fue la razón de que Yarza modificara, entre otras cosas, su propuesta inicial para la Puerta del Deán. Dicho informe, clave para entender el devenir del proyecto, no se tuvo en cuenta en un artículo reciente sobre el tema. Véase 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. pp. 478-480 y 494.

[170] MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica..., op. cit.*, pp. 222-224.

[171] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre...", *op. cit.*, pp. 222-227. Entre las obras más relevantes diseñadas por Tiburcio del Caso cabría citar: la Capilla del Santo Cristo de la Columna Mallén (1803), la Iglesia del Convento de Santa Mónica de Zaragoza (1818), la reforma de la Casa-palacio de Teresa de Vallabriga en el Coso de Zaragoza (1818), la Puerta de Santa Engracia de Zaragoza (1828), una primera propuesta para los edificios que debían jalonar el actual Paseo de la Independencia de Zaragoza (1833), o el proyecto para reconstruir la Universidad de Zaragoza.

a la profunda carga intelectual de renovación que portaba el neoclasicismo de la preguerra, más ambicioso y utópico. Los nuevos tiempos no permitían otra cosa.[172]

2.2.4. Grandes arquitectos ilustrados aragoneses que triunfaron fuera de Aragón

Para concluir el repaso a la arquitectura aragonesa de la Ilustración es preciso hacer mención a tres destacados arquitectos aragoneses que se formaron, trabajaron y triunfaron fuera y que deben ser recordados por sus logros. El primero fue Marcos Ibáñez Aldea (Odón, Teruel, 1738-Xalapa, México, 1784), hermanastro del célebre eclesiástico Joaquín Ibáñez García, quien le acogió en Roma hacia 1760 para que se formara como arquitecto. A su regreso, gracias a su buena formación, se colocó como colaborador de Francisco Sabatini en las obras reales, participando, entre otras, en las obras del Palacio del Pardo. También trazó edificios como la Iglesia de Benicasim, que diseñó hacia 1769 para Francisco Pérez Bayer, intelectual amigo de su hermanastro. No obstante, su gran oportunidad llegó en 1776, cuando Sabatini le propuso marchar a Guatemala para encargarse del diseño y construcción de la ciudad de Nueva Guatemala de la



Fig. 22: Autor anónimo (atribuido a Mariano S. Maella), *Retrato del arquitecto Marcos Ibáñez*, h. 1776-1777. Óleo sobre lienzo, 59 x 45'5 cm. Odón (Teruel), Iglesia de San Bartolomé.

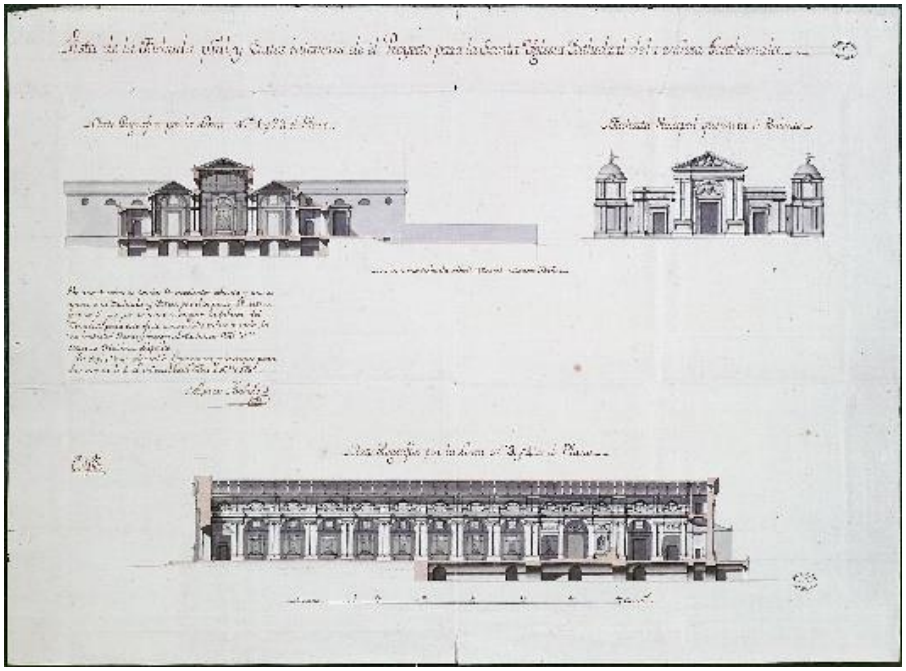


Fig. 23: Marcos Ibáñez, *Alzado de la fachada principal y secciones longitudinal y transversal de la Catedral de Nueva Guatemala de la Asunción*, 24 de abril de 1781 (copia autógrafa posterior). Lápiz, tinta negra y aguadas gris y rosa sobre papel verjurado, 480 x 640 mm. Sevilla, Archivo General de Indias.

[172] Sobre algunos de estos arquitectos véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica...*, *op. cit.*, pp. 234-242 y 322-324.

Asunción, fundada ese mismo año para sustituir a la antigua capital, destruida en 1773 por un terremoto. Tras diseñar la Ermita de la Virgen de la Cuesta de Odón, su pueblo, Ibáñez embarcó para América el 20 de marzo de 1777 con el rango de *Arquitecto principal de Guatemala*. Ya el 24 de noviembre de 1778 rubricó el plano definitivo de la nueva ciudad optando por una planta ortogonal enraizada en la tradición colonial pero muy avanzada por la introducción de una notable jerarquización viaria y espacial. A su vez, diseñó algunos de los edificios públicos de la urbe en un lenguaje barroco académico ya muy avanzado, entre ellos: la catedral provisional, el palacio real, la aduana o la casa de correos. Sin embargo, su gran obra fue la catedral, cuyas trazas definitivas rubricó el 24 de abril de 1781, comenzando los trabajos de cimentación el 13 de agosto de 1783. Al poco, en octubre, renunció a su puesto por enfermedad, muriendo al verano siguiente cuando atravesaba México en su viaje de regreso a España. Como curiosidad, es el único arquitecto ilustrado aragonés del que se conoce retrato [figs. 22 y 23].[173]

Silvestre Pérez Martínez (Épila, Zaragoza, 1767-Madrid, 1825), figura capital del neoclasicismo español, brilló con luz propia a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su talento innato para la arquitectura fue descubierto por Agustín Sanz hacia 1777-1778 en una de sus visitas de trabajo a Épila cuando Pérez era un niño de apenas diez años. Desde entonces se formó con él, asistiendo también a las clases del pintor Manuel Eraso y quizá a la Academia de Dibujo de la 2ª Junta Preparatoria en 1778-1779. Con Sanz conoció los secretos del barroco clasicista al coincidir su formación con la fase más fructífera de la carrera de este, pudiendo presenciar la construcción de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite y Épila, sus mejores obras. Con este sólido bagaje y sus dotes para el dibujo y el diseño Sanz lo envió a Madrid en 1781 para que siguiera formándose con Ventura Rodríguez, quien lo aceptó como discípulo. Estuvo con él hasta su muerte en 1785, compaginando esto con su asistencia a la Academia de San Fernando, donde pronto fue conocido por su aplicación y cualidades, ganando desde 1782 muchas de las ayudas de costa mensuales y varios premios en los concursos generales. Tal era su nivel que, ya en 1788, sin estar titulado, diseñó su primer edificio: la singular Iglesia de Barro, en Asturias, cuyo proyecto fue aprobado por la academia. Un año después solicitó examinarse de académico de mérito, título que obtuvo el 2 de mayo de 1790. De inmediato recibió los primeros encargos de la Comisión de Arquitectura: el diseño de los altares mayores de las iglesias de Algeciras y Benamexí, pero pronto se abrió a nuevos horizontes al hacerse acreedor de una pensión extraordinaria para estudiar en Roma, a donde marchó a finales de julio de 1792, permaneciendo allí hasta 1796. En esos años, bajo la protección del embajador Azara, conoció de primera mano los restos de la Antigüedad, que estudió y dibujó con profusión, asistió a las clases de las academias más acreditadas, entabló relación con los arquitectos romanos más avanzados y con intelectuales capitales como Milizia, presenciando además el triunfo del neoclasicismo revolucionario. Con todo ese coctel fue construyendo su propia interpretación del

[173] SEBASTIÁN LÓPEZ, S., "El valle del Jiloca y el quinto centenario del descubrimiento de América: el arquitecto Marcos Ibáñez", *Xiloca*, 6, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca, 1990, pp. 237-244. El retrato de Marcos Ibáñez, fechado hacia 1776-1777, se conserva en la Ermita de la Virgen de la Cuesta de Odón. Tradicionalmente se atribuye al prestigioso pintor Mariano Salvador Maella, autoría que resulta imposible dada su escasa calidad, pudiendo ser acaso una copia mediocre de un original perdido del valenciano.

neoclasicismo, muy comprometida con su tiempo y diferente, por su modernidad, a la predominante en Madrid y Zaragoza.[174]

A su regreso a España en 1796 Pérez se asentó en Madrid y gracias a la inmejorable fama que le precedía empezó a recibir notables encargos como el diseño del tabernáculo de la Catedral de Málaga (1797) o la Iglesia de Motrico (1798). En esta última plasmó con maestría sus avanzadas ideas fraguadas en Roma, legándonos una de las piezas más puristas, modernas y singulares del neoclasicismo patrio, en la que el monumental pórtico columnario con escalinata y el juego estético con volúmenes compactos (presente ya en la arquitectura religiosa de su primer maestro, que tanto le marcó) cobraron gran protagonismo. A su vez, comenzó a asumir responsabilidades en la Academia de San Fernando, siendo nombrado vicesecretario el 5 de mayo de 1799 y secretario de la Comisión de Arquitectura poco después. Encargos importantes del cambio de siglo fueron: la realización de *una colección de vistas* de los mejores edificios de Madrid y Sitios Reales, con atención en El Escorial, que le encomendó Carlos IV en 1799; el diseño de un convento para Marcote, América (1800); el trazado del Puente de Villar de Frades (1803); la concepción de la reforma de la Parroquial de Tolosa (1804); o el diseño de las iglesias de Mugardos (1804), Carrizosa (1805) y San Bartolomé de Almagro (1806). Ya en marzo de 1805 asumió oficialmente funciones docentes en la academia al ser nombrado teniente-director de arquitectura, aunque antes había ejercido como profesor suplente. Poco después, en 1807, ideaba otra de sus grandes obras, lamentablemente no ejecutada: el trazado urbanístico de la nueva población del Puerto de la Paz, junto a Bilbao, uno de los proyectos más ambiciosos y singulares del urbanismo español de la Ilustración tanto por su envergadura como por su audaz combinación de trazados ortogonales y radiales y el uso masivo de la plaza como recurso compositivo. De haberse construido hubiera rivalizado con Bilbao, razón de su fracaso. También en 1807 diseñó otras dos obras de importancia: el tabernáculo de la Parroquial de Martos y sobre todo la monumental Iglesia de Bermeo, obra clave del



Fig. 24: Silvestre Pérez, *Alzado de la fachada principal de la Iglesia parroquial de Motrico*, febrero de 1798. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado, 640 x 470 mm. San Sebastián, Archivo Histórico Diocesano.

[174] ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Legado de Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando", *Academia*, 79, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 341-386, espec. pp. 343-346; y SAMBRICIO, C., *La arquitectura..., op. cit.*, pp. 219-224 y 389-394. En la actualidad la trayectoria y la obra de Silvestre Pérez están siendo estudiadas por dos investigadores: el arquitecto barcelonés Luis Martínez y el historiador del arte manchego Adrián Fernández Almoguera.

neoclasicismo en el País Vasco, y se ocupó de muchas obras civiles en Madrid [figs. 24, 25 y 26].[175]

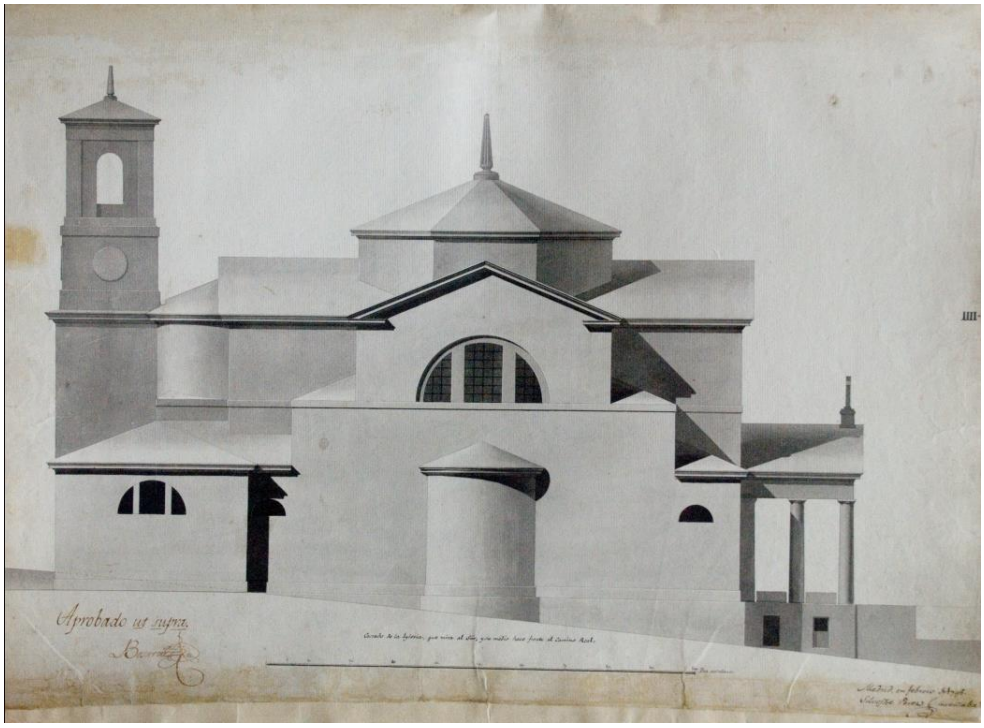


Fig. 25: Silvestre Pérez, *Alzado de la fachada meridional de la Iglesia parroquial de Motrico*, febrero de 1798. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado, 470 x 640 mm. San Sebastián, Archivo Histórico Diocesano.

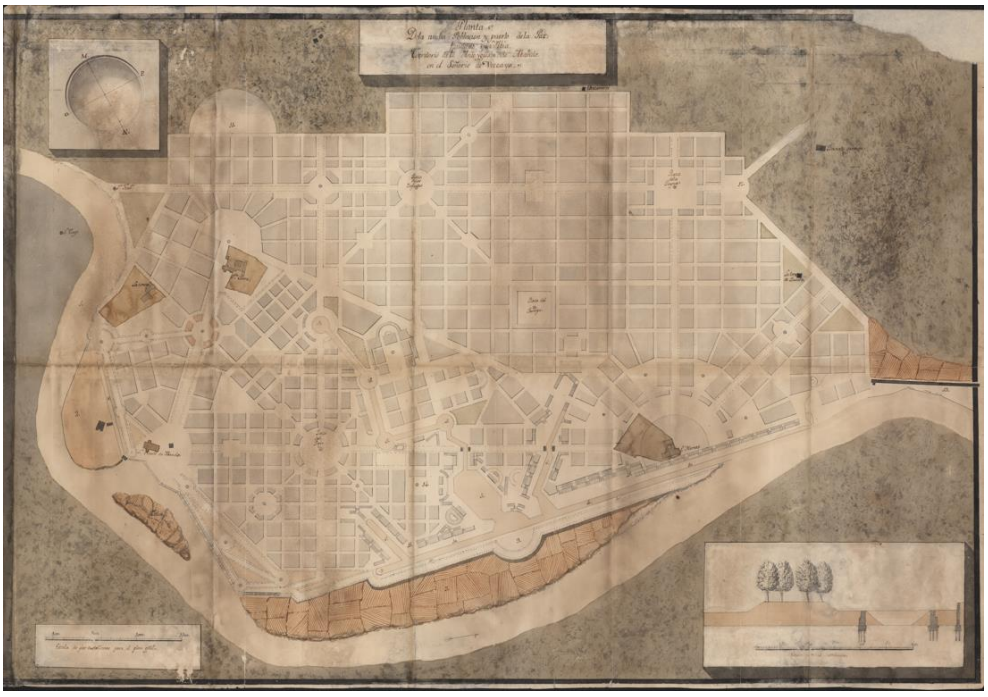


Fig. 26: Silvestre Pérez, *Planta de la nueva población del Puerto de la Paz, proyectada junto a Bilbao*, 1807. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, marrón, crema y negra sobre papel avitelado, 570 x 1030 mm. Bilbao, Archivo Histórico Foral de Vizcaya.

[175] SAMBRICIO, C., *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 224-230 y 394-396; y ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Legado de...", *op. cit.*, pp. 346-347.

La Guerra de la Independencia marcó un antes y un después en la trayectoria de Silvestre Pérez. Decidió colaborar con el gobierno intruso, siendo nombrado por su valía arquitecto regio de José Bonaparte. En ese cargo y en el de arquitecto municipal de Madrid, que ocupó en 1810, proyectó un ambicioso programa de modernización de la capital que incluyó la creación de nuevas plazas (Santa Ana, San Miguel...) y sobre todo la apertura, no ejecutada, de un eje viario triunfal formado por la concatenación de un viaducto y tres grandes plazas de trazado geométrico para comunicar el Palacio Real y la Iglesia de San Francisco el Grande convertida en salón de Cortes. Con la marcha de los franceses decidió huir a Francia para evitar represalias, asentándose una temporada en París, pero fue exonerado y ya en 1815 estaba de vuelta. Sin embargo, la situación en la Corte no era propicia para alguien de su trayectoria, por lo que decidió establecerse en el País Vasco, donde se conocía su trabajo. Allí desarrolló una fructífera carrera que contribuyó a convertir el neoclasicismo en un lenguaje muy apreciado en tierras vascas. Entre otras obras diseñó el desaparecido Teatro de Vitoria (1817), el Ayuntamiento de San Sebastián (1819) o la Plaza Nueva de Bilbao (1821), todo en un lenguaje neoclásico despojado y monumental. En 1821 regresó a Madrid para ocuparse de varios proyectos y al concluir viajó seis meses a París. Ya en 1824 fue a Sevilla para inspeccionar el Sagrario, recibiendo allí su último gran encargo: el diseño de un puente de piedra para unir la ciudad con Triana (1824). Murió poco después de regresar a Madrid.[176]

También tuvo una importante trayectoria fuera de Aragón, aunque menos brillante, Juan Francisco Rodrigo Alonso (Zaragoza, h. 1773-Madrid, 1840), hijo de Francisco Rodrigo (Lanaja, Huesca, 1743-Zaragoza, 1809), oficial de Julián Yarza Ceballos a inicios de la década de 1760 y que en las dos últimas décadas de la centuria jugó un papel clave como arquitecto de la Intendencia de Aragón diseñando numerosas obras como la terminación de la Iglesia de Luna (1788), dos puentes para Alcañiz (1789), el Puente de Monlora en Luna (1789), la Iglesia de Sierra de Luna (h. 1798), la Presa de Azlor o los campanarios de Cuevas de Cañart y Odón. Recibió su formación inicial de su padre y quizá en la Escuela de Dibujo de Zaragoza, ingresando en la Academia de San Fernando el 27 de septiembre de 1790, donde se formó en plena efervescencia neoclásica. Ya el 1 de febrero de 1795 obtuvo el título de maestro de obras tras superar un examen consistente en el diseño de una *Casa con destino a mesón de carruajes y arriería*. Siguió perfeccionándose en Madrid y ya el 2 de marzo de 1800 obtuvo el título de arquitecto. Su intención era establecerse en Zaragoza, pero permaneció en la Corte y poco a poco empezó a recibir encargos relevantes como el diseño de la reforma del Palacio de Fernán Núñez (1805). Durante la guerra se distinguió por su patriotismo (participó en las obras de defensa de Madrid de 1808), obteniendo a su fin, el 1 de agosto de 1814, el título de académico de mérito de la Real de San Fernando, y la dirección interina de las obras hidráulicas y civiles del Real Sitio de San Fernando entre el 19 de septiembre de 1814 y el 7 de febrero de 1817. Su valía y talante progresista le llevaron a ocupar cargos durante el Trienio Liberal. Así, el 20 de septiembre de 1820 Fernando VII le otorgó en propiedad la plaza de director de las obras del Real Sitio de San Fernando y poco después el Ayuntamiento Constitucional de Madrid lo nombró *juez de hecho* y arquitecto municipal.

[176] *Ibidem*, pp. 348-349; y SAMBRICIO, C., *La arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 230-232 y 396-397.

Como era de esperar, con la caída de los liberales en 1823 fue depurado, dedicándose en los doce años siguientes al ejercicio privado de la profesión. Ya durante la regencia de Mª. Cristina fue rehabilitado, siendo nombrado teniente-director de arquitectura de San Fernando el 7 de febrero de 1835 y arquitecto municipal responsable del Departamento Bajo el 5 de diciembre de 1836. Desde ese cargo redactó en 1838 las reglas para ordenar el barrio de Chamberí, antecedente de las ordenanzas de Madrid. Su hijo Manuel Rodrigo Martínez, titulado en 1829, fue también un brillante arquitecto que gozó de una pensión académica en París en 1830-1833, siendo nombrado académico de mérito en 1834 [fig. 27].[177]

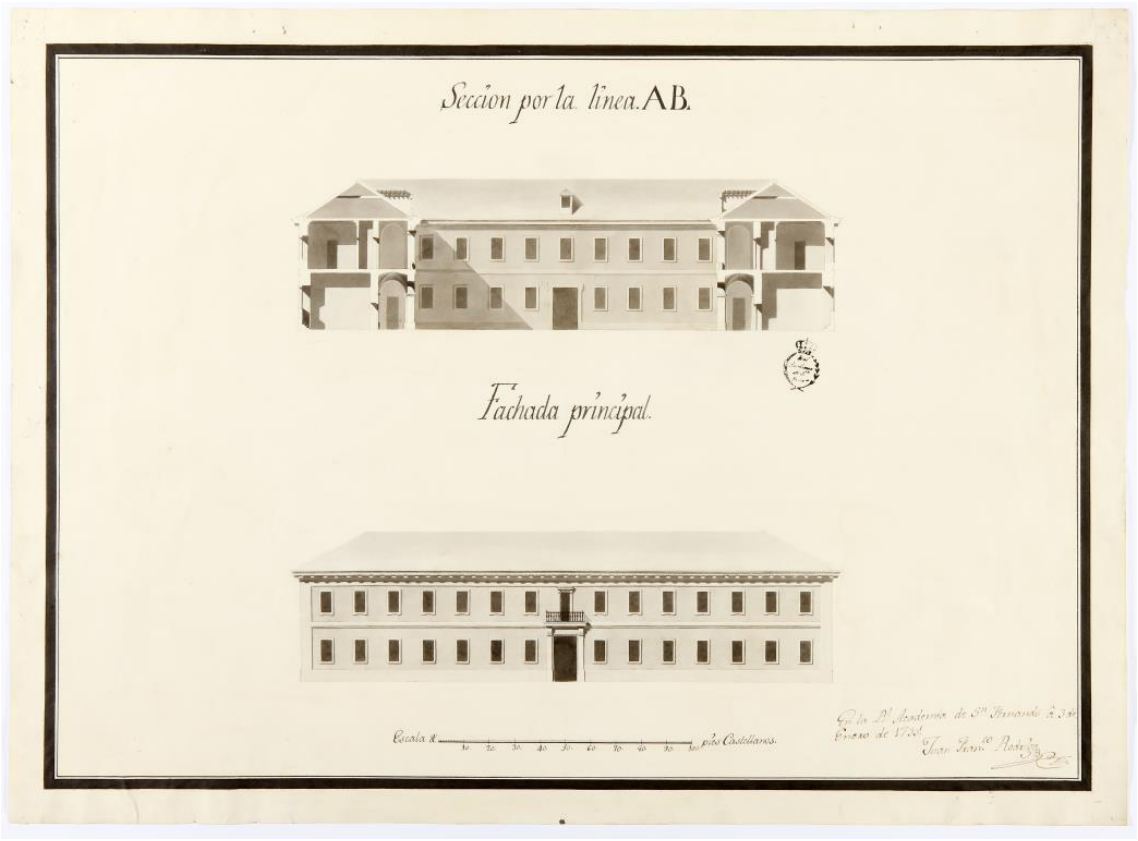


Fig. 27: Juan Francisco Rodrigo, *Alzado de la fachada principal y sección AB de una casa con destino a mesón de carruajes y arriería con capacidad para 150 pesebres*, 3 de enero de 1795.
Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel avitelado, 518 x 712 mm.
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[177] MOLEÓN GAVILANES, P., "Galería biográfica en torno a Isidro Velázquez", en *Isidro Velázquez (1765-1840), arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento, 2009, pp. 115-138, espec. pp. 131-132.

3. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA AL ARQUITECTO AGUSTÍN SANZ ALÓS (1724-1801)

3. APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA AL ARQUITECTO AGUSTÍN SANZ ALÓS (1724-1801)

El 25 de julio de 1801 falleció en Zaragoza Agustín Sanz Alós, el más importante arquitecto aragonés de la época de la Ilustración. La fama que había acompañado a tan ilustre personaje durante casi cuarenta años de brillante ejercicio profesional como arquitecto independiente pronto quedó diluida por distintos avatares de la historia. La muerte prematura de sus dos hijos arquitectos, José y Matías, en 1805 y 1806, quienes hubieran podido perpetuar y difundir la importancia de su legado arquitectónico y la memoria de su grandeza creadora, fue una de las causas principales, la probable destrucción de su archivo personal durante los Sitios franceses de Zaragoza de 1808-1809 fue otra.[178] Sin embargo, la habitual desmemoria de la sociedad aragonesa hacia sus hijos más ilustres fue la más relevante y terrible si cabe. Ni la certera aunque breve biografía que le dedicó el insigne erudito Juan Agustín Ceán Bermúdez unos años después de su muerte fue suficiente para perpetuar su memoria. Fue preciso esperar al último tercio del siglo XX para que ciertos investigadores como Manuel García Guatas, Carlos Sambricio, José Laborda o Manuel Expósito se percataran de su trascendencia histórica y artística y le dedicaran pequeños estudios. Ya en pleno siglo XXI, Eliseo Serrano escribió una breve aproximación biográfica recopilando todo lo que se conocía hasta el momento, que era más bien poco. De allí partí yo para iniciar mi tesis doctoral, que pretende devolverle a Sanz el destacado lugar que le corresponde en la historia de la arquitectura aragonesa y española.[179]

3.1. Etapa de aprendizaje y formación teórico-práctica (1724-1762)

Agustín Sanz vino al mundo el 29 de diciembre de 1724 en una modesta casa unifamiliar de la zaragozana calle de la Parra (actual Comandante Repollés), en plena parroquia de San Miguel, una de las más populares de la ciudad. A pesar de sus modestos orígenes, sus padres pudieron darle una educación inicial bastante esmerada.[180] Sin

[178] A.D.Z., Libro de Difuntos de la Parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza, Tomo 6 (1762-1813), f. 152 r. (Partida de defunción de Agustín Sanz, 25-VII-1801), f. 177 r. (Partida de defunción de José Sanz, 16-X-1805) y f. 181 r. (Partida de defunción de Matías Sanz, 14-XI-1806).

[179] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los*…, *op. cit.*, pp. 313-315; GARCÍA GUATAS, M., "Contribución a la obra…", *op. cit.*, pp. 59-66; SAMBRICIO, C., *La arquitectura española*…, *op. cit.*, pp. 416-420; LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras*…, *op. cit.*, pp. 290-298; EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial…", *op. cit.*, pp. 78-82; y SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz (1724-1801)…", *op. cit.*, pp. 293-319.

[180] Agustín Sanz fue el tercer hijo del matrimonio compuesto por Agustín Sanz Aguerri (1696-¿?), natural de Zaragoza y sin oficio conocido, pues cobraba una pensión vitalicia, y Teresa Alós Zaragozano (1698-¿?), originaria a su vez de la capital aragonesa, quien dio a luz en años sucesivos a otros cuatro vástagos hasta hacer un total de siete hijos: Francisca (1722), Manuel (1723), Agustín (1724), Juan (1728), Mamesa (1729), Josefa (1732) y José (1735). Los datos de la partida de bautismo de Agustín Sanz coinciden con la fecha de nacimiento que ya había sido indicada por Juan Agustín Ceán Bermúdez en su aproximación biográfica a la figura del arquitecto, lo que demuestra su rigor, que no se circunscribió a este dato sino a la biografía completa, que resulta precisa y bastante ajustada a la realidad. Véase A.I.P.S.M.Z., Libro 7º de Bautizados (1724-1756), f. 5 r. (Partida de bautismo de Agustín Sanz, 29-XII-1724); y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los*…, *op. cit.*, p. 313.

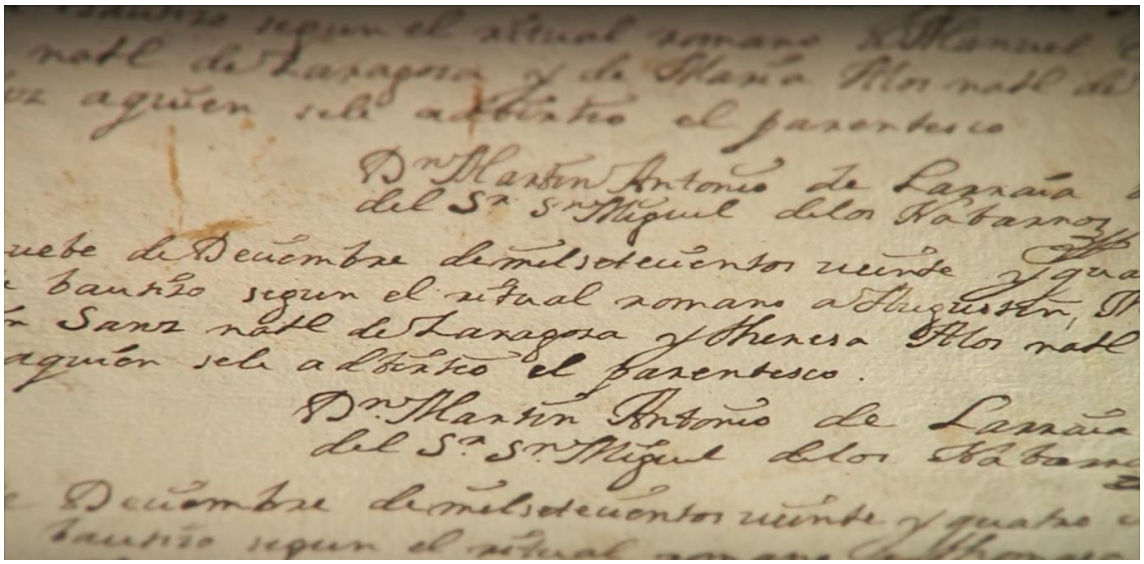


Fig. 1: ***Partida de bautismo de Agustín Sanz, 29 de diciembre de 1724*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

embargo, muy pronto, con apenas 13 o 14 años, debido a sus probables cualidades innatas para el dibujo, encaminó sus pasos hacia el mundo de la construcción, ingresando como aprendiz hacia 1738-1739 en el taller del maestro de obras zaragozano Raimundo Cortés Gómez (h. 1693-1761), que se ubicaba también en San Miguel, en la calle de la Imprenta (actual de Flandro), a donde se trasladó a vivir. Allí, durante los aproximadamente cuatro años que duró dicho aprendizaje, aprendió los rudimentos del oficio ayudando al maestro, que era poco más que un avezado albañil pero que le ofreció una sólida formación práctica y un conocimiento profundo de los entresijos de la profesión que supo aprovechar para su posterior ejercicio profesional, siendo este uno de los puntales de la fama de gestor eficaz que siempre le acompañó.[181] Al finalizar su aprendizaje siguió viviendo en casa del maestro, para quien pasó a trabajar como oficial. Allí residió hasta 1747, en que se casó con la zaragozana Miguela Muzas Juste (1726-1779), su primera esposa y madre de sus diez hijos. Después de la boda, aunque ya no vivía en el taller, siguió trabajando para Cortés unos años, lo que le permitió perfeccionar su formación práctica [figs. 1 y 2].[182]

[181] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los Arquitectos…*, *op. cit.*, p. 313; A.D.Z., Matrículas de la Parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Caja 150 (1747-1774), año 1747, s. f.

[182] A.D.Z., Matrículas de la Parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Caja 150 (1747-1774), año 1748, f. 116 r.-v; A.I.P.S.M.Z., Tomo 7 de Matrimonios (1725-1756), f. 331 r. (Partida de matrimonio de Agustín Sanz Alós y Miguela Muzas Juste, 7-V-1747). Agustín Sanz tuvo un total de diez hijos con Miguela Muzas, aunque solo cuatro llegaron a la edad adulta: Agustín (1748-h. 1779/80), Antonio Tomás (1750-idem), Antonio Miguel (1753-idem), Valera (1756-idem), Antonia Gregoria (1758-idem), Antonio Benito (1760-1766), Antonia Miguela (1762-1790/91), María Lucía (1764-1770), Matías (1767-1806) y José (1770-1805).



Fig. 2: ***Plano de la zaragozana Parroquia de San Miguel de los Navarros en el que se indica la ubicación aproximada de la casa de la calle de la Parra en la que nació y pasó su infancia Agustín Sanz*.**
Plano: José Manuel Herráiz España.

Más trascendental para el futuro de Agustín Sanz fue la formación teórica y en el campo del dibujo que, en paralelo a su formación práctica, recibió en la academia de dibujo particular que desde 1714 regentaba la familia Ramírez, insigne saga de escultores aragoneses. Allí, hacia 1742/43-1747, fue alumno, entre otros, del pintor José Luzán Martínez (1710-1785), maestro de Francisco de Goya, pero sobre todo del joven arquitecto Julián Yarza Ceballos (1718-1772), el más avanzado de la Zaragoza del momento, que apenas le llevaba seis años pero que ya estaba plenamente integrado en la profesión al formar parte de las más potente saga de maestros de obras activa en Zaragoza, la de los Yarza, todavía viva.[183] Yarza Ceballos jugó un papel trascendental en distintos momentos de la trayectoria de Sanz. No solo fue quien le introdujo en la teoría arquitectónica, sino quien años después, en el otoño de 1754, le puso en contacto con el prestigioso arquitecto cortesano Ventura Rodríguez (1717-1785), autor de las trazas de la Santa Capilla del Pilar y de la reforma de dicho templo, quien se convirtió de inmediato en su principal maestro y referente arquitectónico.[184] Dicho contacto se estableció, con

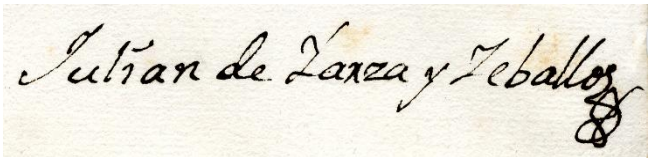


Fig. 3: ***Firma del arquitecto Julián Yarza Ceballos*.**

[183] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los Arquitectos…*, *op. cit.*, p. 313. El dato de la asistencia de Agustín Sanz a las clases de la Academia de Dibujo fue recogido por Juan Agustín Ceán Bermúdez en su breve biografía de Sanz incluida en el libro de Eugenio de Llaguno y Amírola. Señaló que había aprendido la teoría de su profesión *con D. Julián de Yarza y Cevallos en la escuela de dibujo, que estableció allí á sus expensas el escultor Juan Ramírez.*

[184] *Ibidem*. Según recogió Ceán Bermúdez en su precisa biografía breve, muy rigurosa y fiable, Agustín Sanz *debió sus mayores progresos y mejor gusto a D. Ventura Rodríguez cuando estuvo en Zaragoza a la renovación de la Capilla del Pilar, consultando con él cuanto se le ofrecía, por lo que y en vista de su aplicación hizo Rodríguez mucho aprecio de su persona y talento*. Además, en el acta de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7-V-1775, en la que se designó a Agustín Sanz académico de mérito en la arquitectura, se señala que los dos arquitectos presentes, Ventura Rodríguez y Juan Pedro Arnal, tras ver los planos que Sanz había remitido para demostrar su valía y solicitar el nombramiento, *declararon que tenían todo el mérito que se requiere para la pretensión de su autor*,

toda probabilidad, cuando Rodríguez requirió la asistencia de un delineante al inicio de las obras de la Santa Capilla, que había venido a dirigir. Sanz que formaba parte desde hacía poco tiempo del taller de Francisco Velasco y Julián Yarza Ceballos, que era el encargado de la construcción de la Santa Capilla, fue sin duda el elegido dada su valía y sólida formación. Los pocos meses que trabajó con Rodríguez le bastaron para asimilar sus planteamientos arquitectónicos barroco-clasicistas de raíz italiana, muy vinculados a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Fontana, Juvarra…), que hizo suyos y que años después, ya establecido como arquitecto autónomo, le sirvieron de punto de partida para renovar la anquilosada arquitectura aragonesa, que estaba dominada todavía por un barroco tradicional o castizo, con ciertos toques decorativos rococós, ya muy retardatario [figs. 3 y 4].

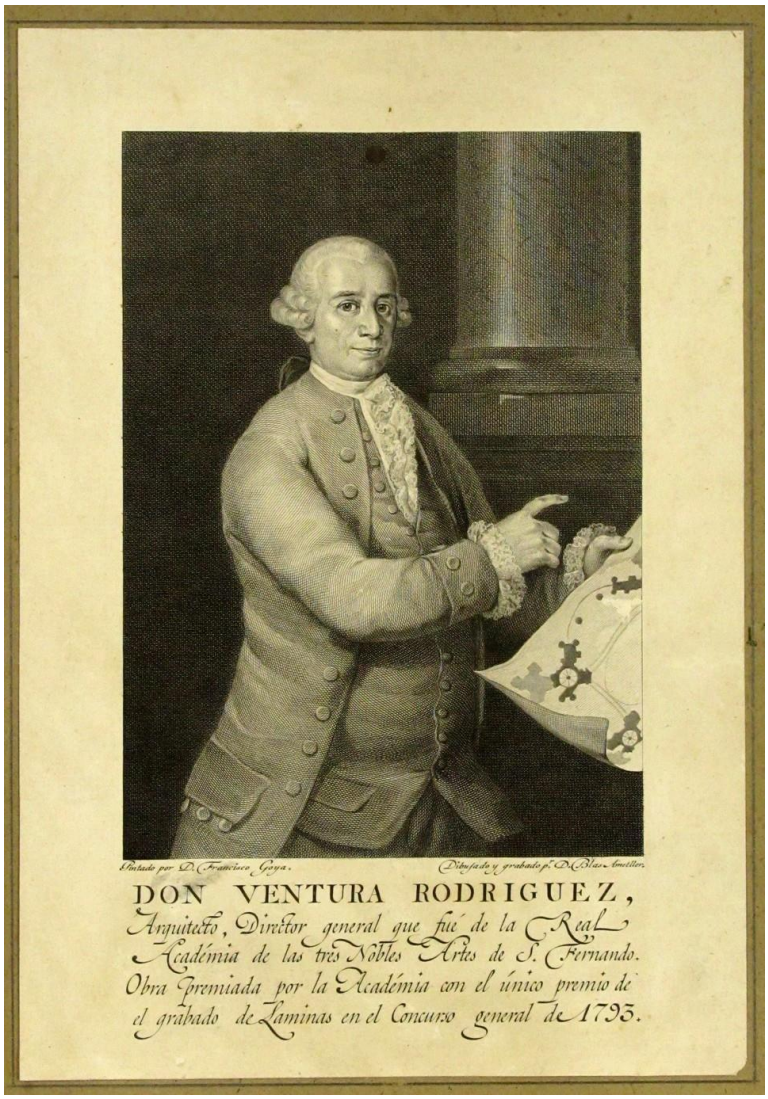


Fig. 4: Blas Ametller (según Goya), *Retrato de Ventura Rodríguez*, 1793. Grabado calcográfico, 305 x 215 mm. Colección particular.

añadiendo don Ventura Rodríguez que lo conoció en Zaragoza. Véase A.R.A.B.A.S.F., Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1775, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta ordinaria de 7-V-1775).

Tras la marcha de Ventura Rodríguez de Zaragoza a principios de abril de 1755, Agustín Sanz siguió trabajando como oficial especializado en las obras de la Santa Capilla a las órdenes de Julián Yarza Ceballos y Francisco Velasco hasta comienzos de 1762, pocos meses antes de la conclusión de dichas obras a nivel arquitectónico, una conclusión que tuvo lugar en el verano de ese año [fig. 5].[185]



Fig. 5: ***Vista general de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza*****.**
Foto: Javier Romeo Francés.

[185] A.C.P., Armario 6, Caja 11, Lig. 11 (Cuentas y ápocas de la Nueva Fábrica del Pilar de 1750-1759); A.C.P., Armario 6, Caja 11, Lig. 12 (Cuentas y ápocas de la Nueva Fábrica del Pilar de 1760-1761); y USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, p. 91. Las obras de la Santa Capilla se concluyeron a nivel arquitectónico en septiembre de1762. De hecho, el 21-IX-1762 el obispo auxiliar, Juan Lario y Lancis (1712-1777), consagró las aras de sus altares. Desde entonces y hasta 1769 se procedió a su decoración escultórica, aunque ya el 28-VIII-1765 el deán Antonio Jorge y Galván (1717-1787) bendijo la capilla, y el 12-X-1765 se inauguró con toda pompa y solemnidad. Véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla*…, *op. cit.*, pp. 51-52.

3.2. Etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775)

A partir de 1762 Agustín Sanz se estableció como maestro de obras independiente con taller propio abierto en Zaragoza, lo que marcó el inicio de su etapa creativa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775), aunque ya desde 1757 disponía de la titulación oficial de maestro de obras que expedía el gremio de albañiles de Zaragoza.[186] Sus primeros años fueron difíciles, ya que tuvo que hacer frente a la dura competencia que suponían los otros 26 talleres de arquitectura que operaban en la ciudad, algunos muy potentes y consolidados, como el del propio Julián Yarza Ceballos o el de su primo Julián Yarza Lafuente. Sin embargo, poco a poco se fue labrando un sólido prestigio de arquitecto innovador estéticamente y muy eficaz en la gestión de las obras, lo que le fue garantizando cada vez más encargos y más potentes. Uno de los primeros sectores sociales en confiar en su valía fue la nueva burguesía mercantil zaragozana, algunos de cuyos miembros más destacados le encomendaron sus principales proyectos de arquitectura civil de la década de 1760 y los primeros años de la de 1770, tanto edificios de alquiler para obtener rentas, como sus propias casas. Entre sus clientes más destacados de dicho periodo se contaron: Francisco Destre, notable emprendedor de origen humilde, muy amigo de Goya, Martín Zapater y probablemente del propio Sanz, que le encargó la reedificación de un gran caserón para servirle de residencia familiar; Juan Bautista Casabona, indiano zaragozano enriquecido y ennoblecido, que a la vuelta de América le encargó la reedificación de un viejo caserón en la calle del Coso para convertirlo en una flamante casa-palacio; o Simón Ignacio Tarazona, destacado mesócrata de origen navarro que le encomendó la creación, prácticamente de nueva planta, de una monumental casa-palacio, también en el Coso, dentro de una estética clasicista muy avanzada.[187] Sin embargo, entre dichos clientes burgueses destacó uno especialmente, el navarro Juan Martín de Goicoechea, que se convirtió en uno de sus comitentes particulares más relevantes ya que le siguió encomendando proyectos hasta su muerte, y en uno de sus mejores amigos junto a Martín Zapater y Francisco de Goya. Goicoechea le encargó en

[186] Desde 1757 Agustín Sanz tenía ya el título de maestro de obras otorgado por el gremio zaragozano de albañiles, tal y como lo indicó en el memorial que envió a Madrid en la primavera de 1775 para solicitar su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En dicho memorial señaló que llevaba 18 años ejerciendo su profesión, es decir, que disfrutaba del rango de maestro de obras desde 1757, fecha bastante tardía ya que por tanto lo obtuvo con unos 32 años, algo que pudo estar motivado por su no pertenencia a uno de los grandes clanes familiares zaragozanos de maestros de obras, lo que le pudo restar preeminencia a la hora de obtener la titulación, pero también por su participación en las obras de la Santa Capilla, que sin duda retrasó el inicio de su carrera como maestro de obras independiente. De hecho, dicha participación permite explicar que su primer encargo privado en Zaragoza se remontara a 1762, tras un lustro como maestro de obras, ya que a pesar de serlo siguió trabajando unos años en la Santa Capilla, hasta unos meses antes de su conclusión a nivel arquitectónico en septiembre de 1762, a las órdenes de Francisco Velasco y Julián Yarza Ceballos, o bien como simple oficial aunque de confianza, o bien aportando desde 1757 su propio taller con sus oficiales que, no obstante, quedarían subsumidos, incluido él, en la amalgama de oficiales que trabajaban en las obras. Así podría explicarse que el primer encargo privado recibido por el taller de Sanz se remontara a 1762 pero que en 1775 llevara ya, según él, 18 años ejerciendo su profesión. Véase A.R.A.B.A.S.F., Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1775, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta ordinaria de 7-V-1775).

[187] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Juan Bautista Casabona…", *op. cit*, pp. 101-128; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Casa-palacio de Simón…", *op. cit*, pp. 475-496.

1768 el diseño y construcción de cuatro viviendas unifamiliares de trazado unitario, destinadas a un alquiler de alto nivel, en la confluencia de las calles Botigas Hondas (actual Méndez Núñez) y Santa Cruz, todavía conservadas convertidas en casa de viviendas y que a día de hoy, con su refinado diseño clasicista, especialmente palpable en sus portadas de cantería, constituyen el ejemplo más destacado de la arquitectura burguesa de nueva planta de la Zaragoza de la Ilustración [fig. 6].[188]



Fig. 6: ***Vista general de las Casas de Goicoechea de Zaragoza, diseñadas y construidas por Agustín Sanz en 1768-1770*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Sin embargo, el principal cliente particular que tuvo Agustín Sanz en su etapa de afianzamiento profesional, pero también en el resto de su carrera, no estaba afincado en Zaragoza ni era de origen burgués. Se trató de Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar (1741-1808), IX Duque de Híjar, sobrino del célebre X Conde de Aranda y uno de los aristócratas más influyentes, junto a este, de la Corte de Carlos III. Comenzó a encomendarle encargos a principios de 1765 y ya no paró hasta la muerte del arquitecto. En esos más de 35 años de intensa relación profesional, Sanz no solo se encargó de los proyectos arquitectónicos más relevantes que fue preciso acometer en las posesiones aragonesas de la Casa de Híjar, como las nuevas iglesias parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite, sino también de diseñar numerosas obras menores, principalmente de carácter utilitario y vinculadas a la obtención de rentas señoriales (molinos aceiteros y harineros, hornos, acequias, posadas, capillas, casas de colonos e incluso un pueblo entero de nueva planta). En estos años iniciales de Sanz como arquitecto independiente le encomendó, por ejemplo, el diseño de los nuevos hornos de Lécera y Urrea de Gaén,

[188] MARTÍNEZ MOLINA, J., "La arquitectura burguesa…", *op. cit.*, pp. 35-71.

cinco casas para colonos en el Monte del Ceperuelo de Híjar, o varios proyectos de ampliación y nueva planta, no ejecutados, para las iglesias de Urrea y Vinaceite [fig. 7].[189]

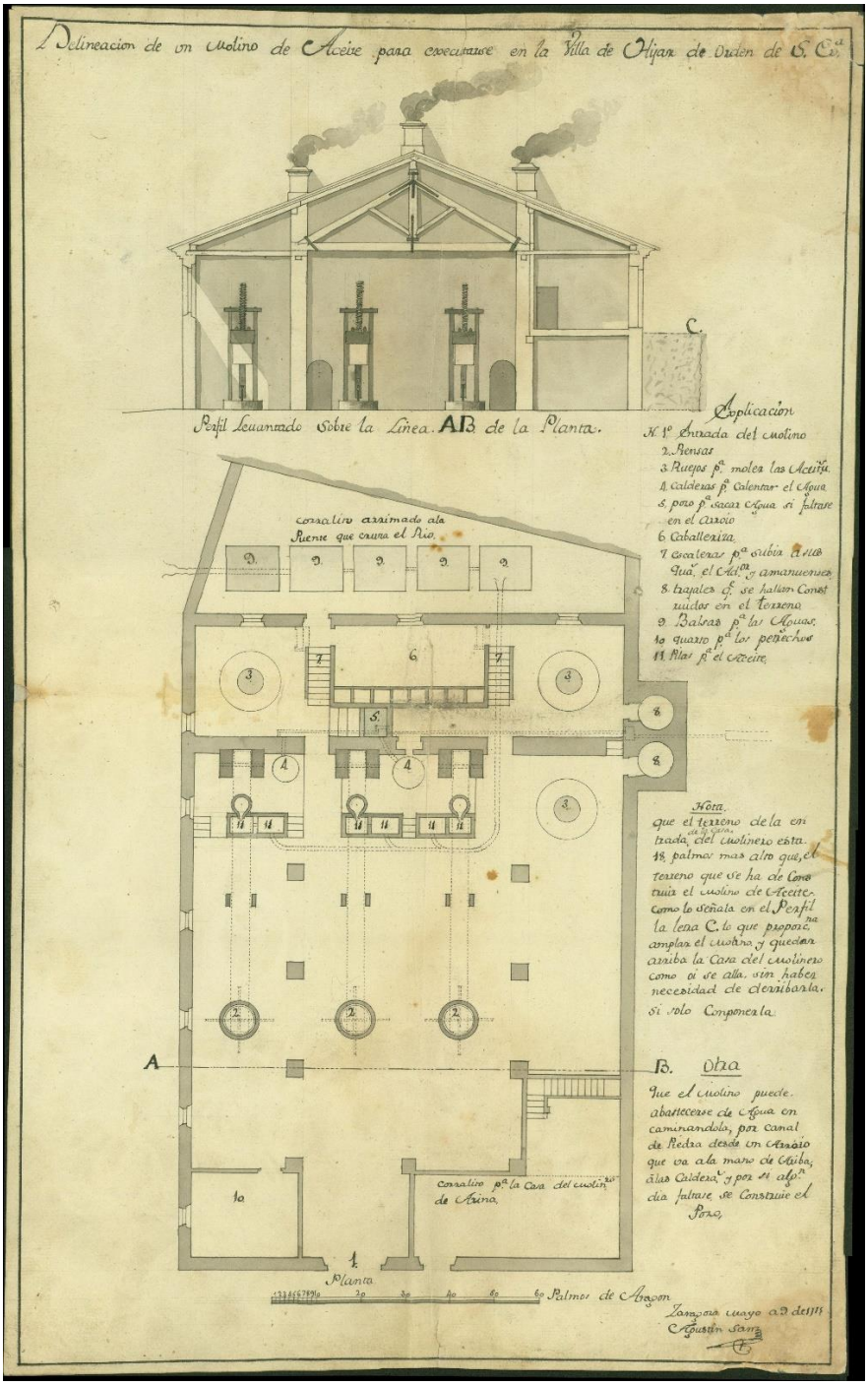


Fig. 7: Agustín Sanz, *Diseños del nuevo Molino aceitero de Híjar*, 9 de mayo de 1775. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 475 x 295 mm. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

[189] MARTÍNEZ MOLINA, J., "La nueva Iglesia de…", *op. cit.*, pp. 539-564; MARTÍNEZ MOLINA, J., "El Horno de cocer pan…", *op. cit.*, pp. 205-221; MARTÍNEZ MOLINA, J., "Noticias sobre dos…", *op. cit.*, pp. 223-232; MARTÍNEZ MOLINA, J., "Las cinco Casas…", *op. cit.*, pp. 183-204; MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz y Francisco de Goya…, *op. cit.*, pp. 259-289; SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz (1724-1801)…", *op. cit.*, pp. 293-319; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La arquitectura utilitaria dieciochesca en el Ducado de Híjar: el caso del Horno de cocer pan de Lécera (1769-1772)", *Rujiar*, 16, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2015, pp. 201-240.

Poco a poco, gracias a estos proyectos mencionados y a muchos más, Agustín Sanz fue afianzándose en la profesión, de tal manera que a finales de la década de 1760 su taller era ya uno de los más potentes de Zaragoza. Ello le permitió mejorar su estatus económico y social, que se reflejó en varios cambios de vivienda (calle de las Urreas, plazuela de la Cruz) y en la contratación de servicio doméstico, una mejora que vino acompañada de la felicidad familiar gracias al nacimiento de varios hijos que llegaron a la edad adulta, entre ellos Matías y José, que fueron arquitectos como su padre.[190] A su vez, desde finales de la década de 1760, gracias a su eficacia y modernidad, Sanz empezó a convertirse en el arquitecto preferido de las principales instituciones públicas activas en Aragón. Así, ya a finales de la década se convirtió en el arquitecto de referencia de la Junta de la Real Contribución de Zaragoza, lo que le garantizó durante décadas las obras de reforma de los distintos cuarteles de la ciudad,[191] pero también le proporcionó el diseño de algunos cuarteles de nueva planta de gran envergadura, en su mayoría no construidos (segundo Cuartel de Caballería de Zaragoza, 1774), en cuyas trazas pudo desarrollar programas arquitectónicos muy complejos y plasmar las más modernas teorías de la arquitectura militar, siempre dentro de una estética clasicista muy depurada, prácticamente funcionalista.[192] Poco después, hacia 1772, a la muerte de Julián Yarza Ceballos, Sanz se convirtió en el maestro de obras y visor municipal de Zaragoza de mayor rango, lo que le proporcionó gran predicamento y prestigio en el ámbito zaragozano.[193] A su vez, desde comienzos de la década de 1770 y hasta su fallecimiento se convirtió en el arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón,[194] lo que le proporcionó numerosos

[190] A.D.Z., Matrículas de la Parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Caja 150 (1747-1774), años 1763-1769, s. f. (Matrículas de la calle de las Urreas y de la calle *Que va a Santa Catalina*). Las matrículas del año 1768 no se conservan, pero en la Cuaresma de 1769 la familia vivía ya en una espaciosa casa unifamiliar de alquiler, recién reedificada por el propio Agustín Sanz, en la plazuela de la Cruz (o calle *Que va a Santa Catalina*), justo enfrente de la Iglesia de San Miguel de los Navarros, que había sido la parroquia de Agustín Sanz desde su mismo nacimiento. Allí se debió de trasladar la familia a mediados o finales de 1767 o de 1768, ya que en la Cuaresma de 1767 todavía figuraba viviendo en una casa, también unifamiliar y de alquiler, aunque más modesta, en la calle de las Urreas, en la que se había instalado a mediados o finales de 1762, poco después del establecimiento de Sanz como maestro de obras independiente.

[191] A.M.Z., Libro nº 508, Libro de Resoluciones de la Junta de Real Contribución de Zaragoza, 1758-1769, s. f. del año 1768 (Juntas de 21-I-1768, 24-II-1768, 13-V-1768 y 21-XII-1768); A.M.Z., Libro nº 508, Libro de Resoluciones de la Junta de Real Contribución de Zaragoza, 1758-1769; A.M.Z., Libro nº 509, Libro de Resoluciones de la Junta de Real Contribución de Zaragoza, 1773-1778; A.M.Z., Libro nº 510, Libro de Resoluciones de la Junta de Real Contribución de Zaragoza, 1779-1786; y A.M.Z., Libro nº 511, Libro de Resoluciones de la Junta de Real Contribución de Zaragoza, 1787-1800.

[192] A.G.S., Guerra Moderna, Legajo 3634, Carpetilla "Expediente de las maderas prestadas al Conde de Sástago", s. f., doc. suelto (Carta de 19-I-1780); A.G.S., Guerra Moderna, Legajo 3634, Carpetilla "Expediente de los Quarteles de Cavallería. Zaragoza. 1774", s. f., doc. suelto (Carta de 4-X-1774); A.G.S., Guerra Moderna, Legajo 3634, Carpetilla "1775. Segundo Quartel para cavallería mandado construir en Zaragoza en 4 de octubre de 1775", s. f., docs. sueltos (Cartas de 17-I-1775 y 5-II-1775); A.G.S., M. P. y D. XIV-52 (Plano de A. Sanz de 18-XII-1774 de un cuartel de caballería adaptado para un regimiento de infantería); y A.G.S., M. P. y D. XIV-53 (Plano de A. Sanz de 18-XII-1774 de un cuartel para dos compañías de granaderos, abanderados de infantería y caballería, y almacenes).

[193] A.M.Z., Serie Facticia, Caja 6979 (antes 7777), Sign. 24-3-16 (29-11), "Expediente yntroducido a instancia del apoderado de la Marquesa viuda de Camporreal", ff. 1 r.-2 v. (Memorial de 18-XII-1773, copia de acta de 20-XII-1773 e informe de visura de 22-XII-1773).

[194] Esta institución territorial fue introducida en España por los Borbones a principios del siglo XVIII por influencia francesa y tenía amplias facultades administrativas y judiciales, como: hacienda, finanzas, orden público, policía, sanidad, obras públicas, fomento o almacenes de granos. Además, normalmente el

encargos de interés público, tanto de arquitectura como de ingeniería (puentes, azudes…),[195] que le permitieron seguir demostrando su valía y que ayudaron a su consolidación profesional [fig. 8].[196]

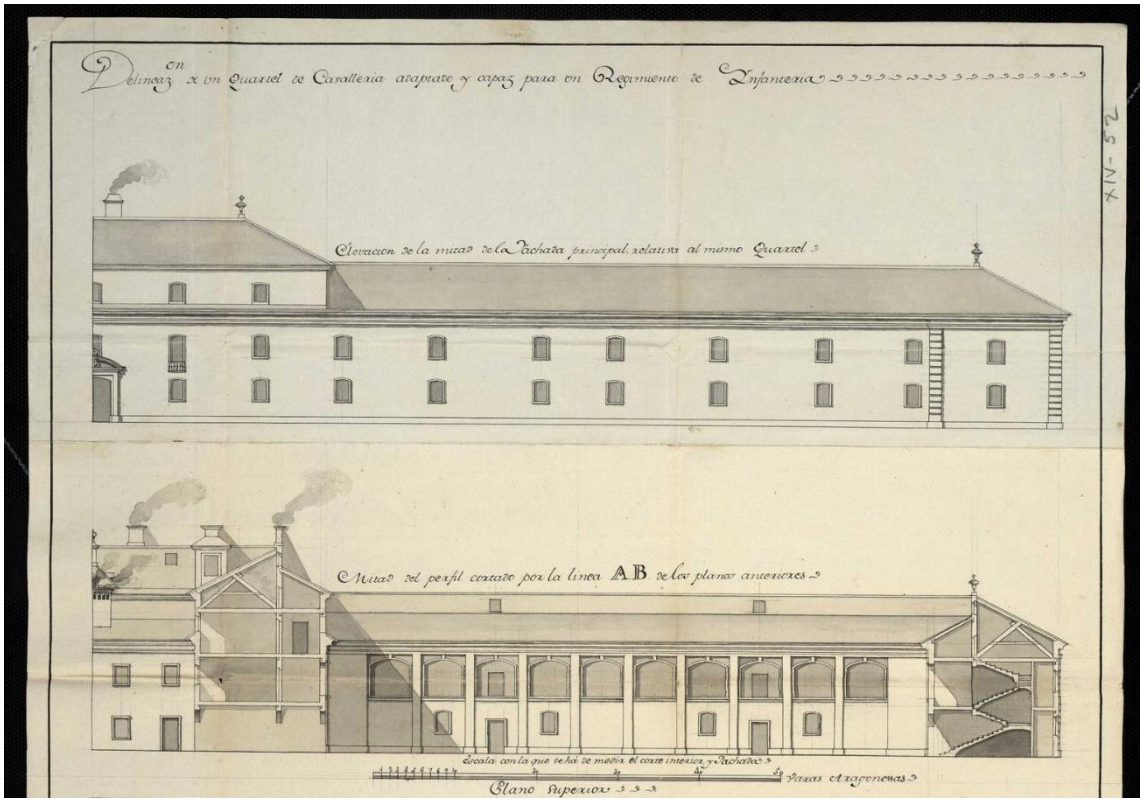


Fig. 8: ***Detalle de los diseños elaborados por Agustín Sanz a finales de 1774 de un segundo Cuartel de Caballería para Zaragoza.***

También a la muerte de Julián Yarza Ceballos, Agustín Sanz se hizo cargo de las obras de la nueva Iglesia parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza, que se encontraban en los cimientos, unas obras que remató en 1780. Este proyecto, en cuyos estadios iniciales ya había participado junto a su buen amigo Yarza Ceballos, fue su primer gran encargo de arquitectura religiosa, una gran oportunidad que supo aprovechar con creces, ya que le permitió demostrar de forma definitiva a la clientela zaragozana y aragonesa su gran valía y modernidad como arquitecto. En este templo, que construyó respetando la original planta de cruz griega inscrita en un cuadrado ideada por Yarza Ceballos con su asesoramiento, desarrolló un avanzado lenguaje barroco clasicista inspirado en el empleado por Ventura Rodríguez en El Pilar, pero depurado y reinterpretado de manera personal, adaptándolo a las reducidas dimensiones del templo y a la peculiaridad de su

Intendente era también corregidor de la capital de la circunscripción sobre la que ejercía su cargo. Véase PÉREZ SARRIÓN, G., *La integración de Zaragoza en la red urbana de la Ilustración*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997, pp. 65-66.

[195] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1, Respuestas a Su Excelencia, 1774 (Carta de 20-XII-1774). Hasta ahora se pensaba que la labor de Agustín Sanz al servicio de la Intendencia General de Aragón y de otras instituciones públicas activas en Aragón había comenzado tras su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando el 7-V-1775. Véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y…*, *op. cit.*, p. 292.

[196] El periodo más fructífero fue el que coincidió con el mandato del Intendente Antonio Ximénez Navarro, que se dilató entre 1780 y 1796. Puso mucha confianza en Agustín Sanz y este le correspondió.

planta.[197] A su vez, en estos años centrales de la década de 1770 Sanz pudo intervenir en la fase final de las obras de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, en el término de Sariñena (Huesca), aunque de ello no hay constancia documental fehaciente [fig. 9].[198]



Fig. 9: ***Detalle del interior de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza*****, una de las primeras obras importantes de Agustín Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

3.3. Etapa de esplendor creativo (1775-1792)

A principios de 1775 Agustín Sanz era ya muy consciente de su gran valía profesional y decidió ponerla a prueba. Solicitó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid la concesión del título de Académico de Mérito, el mayor rango profesional al que podía aspirar un arquitecto en la España de la Ilustración. Para acreditar su valía presentó un memorial relatando sus méritos profesionales, una carta de recomendación del IX Duque de Híjar, y tres diseños autógrafos (de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, del segundo de la de Vinaceite, y de una bóveda de entierros genérica). La junta de la academia, reunida el 7 de mayo de 1775, aprobó, casi por unanimidad y con el apoyo explícito de Ventura Rodríguez, el nombramiento de Sanz,[199] que de esa forma se convirtió en el profesional de la arquitectura de mayor rango afincado en Aragón junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla (h. 1742-1782). Su nuevo estatus, que además de otorgarle el privilegio especial de nobleza personal o hidalguía,

[197] Sobre la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, véase el subapartado específico §4.1.2.2. de esta tesis.
[198] Sobre la intervención de Agustín Sanz en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, véase el subapartado específico §4.1.2.3. de esta tesis.
[199] A.R.A.B.A.S.F., Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1775, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta ordinaria de 7-V-1775).

que suponía una gran mejora en el escalafón social del Antiguo Régimen, le concedía plena libertad en su ejercicio profesional,[200] le impulsó a abandonar unilateralmente, y bajo registro notarial fechado el 5 de septiembre de 1775, el gremio de albañiles de Zaragoza,[201] una actitud pionera a nivel español (ni siquiera arquitectos de la importancia de Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva habían abandonado su gremio) que supuso el principio del fin de dicho gremio, que acabaría disolviéndose,[202] y que refleja su moderna concepción de la profesión (se consideraba arquitecto en el moderno sentido de la palabra) y el alto concepto que tenía de sí mismo como creador y profesional de la arquitectura, que le impulsó a renunciar a las ataduras del gremio pero también a la comodidad y seguridad que este podía proporcionarle [fig. 10].

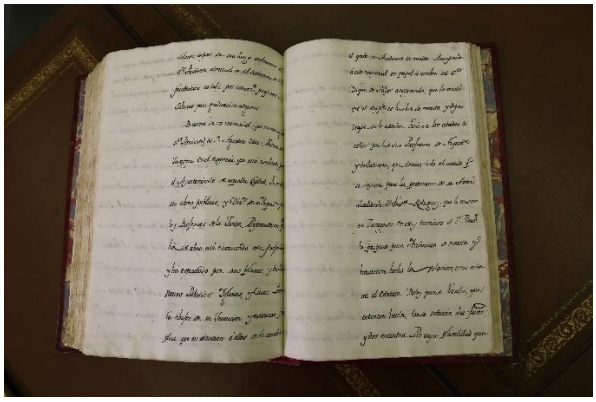


Fig. 10: ***Vista parcial del acta de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7 de mayo de 1775 en la que consta el nombramiento de Agustín Sanz como académico de mérito en la arquitectura*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[200] Según el *Resumen de los privilegios, prerrogativas y gracias de la Real Academia de San Fernando*, los académicos de mérito como Agustín Sanz gozaban de los siguientes privilegios: 1) voz y voto en todas las juntas públicas y generales, y en aquellas juntas ordinarias a las que eran convocados de orden del Protector o Viceprotector; 2) en el caso de ser citados para dirigir los estudios académicos en ausencia de algún director o teniente, servían con las mismas facultades de aquel a quien sustituían; 3) privilegio especial de nobleza personal o hidalguía; y 4) fuera de la Corte podían *exercer libremente su profesión sin que por ningún juez o tribunal puedan ser obligados a incorporarse en gremios ni a ser visitados de veedores o síndicos*. Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 1-12-22. Resumen de los privilegios, prerrogativas y gracias de la Real Academia de San Fernando, f. 6 r. (Académicos de mérito).

[201] En concreto, Agustín Sanz compareció voluntariamente ante el notario de Zaragoza Mariano de Asín el 5-IX-1775, solo cuatro meses después de haber obtenido el título de académico de mérito en la arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para renunciar oficialmente a su condición de maestro de obras y de hermano y cofrade de la cofradía que tenía establecida el Gremio de Albañiles de Zaragoza. Su texto de renuncia, certificado por el notario, dice así: *Agustín Sanz, vezino de esta ciudad, con atención de haberle nombrado la Real Academia de San Fernando en Académico de Mérito en la Arquitectura, como por extenso resulta del título despachado a su favor en la villa y Corte de Madrid a siete días del mes de mayo del corriente año de 1775, despachado, sellado y firmado en la debida forma, por tanto, de su grado etc., boluntariamente y en virtud de las facultades que por dicho título y nombramiento se le atribuyen, cede y renuncia de ser maestro de obras, y como tal de todas las facultades que como a tal maestro le pertenecen, y de ser hermano y cofrade de la cofradía que tiene establecida el gremio, para que en ningún caso se le repute como tal maestro, ni llame a junta ni capítulo, pues, con las facultades que por dicho título y nombramiento se le atribuyen, puede usar de su profesión* [tachado: *como le pareciere*] *con total independencia. Y contra lo dicho etc.*

[202] Fruto del nombramiento de Agustín Sanz como académico de mérito y de su renuncia como maestro de obras gremial, la Junta de la Real Contribución de Zaragoza determinó el 1-XII-1775 que Agustín Sanz fuera quitado en adelante, a efectos de contribución, de la lista presentada por el Gremio de Albañiles y se pusiera en la de contribuyentes sueltos, aunque con las mismas *utilidades* que le calculaba su antiguo gremio.

El nombramiento de Agustín Sanz como Académico de Mérito marcó el inicio de su etapa de esplendor creativo, la más fecunda de su carrera, que se dilató entre 1775 y 1792. Durante esos años fue aumentando su prestigio, influencia y predicamento entre la clientela pública y privada, hasta convertirse en el dominador casi absoluto del panorama arquitectónico aragonés. Su carrera como arquitecto independiente había comenzado tarde para los estándares de la época, pero evolucionó de forma rápida y sostenida en todos los sentidos, recuperando el tiempo perdido, que a su vez quedó compensado por la longevidad del arquitecto, su gran capacidad de trabajo y las buenas condiciones físicas y mentales de las que disfrutó hasta el final de sus días, que le permitieron estar siempre activo. En el dominio que alcanzó del panorama arquitectónico aragonés jugó un gran papel su labor docente, tanto particular como en las distintas instituciones artísticas que se pusieron en marcha en Zaragoza en el último tercio del siglo XVIII, principalmente en la Academia de la Segunda Junta Preparatoria (1778-1779), en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País desde 1784, y a partir de 1793 en su heredera, la Real Academia de Bellas Artes de San Luis,[203] lo que le permitió difundir entre sus alumnos sus genuinos planteamientos arquitectónicos, que así encontraron un altavoz privilegiado. Entre sus discípulos más brillantes se contaron sus hijos Matías Sanz (1767-1806) y José Sanz (1770-1805), pero también destacados arquitectos neoclásicos aragoneses como Francisco Rocha (1766-1809), Ambrosio Lanzaco (c. 1771-1816) o Tiburcio del Caso (1769-1846), pero sobre todo el epilense Silvestre Pérez (1767-1825), que tras completar su formación en Madrid y Roma llegó a ser uno de los arquitectos neoclásicos españoles más brillantes e influyentes del primer cuarto del siglo XIX, con obra destacadísima, mayoritariamente en el País Vasco [fig. 11].[204]

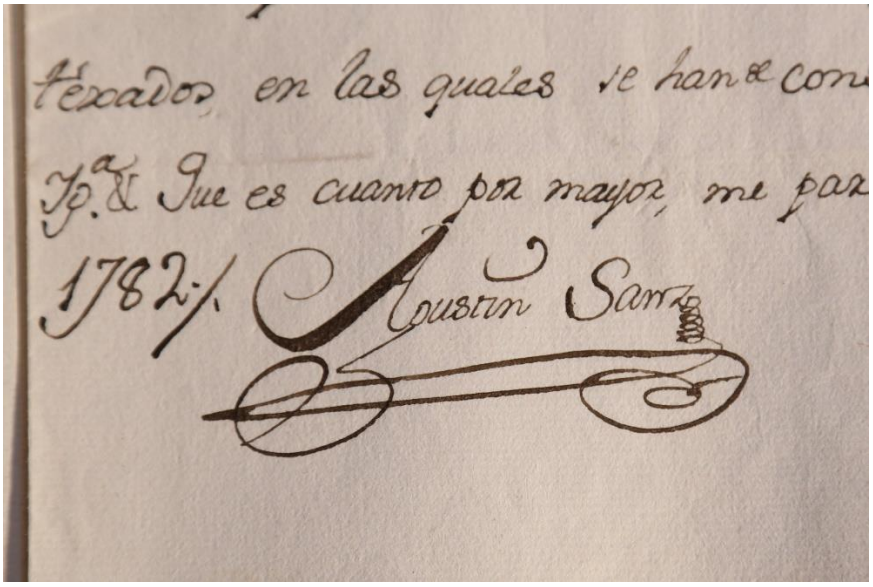


Fig. 11: ***Firma de Agustín Sanz*****, 1782.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

[203] ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza*…, *op. cit.*, pp. 49-98.
[204] Sobre estos arquitectos aragoneses discípulos de Agustín Sanz, véase el subapartado §2.2. precedente a este, dedicado a la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

Durante este periodo de esplendor creativo Agustín Sanz diseñó y construyó sus tres principales obras de arquitectura religiosa, que se cuentan entre las más importantes de la Ilustración aragonesa: las iglesias parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite y Épila. Las desarrolló dentro de un refinado lenguaje barroco clasicista o académico de raíz venturiana, pero ya muy depurado, en claro tránsito hacia el neoclasicismo, una estética que acabará dominando su etapa creativa final o de madurez. Los dos primeros templos, ubicados en la actual comarca del Bajo Martín, integrante del Bajo Aragón Histórico, los concibió por encargo del IX Duque de Híjar, que quiso proporcionar a sus vasallos unos nuevos lugares de culto que permitieran dar respuesta al notable aumento poblacional de ambas localidades. Sanz supo aprovechar la coyuntura: tras elaborar distintos proyectos para ambas iglesias desde finales de la década de 1760, en 1777 optó por idear dos innovadores templos de planta centralizada. La escasa población de ambas localidades, a pesar de su crecimiento, le permitió experimentar con dos soluciones de planta muy novedosas en el ámbito aragonés: oval en el caso de Urrea y circular en el de Vinaceite,



Fig. 12: ***Vista parcial de la cúpula de la Iglesia de Urrea de Gaén*****, diseñada por Agustín Sanz en 1777 y construida bajo su dirección entre 1778 y 1782. Foto: José Manuel Herráiz España.**

lo que le llevó a desarrollar dos iglesias en las que la cúpula, como elemento arquitectónico, juega un papel preponderante, y en las que la resolución compositiva exterior resulta muy avanzada, basándose en el juego con volúmenes geométricos puros. Ambos templos los construyó además como contratista, lo que le permitió, gracias a su eficacia gestora, ganar mucho dinero, el mayor que percibió a lo largo de su carrera. Los levantó simultáneamente: Urrea, el más grande, entre 1778 y 1782, y Vinaceite, mucho más pequeño pero de una originalidad muy singular, entre 1778 y 1781. Ambos fueron decorados, por deseo expreso del duque, por el destacado escultor académico aragonés Joaquín Arali (1737-1811), autor de las mazonerías de los retablos principales, mientras

que el pintor Ramón Bayeu (1746-1793) se encargó de los lienzos de los tres retablos principales de Vinaceite y de la pintura del altar mayor de Urrea, y Francisco de Goya (1746-1828) y José del Castillo (1737-1793), de la pintura de sendos retablos colaterales de Urrea. Todos estos retablos fueron destruidos al comienzo de la Guerra Civil, lo que supuso una pérdida patrimonial de gran magnitud y además desvirtuó lamentablemente el efecto general de ambas iglesias al interior [fig. 12].[205]

Muy diferente en su concepto arquitectónico fue la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila, que debe considerarse la obra cumbre de Agustín Sanz y uno de los templos más destacados de la época de la Ilustración en España, tanto por sus monumentales dimensiones, casi catedralicias, impropias de un pueblo como Épila, como por la gran calidad y unidad de su diseño. De hecho, Sanz se encargó de trazar hasta el último elemento, no solo la arquitectura propiamente dicha sino también todo el mobiliario litúrgico (retablos, púlpitos, caja del órgano, pila bautismal, cancel…), lo que proporcionó al templo una coherencia y magnificencia interior muy poco habitual. Las notables pinturas murales de Mariano Ponzano y Bernardo Costa hicieron el resto. Sanz diseñó la iglesia entre finales de 1777 y principios de 1778, aunque esta llevaba ya varias décadas en obras. Lo que ocurrió es que al hacerse cargo del proyecto se vio obligado a derribar todo lo que se había construido hasta entonces, partiendo de nuevo desde cero. No obstante, la idea primigenia de desarrollar el templo con planta de salón, con sus tres naves a la misma altura, se mantuvo. La magnífica fachada principal, una de las mejores diseñadas por Sanz junto a la de la Colegiata de Sariñena, destaca por su acertada composición y su sobrio clasicismo de resonancias italianas. El financiador principal de los trabajos, frente a la creencia tradicional, fue el Cabildo Metropolitano de Zaragoza y no el célebre X Conde de Aranda, dado que no era el perceptor de las rentas eclesiásticas asignadas a las obras. Dada la gran envergadura del proyecto, las obras se dilataron mucho tiempo. A mediados de la década de 1790 estaban ya muy avanzadas, por lo que se procedió a la ejecución del mobiliario litúrgico, que fue rediseñado entonces por Sanz para que fuera rabiosamente moderno. El interior del templo se estrenó en enero de 1798 durante las exequias del X Conde Aranda, mientras que la fachada principal quedó sin concluir a la muerte de Sanz en 1801. Matías Sanz se encargó de construir el ático y una de las torres siguiendo el diseño de su padre. La torre restante quedó sin concluir a la muerte de aquel en 1806 y a raíz del estallido de la Guerra de la Independencia, y no se terminó hasta comienzos de 2011 [fig. 13].[206]

[205] Sobre las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, véanse los subapartados §4.2.1.1. y §4.2.1.2. correspondientes de esta tesis, respectivamente.
[206] Sobre la Iglesia de Épila, véase el subapartado §4.2.1.3. de esta tesis dedicado a la misma.



Fig. 13: ***Vista general del interior de la Iglesia de Épila hacia los pies, diseñada por Agustín Sanz en 1778 y concluida al interior en 1798*****. El exterior quedó inacabado en 1808, concluyéndose en 2011. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Gracias, entre otras cosas, a estos tres proyectos de arquitectura religiosa, que fueron muy valorados en su tiempo, el prestigio de Agustín Sanz siguió aumentando. Ello dio pie a que en 1789 fuera propuesto para ejercer como Maestro Mayor de las Obras Reales en Aragón, cargo que rechazó dado que consideraba que no debía estar sometido a la autoridad técnica superior de alguien que no fuera miembro de la Real Academia de San Fernando, un indicio de la gran consideración que tenía de sí mismo como creador.[207] Por el contrario, sí que aceptó el cargo de Maestro Mayor del Templo del Pilar, que le permitió desde finales de 1783 ser el encargado de continuar las obras según los diseños de su apreciado maestro Ventura Rodríguez, pero también garantizarse gran cantidad de encargos menores que le proporcionaron sustanciosos ingresos, y sobre todo diseñar obras de nueva planta como la desaparecida Casa de Infantes del Pilar o la Posada de Calatorao.[208] Todavía más relevante para su carrera fue el hecho de convertirse en el arquitecto de referencia en Aragón de dos instituciones públicas muy relevantes: el Consejo de Castilla y la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando,

[207] Este rechazo a aceptar el cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales en Aragón en 1789 es otra muestra de la moderna concepción de la profesión de arquitecto por parte de Agustín Sanz. De hecho, aunque este cargo ya se le ofreció probablemente en 1782, nunca lo llegó a aceptar, pues implicaba estar sometido en ciertos aspectos a la autoridad de los ingenieros militares de la plaza y Sanz no quería *sugetarse a persona alguna de otro cuerpo del que es yndividuo* [Real Academia de San Fernando] *en las cosas pertenecientes a su arte, y pide se tenga así entendido para los efectos que haia lugar*. Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-23-1 (Carta de 12-VIII-1782); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-84, Libro III de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Fernando (1776-1785), f. 213 r.-v. (Junta de 1-IX-1782); y A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1789, ff. 193 r.-198 v. (Informe de 26-XI-1789).

[208] A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1780 a 1790 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 1, nº 5), año 1783, p. 237 (Junta de 29-X-1783).

que se sumaron a la Intendencia General de Aragón. Estas instituciones le derivaron numerosos proyectos de interés público, tanto de arquitectura religiosa y civil como de ingeniería, en los que puso en práctica un lenguaje cada vez más depurado, aunque algunos quedaron en el tintero. Entre ellos destacaron, en el ámbito de la arquitectura religiosa: la nueva torre campanario de la Parroquial de Pina y la rehabilitación de dicho templo; la restauración de la Iglesia de Fraga; la nueva Parroquial de Calmarza, de planta oval como la de Urrea pero que no llegó a construirse; la reforma de la Iglesia de Miedes; o la ampliación y reforma de la Parroquial de Cortes de Aragón incluyendo una sencilla pero magnífica fachada de piedra sillar muy cercana ya al neoclasicismo. En la arquitectura civil habría que destacar el Ayuntamiento de Villamayor y las nuevas Posadas de Ateca y La Muela, esta última no construida, y en la ingeniería el diseño de nuevos puentes para Sabiñán, Monzón, Alcañiz, Plasencia de Jalón, Urrea de Jalón o María de Huerva, y la construcción del zaragozano Murallón de San Lázaro y la restauración del adyacente Puente de Piedra.[209] En Zaragoza también continuaron los encargos municipales, destacando un diseño no construido para la Puerta del Carmen y el trazado de la nueva Puerta Quemada, que sí llegó a ejecutarse aunque fue destruida durante los Sitios de 1808-1809. Otras instituciones, como la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, de la que era socio de mérito desde el 26 de diciembre de 1783, le encomendaron también sus encargos arquitectónicos.[210] Para ella diseñó y ejecutó la reforma de su sede y de la futura Real Academia de San Luis dotándola de una bella fachada ya neoclásica. Los encargos particulares también fueron numerosos, siendo el de mayor envergadura el magnífico molino aceitero que diseñó para su buen amigo Juan Martín de Goicoechea, una modélica instalación protoindustrial que se contó entre las mejores y más avanzadas de la España de la Ilustración [figs. 14 y 15].

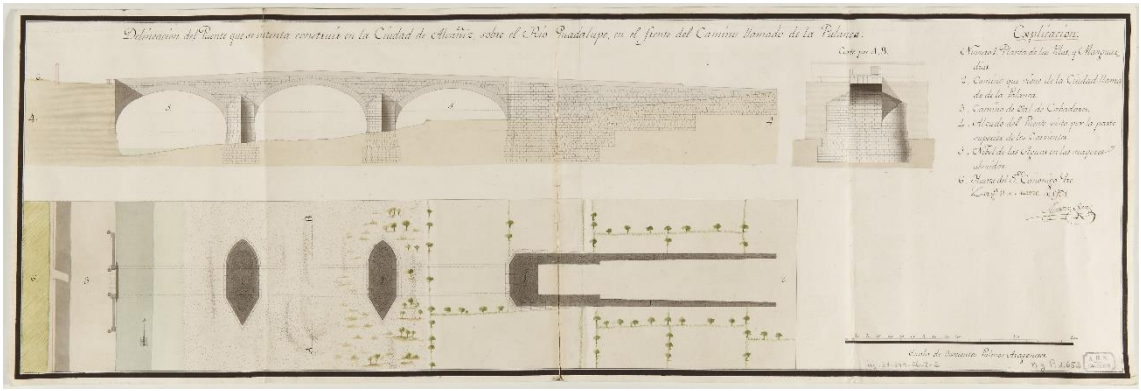


Fig. 14: Agustín Sanz, *Diseños del nuevo puente de la Palanca sobre el río Guadalope en Alcañiz*, 9 de marzo de 1791. Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

[209] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805).
[210] A.R.S.E.A.A.P., Libro de Actas de las Juntas Generales de la Real Sociedad Económica Aragonesa, año 1783, ff. 209 r.-211 v. (Junta General de 26-XII-1783).



Fig. 15: ***Vista general de la fachada de la antigua sede de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*****, fachada protoneoclásica diseñada por Agustín Sanz en 1791.**

En lo familiar, la etapa de esplendor creativo de Agustín Sanz estuvo marcada por el fallecimiento el 20 de noviembre de 1779 de Miguela Muzas, su primera esposa, con apenas 53 años.[211] Este hecho resultó no solo una tragedia en lo personal sino también un grave contratiempo, ya que Sanz quedó al cuidado de una hija adolescente (Antonia Miguela), dos hijos pequeños (Matías y José) y una nieta (Manuela) en un momento que tenía una tremenda carga de trabajo. Para dar respuesta a la situación, volvió a casarse en 1781 con una mujer 27 años menor que él, Cenona Guallart Falces, que desde entonces ejerció el papel de madre.[212] Además, hacia finales de 1785, el nuevo matrimonio pasó a habitar una nueva casa unifamiliar mucho más espaciosa, y ya en propiedad, en la importante calle de la Puerta Quemada (actual Heroísmo), en el barrio de La Magdalena pero muy cerca de la Parroquia de San Miguel de los Navarros, muy querida por Sanz.[213] En los años siguientes la felicidad volvió a la familia, sobre todo por el hecho de que Matías y José siguieron la profesión del padre, a quien ayudaron en sus proyectos,

[211] A.I.P.S.M.Z., Tomo 9 de Difuntos (1771-1788), f. 39 r. (Partida de defunción de Miguela Muzas, 20-XI-1779).
[212] A.I.P.S.M.Z., Tomo 9 de Matrimonios (1771-1788), f. 71 v. (Partida de matrimonio de Agustín Sanz y Cenona Guallart Falces, 9-IV-1781).
[213] La amplia casa, reedificada por el propio Agustín Sanz a la última moda, reflejaba claramente el alto estatus social adquirido. Véase

cursando brillantemente estudios en las escuelas de dibujo y matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa, y a partir de 1793 en su heredera la Real Academia de San Luis, una formación que Matías completo en la Real Academia de San Fernando de Madrid entrada ya la década de 1790. Agustín Sanz quiso darles una avanzada y completa formación en el ámbito académico oficial de la que él no había podido disfrutar, algo que supieron aprovechar ya que fueron alumnos brillantes y arquitectos muy respetados durante su corta carrera profesional.[214]

3.4. Etapa final o de madurez creativa (1792-1801)

El comienzo de la década de 1790 estuvo marcado por un clima generalizado de crisis a todos los niveles derivado de la Revolución Francesa y sus consecuencias. Dicha crisis también tuvo su reflejo en el mundo de las artes, que se vieron convulsionadas por la irrupción del neoclasicismo como planteamiento estético preponderante. Una joven generación de arquitectos partidarios de un neoclasicismo radical (José de Toraya, Ignacio Haan…) se hizo temporalmente con el control de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, principal órgano censor de la arquitectura española. Como consecuencia de ello, Agustín Sanz vio rechazado por primera y última vez uno de sus proyectos arquitectónicos: los diseños de la nueva Colegiata de Sariñena, que a pesar de ello eran ya prácticamente neoclásicos, sobre todo al exterior. Sin embargo, y en contra de lo que cabría esperar de un profesional de 67 años, Sanz no se encerró en sí mismo, no se opuso al cambio y decidió adaptarse a la nueva realidad: en los nuevos diseños que presentó para Sariñena en 1793 y que fueron aprobados, empleó ya un lenguaje inequívocamente neoclásico, hasta tal punto que su fachada principal, que fue parcialmente construida, se convirtió, con sus monumentales pórticos laterales de columnas toscanas exentas, en una de las más avanzadas de la arquitectura religiosa española de su tiempo, pudiéndose contemplar en ella la génesis del neoclasicismo aragonés en el ámbito de la arquitectura religiosa. Lamentablemente, el templo, que comenzó a levantarse a finales de la centuria, sufrió muchos avatares negativos durante su construcción que lo fueron desvirtuando, dándose por concluido más allá de mediados del siglo XIX y además en precario [fig. 16].[215]

[214] MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica*…, *op. cit.*, pp. 126-130.
[215] Sobre la Colegiata de Sariñena, véase el subapartado §4.3.2.1. de esta tesis dedicado a la misma.

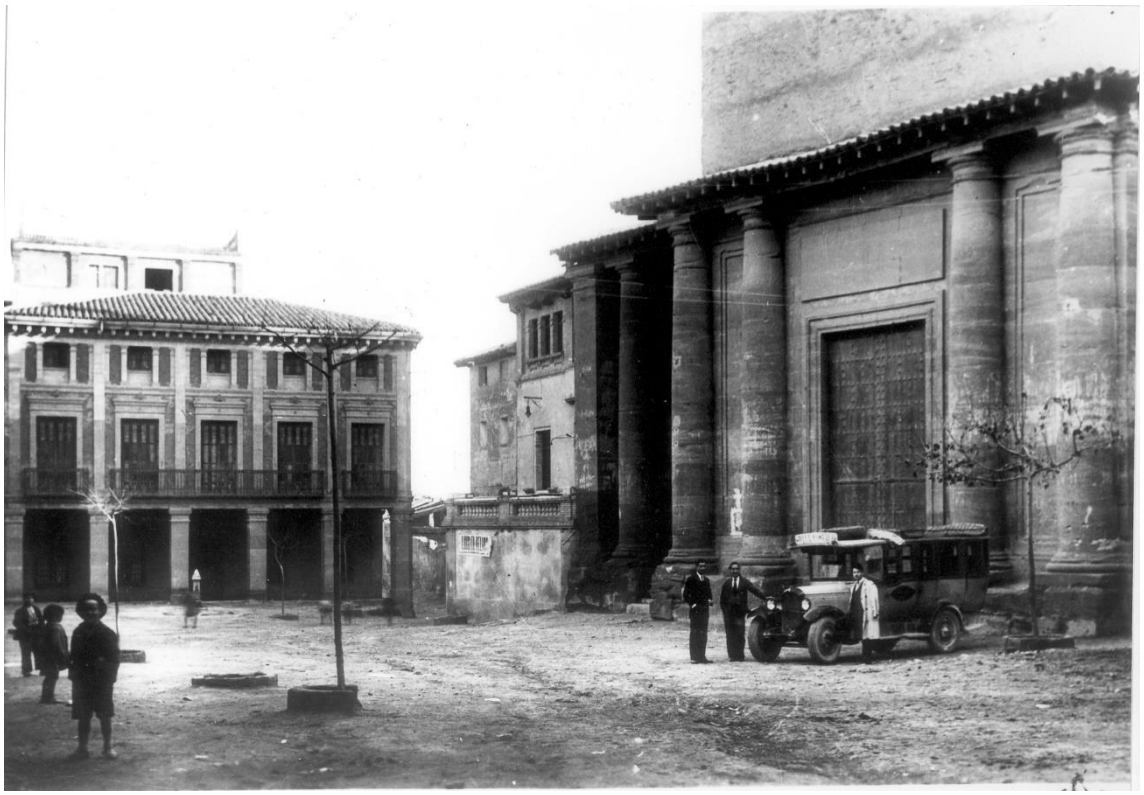


Fig. 16: ***Vista general de la inacabada fachada neoclásica de la Colegiata de Sariñena,*** **diseñada por Agustín Sanz, a finales de la década de 1920.**

La crisis que atravesó España en la década de 1790 afectó al número e importancia de los encargos recibidos por el taller de Agustín Sanz en su última etapa creativa, ya de madurez, que se desarrolló entre 1792 y 1801 y que estuvo marcada por el cambio estético que trajo consigo el rechazo de sus primeros diseños para Sariñena. No obstante, pese a su avanzada edad, Sanz siguió muy activo. Entre las obras más relevantes que acometió en este periodo cabría citar: el Cuartel de Convalecientes o Pontoneros de Zaragoza, la nueva Puerta de San Francisco de Borja, la restauración parcial de la Colegiata de Borja dentro de un pionero lenguaje neomudéjar, el diseño del Puente de Oliete y de las Iglesias de Lanaja y El Frasno, que no llegaron a buen puerto, o la reparación de la Presa romana de Almonacid de la Cuba siguiendo un concepto de intervención muy avanzado: diferenciando las partes añadidas de las originales. Sin embargo, los encargos más importantes se concentraron en Zaragoza. El diseño del nuevo Teatro de Comedias fue el más relevante, un proyecto muy ambicioso de coliseo exento de trazado neoclásico que no llegó a construirse pero que fue el precursor del actual Teatro Principal, que se levantó de forma provisional en parte del solar elegido por Sanz para su coliseo.[216] El diseño definitivo de la Puerta del Carmen también le fue encomendado a Sanz, pero renunció a asumir el encargo por exceso de trabajo. Lo acometió un discípulo aún sin identificar, pero bajo su supervisión. De hecho, fue él el responsable de escoger la traza que finalmente se puso en ejecución [fig. 17].[217]

[216] MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad…", *op. cit.*, p. 320.
[217] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Nuevas aportaciones al estudio…", *op. cit.*, pp. 443-466.

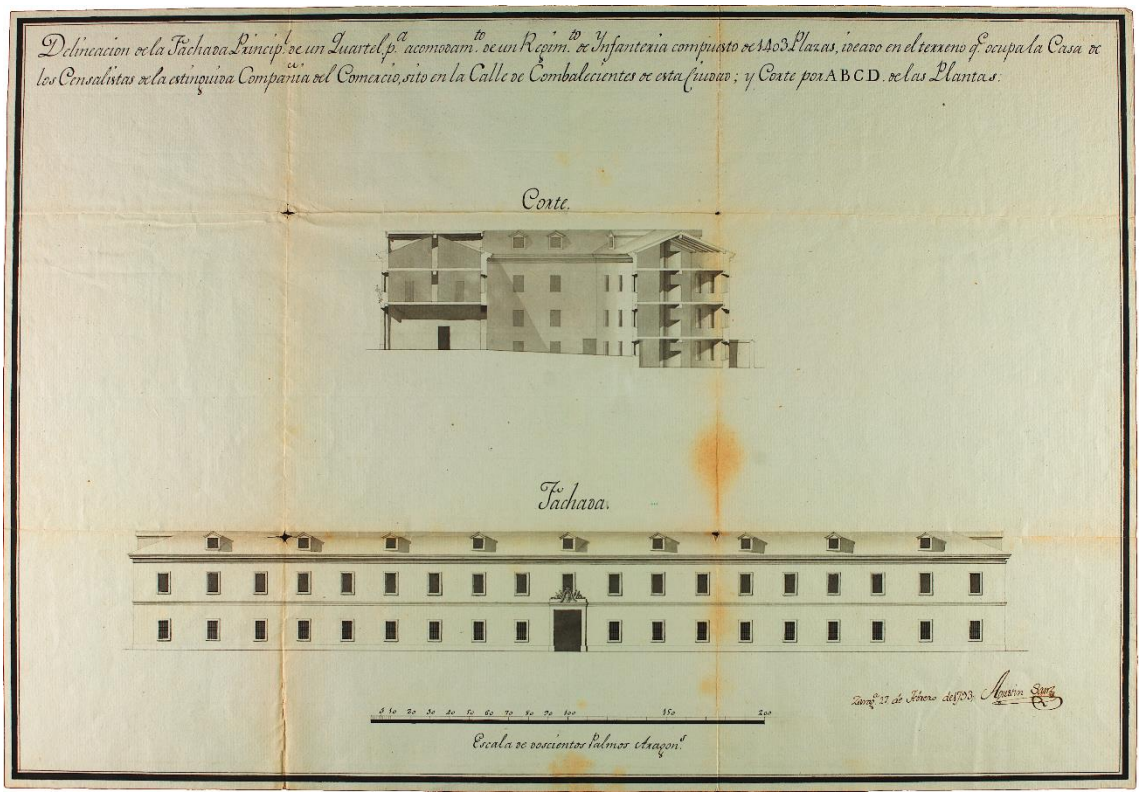


Fig. 17: Agustín Sanz, *Alzado de la fachada principal y sección por el patio de armas del Cuartel de Convalecientes de Zaragoza*, 27 de febrero de 1793.
Lápiz, tinta negra, y aguadas gris y negra sobre papel verjurado. Zaragoza, Archivo Municipal de Zaragoza.

Agustín Sanz estuvo "al pie del cañón" hasta el final. Ejemplo de ello fue que pocos días después de su muerte comenzó la retirada de los andamios de la nueva cúpula sobre el coro del Templo del Pilar, su última gran obra, a la que dedicó buena parte de su atención en sus últimos años de vida y que dejó completamente terminada.[218] Buena parte de sus cargos y proyectos pendientes los asumieron sus dos prometedores hijos arquitectos, Matías y José, sus herederos en todos los aspectos, aunque tuvieran una corta carrera.[219] Con el fallecimiento de Agustín Sanz Aragón perdía a uno de sus hijos más ilustres de la centuria dieciochesca, a uno de sus arquitectos más grandes de todos los tiempos, un personaje al que los aragoneses todavía deben reconocerle el gran papel que jugó en la historia del arte aragonés, que se pretende esclarecer, al menos en parte, en esta tesis.

[218] A.D.Z., Libro de Difuntos de la Parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza, Tomo 6 (1762-1813), f. 152 r. (Partida de defunción de Agustín Sanz, 25-VII-1801); A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1801, pp. 376-377 (Junta de 28-VII-1801).
[219] A.H.P.N.Z., Notario Nicolás Bernués, 1801, ff. 330 r.-335 v. (Testamento definitivo de Agustín Sanz, 13-V-1791); y A.D.Z., Libro de Difuntos de la Parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza, Tomo 6 (1762-1813), f. 177 r. (Partida de defunción de José Sanz, 16-X-1805) y f. 181 r. (Partida de defunción de Matías Sanz, 14-XI-1806).

4. ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE AGUSTÍN SANZ

4.1. ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA ETAPA DE ESTABLECIMIENTO Y AFIANZAMIENTO PROFESIONAL (1762-1775)

4.1.1. PROYECTOS DE AMPLIACIÓN, REFORMA O RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS RELIGIOSOS PREEXISTENTES

4.1.1.1. Intervención en la Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1765-1772)

Estudio histórico-artístico

A principios de 1765 Agustín Sanz recibió el encargo de supervisar las obras de la nueva Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (Teruel). Sin embargo, no solo actuó como supervisor general de dichas obras, sino que diseñó o modificó elementos sustanciales del templo durante su construcción, lo que le permitió configurar su imagen definitiva, de tal manera que puede ser considerado un ejemplo paradigmático de edificio a medio camino entre la tradición, representada por el proyecto primigenio, y la renovación, ilustrada por sus modificaciones, que se vincularon ya a los nuevos planteamientos barroco-clasicistas desarrollados por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar [fig. 1].



Fig. 1: ***Vista aérea general de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar en la actualidad*****. Foto: Ayuntamiento de La Puebla de Híjar.**

La intervención de Agustín Sanz en la nueva Iglesia de La Puebla de Híjar, que se desarrolló entre 1765 y 1772, fue decisiva para la configuración arquitectónica y decorativa del templo, aunque el edificio no había sido diseñado por él sino que había

tenido una historia muy notable antes de la asunción de responsabilidades por su parte.[220] Por ello, como paso previo fundamental para poder comprender la intervención de Sanz a partir de 1765 y la propia evolución arquitectónica del edificio, es necesario aludir brevemente a las etapas precedentes en el desarrollo del proyecto. Así, en primer lugar, cabría señalar que el actual templo se emplaza en un lugar privilegiado de la población, en una muela sobreelevada, ubicación que siempre tuvo la parroquial desde la fundación de la localidad a finales del siglo XIII. Sin embargo, al plantearse, avanzado el segundo cuarto del siglo XVIII, la construcción de un nuevo templo, se decidió ubicarlo en un emplazamiento periférico y más amplio que permitiera levantar un edificio de mayores dimensiones. La iniciativa de este proyecto la tomó el Ayuntamiento, que en 1738[221] solicitó su financiación al VII Duque de Híjar, Isidro Fadrique Fernández de Híjar de Portugal y Silva (1690-1749),[222] que estaba obligado a proporcionarla como *tomador* de las rentas eclesiásticas de La Puebla.[223] Sin embargo, a pesar de esta responsabilidad, el duque desoyó el requerimiento del concejo, que acudió al juez eclesiástico, llegándose a un acuerdo negociado logrado por el párroco Antonio de Yebra, según el cual el duque se comprometía a financiar las obras mientras durasen con 50 libras jaquesas (941 reales y 5 maravedís de vellón) mensuales, mientras que la iniciativa de la construcción correría a cargo del Ayuntamiento, que se encargaría de adquirir los terrenos precisos en un emplazamiento más amplio: el Campo de la Virgen.[224] A raíz de estas diferencias, el inicio de las obras del nuevo templo se debió de retrasar hasta 1741,[225] aunque dichas obras se debieron abandonar ya en 1742, cuando apenas se debían de haber realizado los cimientos, precisamente por la inestabilidad de estos.[226]

Este hecho supuso que la iniciativa de construir un nuevo templo sufriera un parón de 16 años durante los cuales nada se hizo. Se retomó en 1758, de nuevo por el Ayuntamiento, aunque en este caso se logró el apoyo de la Duquesa viuda de Híjar, Prudenciana Portocarrero y Funes de Villalpando (1696-1764),[227] que se comprometió a aportar la relevante cantidad de 2.000 libras jaquesas (37.646 reales de vellón), que sería la principal y se completaría con otras aportaciones.[228] Para la construcción del templo se otorgó contrata con el maestro de obras de Alcañiz, Joaquín Cólera, que además de ser oriundo de la zona estaba muy vinculado a la Casa de Híjar.[229] El nuevo proyecto

[220] Sobre la Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar véase SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel…*, *op. cit.*, pp. 360-361; RUIZ MAZA, F., "Las iglesias del Ducado…", *op. cit.*, pp. 127-156; PARÍS MARQUÉS, A., "La iglesia de la Natividad de María Santísima de la Puebla de Híjar", *Cuadernos de Aragón*, 25, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1999, pp. 51-70; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La nueva Iglesia de la Natividad…", *op. cit.*, pp. 539-564.
[221] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-6.
[222] ORTIZ CRUZ, D., "El señorío, luego ducado de Híjar", en MARTÍNEZ MOLINA, J., ORTIZ CRUZ, D., ULIAQUE ARRUEGO, I., *Cuadernos del Ducado de Híjar 1: El Legado Cultural*, Teruel, Archivo Ducal de Híjar-Archivo Abierto y Centro de Estudios del Bajo Martín, 2008, pp. 13-30, espec. p. 20.
[223] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 17-I-1769).
[224] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-18.
[225] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-27, Papel nº 8 (Tablas de gastos).
[226] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-4.
[227] La duquesa viuda lo era del VII Duque y rigió el Ducado de Híjar de 1758 a 1764, ante la muerte de su hijo viudo el VIII Duque de Híjar en 1758 y la minoría de edad de su nieto, el futuro IX Duque de Híjar.
[228] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-6.
[229] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-4.

contemplaba construir la iglesia en su solar originario en el centro de la población, aunque sin renunciar a ampliar la superficie disponible mediante el derribo de grandes porciones de las casas circundantes.[230] A pesar de todo, los trabajos previos a la construcción del nuevo templo (derribos…) no se iniciaron hasta finales de 1762 o incluso comienzos de 1763, ya que no fue hasta entonces cuando se registraron los primeros gastos por parte de la casa ducal.[231] Además no fue hasta el 4 de diciembre de 1762 cuando el Ayuntamiento fijó definitivamente su contribución (y la de los vecinos) a las obras, que se centró en cuestiones como la mano de obra para algunas labores y el aprovisionamiento de ciertos materiales. La financiación y el pago de los jornales se dejó en manos de la casa ducal, que era a quien realmente le correspondía [fig. 2].[232]

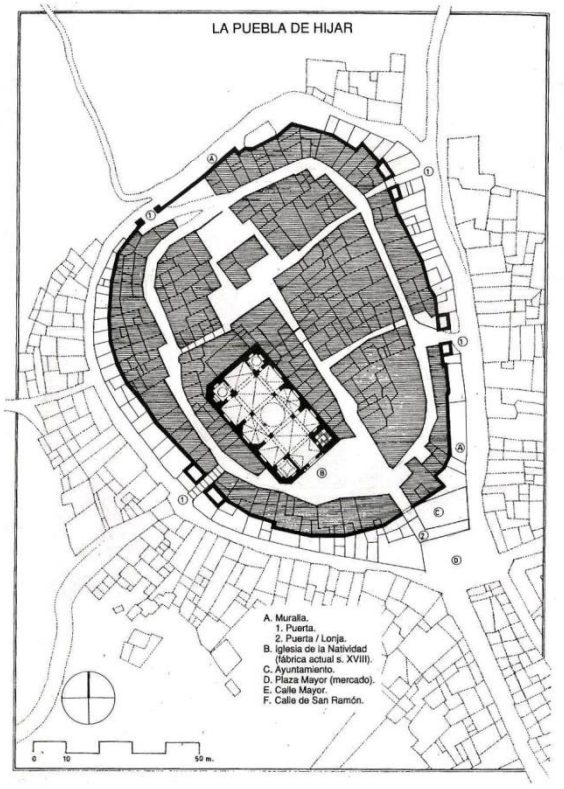


Fig. 2: ***Plano actual del núcleo primigenio de La Puebla de Híjar*****. Se aprecia la inserción de la iglesia en la trama urbana. Plano: Ramón Betrán Abadía.**

El autor de los diseños del nuevo templo fue muy probablemente el mencionado Joaquín Cólera,[233] aunque esto no queda claro ni en la documentación ni en la traza de la

[230] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-21.
[231] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-27, Papel nº 8 (Tablas de gastos).
[232] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-27, Papel nº 5 (Escritura de contrata otorgada el 12-XII-1762 entre los representantes del Ayuntamiento de La Puebla y los de la Duquesa viuda de Híjar).
[233] Joaquín Cólera tiene todavía pocos proyectos documentados, casi todos ellos en la zona del Bajo Aragón. Se sabe que participó en la Iglesia de los Escolapios de Alcañiz (década de 1750), que inició la Ermita de Santa Bárbara en La Fresneda (obra cedida en 1751 a su primo Antonio Cólera) y que en 1753 era miembro de la Cofradía de San José de Alcañiz. Probablemente se había formado en los años 30-40 como oficial del maestro Miguel de Aguas, director de las obras de la Colegiata de Alcañiz, diseñada por el zaragozano Domingo Yarza. Entre 1750 y 1751 reparó y reformó en profundidad el Palacio Ducal de Híjar. A su vez, el 3-V-1759 se concluyó el segundo cuerpo, de planta octogonal, de la torre de la Iglesia parroquial de Peñarroya de Tastavins, cuyas obras había dirigido. Entre 1760 y 1761 levantó la enorme Hospedería de la Ermita de Nuestra Señora del Pueyo en Villamayor de Gállego (Zaragoza). Hacia 1764 cobró *por trabajos de diseño* para la Parroquial de Batea (Tarragona). También en 1764 tenía una obra en Maella (quizá la ermita de Santa Bárbara) que había iniciado poco antes de comenzar la obra de la Iglesia La Puebla de Híjar, pero que tuvo que ceder a su hijo Miguel por incompatibilidad, aunque Joaquín visitó la obra de vez en cuando para revisarla, previa autorización del duque de Híjar. Tras terminar su labor en La Puebla de Híjar se trasladó a Calaceite para trabajar en otra obra que tenía concertada y que debía comenzar el 23-VII-1770. No obstante, he podido documentarle otros trabajos al servicio del IX Duque de Híjar durante el transcurso de las obras de la Iglesia de La Puebla. Así, hacia el 15-I-1769 se le encargó que tanteara el coste de ampliar la Iglesia de Vinaceite y de construir un nuevo horno para esa localidad, lo que tuvo como consecuencia la elaboración de unos primeros planos para dicha iglesia, que ya tenía concluidos a comienzos de julio de 1769 aunque a finales de ese mismo mes fueron desechados en beneficio de otros que debía trazar Agustín Sanz, y la preparación de un diseño y unas capitulaciones para el horno, que a inicios de julio de 1769 estaban ya en poder del duque. Véanse THOMSON LLISTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios

planta del nuevo templo, que todavía se conserva, ya que esta aparece sin firmar ni fechar.[234] Tampoco queda claro si Cólera había sido a su vez el autor de las trazas de la iglesia fallida iniciada en 1741.[235] Estas dudas sobre el diseño del nuevo templo son razonables, a pesar de que Cólera otorgó contrata en 1758 para construirlo, ya que en la documentación existente, en ningún momento se le designó como *diseñador* o *ideador* de los planos, sino como *maestro de obras de la fábrica* y, desde 1764, con el otorgamiento de una nueva contrata, como *maestro director de la obra*. A pesar de ello, me inclino por pensar que sí fue el autor de las trazas del templo, ya que en ningún documento de los consultados se dice lo contrario, ni se menciona otro posible autor. Además, el carácter retardatario del edificio en algunos aspectos, fundamentalmente en la planta, sumado al hecho de que presenta algunos rasgos muy típicos de la arquitectura religiosa de la zona, hablan de la autoría de un maestro de obras local alejado en cierta medida de un núcleo artístico de primer orden como lo era la Zaragoza de la época con las obras del Templo del Pilar. Además, a esto habría que añadir que parece improbable que, desde un primer momento, el maestro de obras autor de los diseños fuera distinto al encargado de la materialización del proyecto, más teniendo en cuenta que en la contrata de 1758 tuvo mucha influencia el Ayuntamiento,[236] lo que explicaría que se acudiera a un maestro de obras de la zona, aunque vinculado a proyectos de la casa ducal, que se encargaría del diseño y de la ejecución. Esta hipótesis quedaría en gran medida corroborada por la libertad casi absoluta de la que disfrutó Joaquín Cólera durante los primeros años de construcción del templo (1763-1764)[237] y que fue una de las causas, su mala gestión, de que se tuviera que otorgar una nueva contrata en 1764 [figs. 3 y 4].

Bajoaragoneses, 2002, pp. 59, 83 y 98; RUIZ MAZA, F., "Las iglesias del…", *op. cit.*, p. 142; CRESPÍN, A., "Construcción de la iglesia y torre de Peñarroya", *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, nº enero-febrero 1909, Tortosa, Impr. Querol, 1909, pp. 42-44, espec. p. 44; REDACCIÓN, "De Batea", *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, nº marzo-abril 1909, Tortosa, Impr. Querol, 1909, pp. 98-103, espec. p. 44; A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 357, Doc. 7; A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 1. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1767 (Carta de 9-VIII-1767); A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Maestro de Obras de la Iglesia 1770 (Carta de 22-VII-1770); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Cartas de 10-I-1769 y 18-VII-1769); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Cartas de 5-VII-1769, 8-VII-1769 y 26-VII-1769); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1770 (Carta de 22-VI-1770).

[234] A.H.P.Z., C/MPGD/182. Dibujo a tinta negra y lavado de colores sobre papel verjurado entelado, 62'5 x 36 cm.

[235] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-6.

[236] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-4.

[237] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1767 (Carta de 3-V-1767).

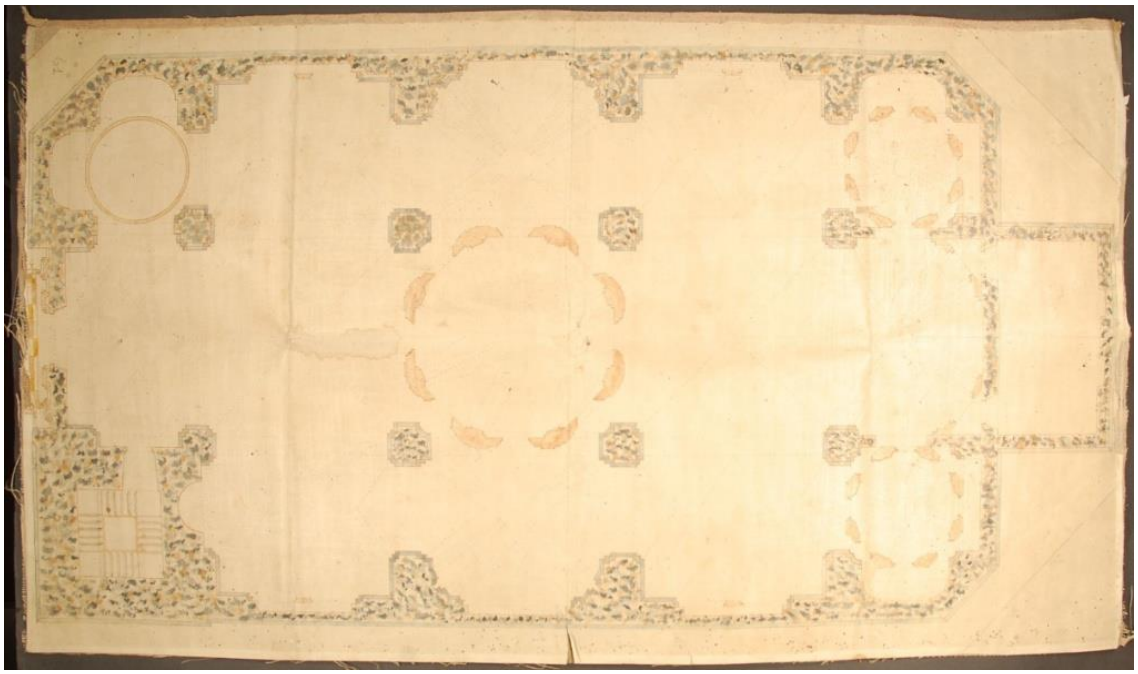


Fig. 3: ***Diseño de la planta de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar trazado probablemente por el maestro de obras Joaquín Cólera*****, h. 1758-1763.**

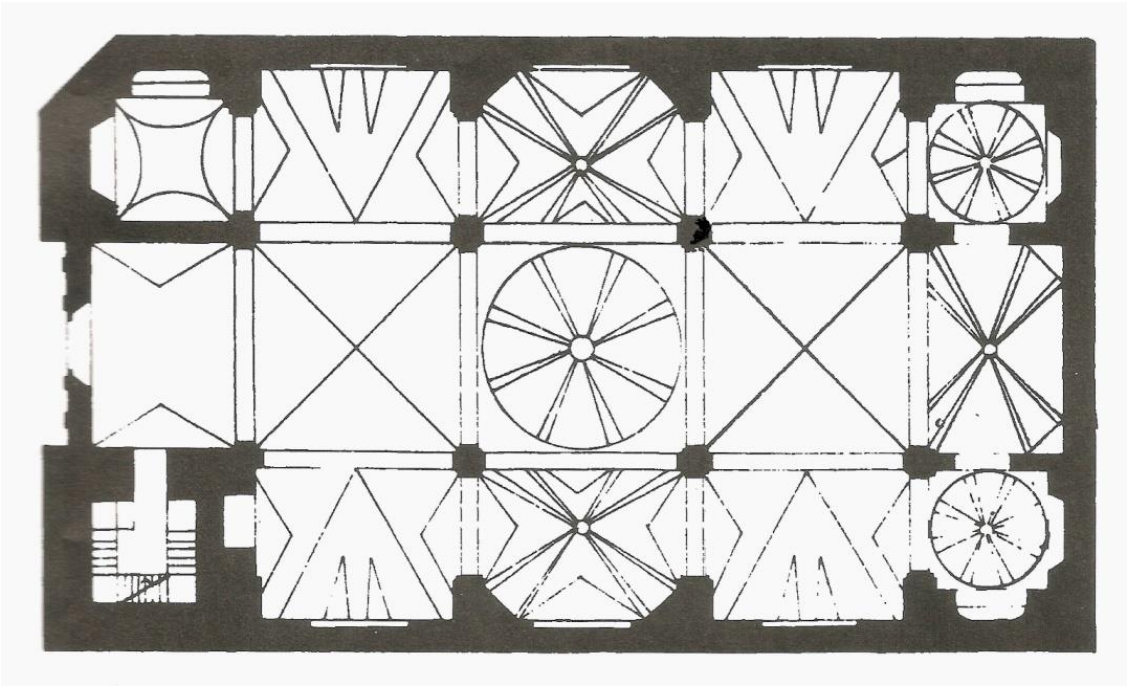


Fig. 4: ***Planta actual de la Iglesia de la Puebla de Híjar*****, según Santiago Sebastián y Gonzalo Borrás.**

La solución arquitectónica y de planta a la que acudió Joaquín Cólera correspondía todavía al pleno barroco e incluso resultaba ya bastante retardataria. En concreto recurrió a una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado (ligeramente rectangular), una cruz cuyos brazos presentan la misma altura que los espacios angulares que completan el cuadrado. El brazo longitudinal se prolonga además con dos tramos adicionales (con capillas a los lados), uno en la cabecera para el altar y otro a los pies para el coro alto, mientras que el crucero se cubre con una monumental cúpula sobre pechinas. Todo ello

genera una sensación espacial próxima a la de la planta de salón. Esta solución sería vinculable con modelos zaragozanos del pleno barroco de finales del siglo XVII, especialmente con la Iglesia de Santa Isabel de Portugal, que remitía a su vez a modelos del primer barroco italiano asumidos ya en España en templos como San Cayetano de Madrid.[238]

La intervención de Agustín Sanz en la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora a partir de principios de 1765 debió de estar motivada en gran medida por los graves problemas que tuvieron lugar durante el año y medio en que dichas obras contaron con la coordinación y gestión económica de la Junta de Fábrica. Dicha junta debió de crearse ya a comienzos de 1763, conformándose fundamentalmente por miembros del Ayuntamiento y la Iglesia, en principio con la función de gestionar y controlar las obras colegiadamente, sobre todo a nivel económico. Sin embargo, existen testimonios de la mala gestión y las irregularidades de la junta vinculadas al uso fraudulento de las limosnas de los fieles y al aprovechamiento de los cargos para satisfacer intereses particulares.[239] A su vez, se debió de producir una mala coordinación en la construcción, sobre todo en lo relativo al suministro de materiales y la supervisión de la participación gratuita de los vecinos mediante el acarreo de materiales,[240] lo que conllevó que algunos de ellos no quisieran participar voluntariamente e incumplieran los acuerdos de colaboración fijados por el Ayuntamiento y la Casa de Híjar.[241] El caos de esta situación se debió de extender a la propia dirección de las obras, ya que Joaquín Cólera disfrutó de una excesiva libertad en la toma de decisiones que favoreció el incumplimiento de algunas de sus obligaciones,[242] lo que supuso el lento avance de las obras.

La solución a este caos llegó en 1764 de la mano del IX Duque de Híjar, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar,[243] que acababa de acceder a la titularidad del ducado. Durante el viaje de presentación que cursó a sus posesiones de Aragón en 1764,[244] el joven aristócrata fue informado de la caótica situación en la que se encontraban las obras que financiaba y de inmediato decidió atajar el problema que ralentizaba los trabajos y generaba gastos innecesarios. Para ello tomó personalmente las riendas del proyecto a través de su administrador local y su administrador general en Aragón, que lo mantuvieron desde entonces exhaustivamente informado del transcurso y evolución de las obras, sobre las que ejercieron un control minucioso, gestionando personalmente los fondos y relegando a un segundo plano el papel ejercido por la Junta de Fábrica que, a pesar de todo, no desapareció. A su vez, el duque ordenó otorgar una nueva contrata mucho más estricta y clara con el maestro de obras de la iglesia, Joaquín Cólera, a quien mantuvo en su puesto, sin duda para no retrasar más los trabajos, manteniendo con esta misma intención el diseño del templo.

---

[238] ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, p. 260.
[239] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7. En este documento de 1777 se alude a la mala gestión y a las irregularidades de la junta, aunque sin especificar el periodo. Sin embargo, todo parece indicar que las referencias más graves corresponden al periodo 1763-1764.
[240] *Ibidem*.
[241] A.H.P.Z., A.D.H., S. II, Leg. 72, Doc. 2-1-18.
[242] A.H.P.Z., A.D.H., S. I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 1. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1767 (Cartas de 3-V-1767 y 26-VII-1767).
[243] ORTIZ CRUZ, D., "El señorío, luego…", *op. cit.*, p. 21.
[244] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-13.

Sin embargo, con la nueva contrata, otorgada ya en exclusiva con el Duque de Híjar y rubricada en Zaragoza el 11 de noviembre de 1764,[245] Cólera perdió la autonomía que había gozado con la anterior de 1758, convirtiéndose en un mero asalariado sin capacidad de decisión más allá de los temas estrictamente constructivos y de relación laboral con sus subalternos. El cargo concreto de Cólera a partir de entonces fue el de *maestro director de la obra*.[246] Además, a través de la contrata de 1764 se incorporó una figura inexistente hasta entonces: la de visor o supervisor general encargado de visitar la obra cada cierto tiempo por orden del duque y con capacidad para juzgar si esta resultaba conforme o no *a regla de arquitectura y al diseño que ha de serbir de norte*. De esta forma, si la obra respondía a lo estipulado, la visura la pagaría el duque y si no, la mitad la debería abonar el propio Cólera, con obligación de subsanar a sus expensas los fallos que se advirtieran aun siendo necesario derribar lo trabajado. A pesar de que en la contrata no se estipuló quien debía hacerse cargo de esta función, desde un primer momento y hasta la finalización del templo esta la desempeñó Agustín Sanz.

Esta labor de visor o más bien de supervisor general de las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar, ya mencionada por el abate Antonio Ponz,[247] constituyó el primer encargo que el IX Duque de Híjar hizo a Agustín Sanz, iniciándose entre ambos una fructífera relación comitente-artista que duró más de 35 años,[248] asentada en la calidad y rigor de los trabajos del arquitecto y en la confianza depositada en él por el duque,[249] que era un buen mecenas de las artes y un gran aficionado a la arquitectura. El contacto con Sanz lo debió de establecer ya a principios de 1765 a través del administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, José Pano y Broto, que residía en Zaragoza y conocería al arquitecto,[250] que empezaba a despuntar aunque su taller era aún bastante modesto.[251] De hecho, fue él sin duda quien en primera instancia escogió a Sanz entre los diferentes maestros de obras zaragozanos, una confianza que el arquitecto supo corresponder.

Agustín Sanz llevó a cabo su primera visura de las obras del templo el 15 de marzo de 1765.[252] En dicha visura, cuyo informe rubricó el 17 de marzo, se limitó a aprobar lo hecho por Joaquín Cólera hasta entonces, bastante poco debido a los problemas de la fase anterior, aunque lo trabajado le pareció ser conforme a las reglas del arte, hecho con los materiales adecuados y respondiendo al diseño. En ese momento la obra levantaba poco más allá del zócalo, aunque este estaba desarrollado uniformemente en todo el perímetro, permaneciendo todavía sin plantear la fachada principal ni los cuatro machones de la cúpula del crucero. Esta primera visura de Sanz quizá fuera una de las menos relevantes por lo poco avanzada que se encontraba la obra todavía, sin embargo, en las siguientes, Sanz ya no solo se limitó a aprobar lo construido por Cólera sino que, interpretando de manera amplia la potestad de tomar decisiones sobre la fábrica que le concedía la contrata

[245] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-19.
[246] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1, Papel nº 2.
[247] PONZ, A., *Viage de…*, pp. 185-186.
[248] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-3-1.
[249] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-17. Por ejemplo, en 1781 el duque consideró innecesaria una visura de la Iglesia de Vinaceite *por la satisfacción que tengo en su avilidad y celo por mis cosas*.
[250] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-1 (Informe de visura de 17-III-1765).
[251] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras…*, *op. cit.*, p. 291.
[252] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-1 (Informe de visura de 17-III-1765).

de 1764, influyó de forma notable en la obra dando directrices y estipulando modificaciones muy relevantes en el edificio a través de las distintas visitas y visuras, cuyos informes debían ser tenidos en cuenta por Cólera.[253] Esto se vio facilitado por la predisposición mostrada por el duque para ello, que solía aprobar sus propuestas de modificación,[254] y por la propia convicción de Sanz de tener esta prerrogativa, al considerar los diseños de Cólera orientativos en lo fundamental pero susceptibles de ser modificados.[255] A su vez, Cólera, tal y como queda claro en la documentación, debió de ser consciente de su posición subalterna y de la mayor valía, calidad y modernidad de la arquitectura de Sanz, aceptando sin apenas oposición su nivel jerárquico inferior y las modificaciones introducidas en su proyecto. Es más, a pesar de tener derecho a defender su parcela de autoridad en la toma de decisiones, casi siempre se mostró partidario de consultar con Sanz aquellos problemas graves de tipo arquitectónico que iban surgiendo en las obras y las decisiones más importantes, a pesar de no estar obligado a ello en muchos casos,[256] lo que parece indicativo de un carácter bastante acomodaticio [fig. 5].

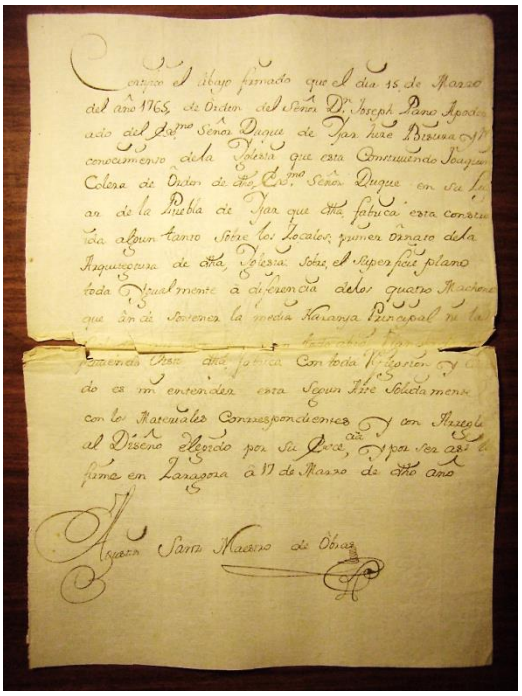


Fig. 5: ***Informe de la primera visura de las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar llevada a cabo por Agustín Sanz*****. Rubricado el 17 de marzo de 1765.**

Un tercer motivo que explicaría a mi juicio la capacidad para tomar decisiones que tuvo Agustín Sanz en el proyecto es lo poco definidos que debían de estar, sobre todo en cuanto a la ornamentación y articulación interior del edificio, los diseños de Joaquín Cólera, lo que los hacía susceptibles de ser modificados o redefinidos, sobre todo a nivel decorativo interior, parcela en la que se concentraron la mayoría de las modificaciones introducidas por Sanz. Además, dichos diseños, en caso de que sí hubieran estado definidos, resultarían ya bastante retardatarios a nivel decorativo, lo que explicaría las modificaciones que fue introduciendo Sanz con el fin de modernizarlos y adaptarlos a la nueva estética vigente en Zaragoza, acercándose los elementos modificados a los parámetros barroco-clasicistas, aunque de manera todavía un poco tímida, ecléctica y parcial al tener que respetarse elementos ya fijados previamente [fig. 6].[257]

[253] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 1. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1767 (Carta de 8-XI-1767).
[254] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1767 (Carta de 28-X. 1767).
[255] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Carta de 17-XII-1769 con añadido de 19-XII-1769).
[256] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1768 (Carta de 18-XII-1768).
[257] De los diseños de Joaquín Cólera solo se conoce la planta. Véase A.H.P.Z., C/MPGD/182.



Fig. 6: ***Vista general del interior de la Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar hacia el presbiterio en la actualidad*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La segunda visura de Agustín Sanz[258] tuvo lugar ya más de dos años y medio después de la primera, a primeros de octubre de 1767,[259] cuando el edificio llegaba ya a la altura de las cornisas. Sanz encontró las obras a su satisfacción en su mayor parte, aunque dio ciertas directrices e introdujo una de sus modificaciones más relevantes: la sustitución del remate de los dos frontis del templo, tanto el de la fachada principal como el de la cabecera, que estaban a punto de iniciarse.[260]

La solución planteada por Cólera para ambos testeros estaría todavía en la línea del barroco pleno y sería similar a la aplicada en los remates de los frontis de la cercana Iglesia del Salvador de Samper de Calanda, templo que le había servido de clara inspiración para trazar el suyo, es decir, sería una gran fachada telón escalonada de perfil mixtilíneo que ocultaría al exterior la articulación del tejado a dos aguas y serviría para aumentar visualmente la altura del templo. De hecho, en la documentación se menciona la solución de Cólera como *promontorio que llegaría a las campanas*, curiosamente lo que ocurre en Samper, en alusión a su carácter sobrepuesto y a su excesiva altura. Por el contrario, la solución propuesta por Sanz, que suponía el ahorro de 1.000 escudos o libras jaquesas (18.823 reales de vellón) y que fue la que finalmente se ejecutó tras ser aprobada,[261] resultaba mucho más avanzada a nivel estético, acercándose ya en gran medida a los parámetros barrocos clasicistas. En concreto, en la cabecera aplicó una solución muy sencilla, adaptando el remate superior de la misma a la forma del tejado a

[258] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1767 (Carta de 12-IX-1767). En esta carta se dice que la Iglesia de La Puebla de Híjar llevaba tres años sin visurarse.
[259] *Ibidem* (Carta de 26-IX-1767).
[260] *Ibidem* (Carta de 17-X-1767).
[261] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1767 (Carta de 28-X-1767).

dos aguas e incorporando visualmente las dos capillas del presbiterio; en la fachada principal utilizó un remate en monumental frontón triangular, solución mucho más austera y sobria que la propuesta por Cólera y que dejaba traslucir de nuevo la articulación del tejado a dos aguas.[262] Sin embargo, tuvo que respetar el chaflán de la esquina izquierda, que estaba motivado por la necesidad de adaptarse al trazado viario preexistente, lo que le obligó a "doblar" literalmente dicho frontón, mientras que en la esquina derecha tuvo que prescindir de una parte del mismo para poder albergar el segundo cuerpo de la torre, finalmente no construido. Curiosamente, en la última restauración, al eliminarse parte de los restos de dicha torre, se construyó *ex novo* la esquina derecha del frontón, que nunca existió. Además dicho frontón hubo de adaptarse también al arco de medio punto que cobijaba la portada, ya ejecutado [figs. 7 y 8].



Figs. 7 y 8: ***Fachadas principales de las Iglesias de Samper de Calanda*** **(izquierda)** ***y de La Puebla de Híjar*** **(derecha). El remate mixtilíneo de la fachada samperina permite vislumbrar como hubiera sido el aspecto del remate concebido por Joaquín Cólera para la fachada principal del templo poblano.**

Otra posible modificación de Agustín Sanz en el edificio, aunque esta está menos clara por no estar vinculada a una visura, fue una depuración en la decoración del pórtico de la fachada principal que debió de tener lugar en la primera mitad de 1768. En concreto, existe constancia documental de que a mediados de marzo de 1768 Joaquín Cólera recibió desde Zaragoza una carta de José Faure y Otto, administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, adjuntándole unos diseños no determinados. Dicha carta no fue de su agrado dado que el administrador le comunicaba que debía aplicar un *rebaje*, probablemente una depuración decorativa del pórtico determinada por Sanz y especificada en dichos diseños, ya que, a finales de marzo, Faure dirigió otra carta a Cólera con una serie de explicaciones sobre un bosquejo del pórtico. A esto habría que añadir que también en estas fechas se reclamó a Cólera que enviara a Zaragoza el diseño del pórtico. Todavía el 6 de abril se le

[262] Bajo el vértice del frontón triangular Sanz dispuso un sencillo óculo para ventilar las cubiertas del templo que a la vez actúa como elemento de animación de la superficie de dicho frontón, un recurso que volvió a emplear en los frontones triangulares de otros edificios como el pórtico de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes o las Parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza, Vinaceite o Épila.

remitieron a Cólera unos planos desde Zaragoza, probablemente los definitivos.[263] Dichos planos del pórtico serían probablemente unos dibujos de Sanz basados en el diseño previo de Cólera estableciendo una serie de *rebajes* o la eliminación de elementos decorativos superfluos para reducir el barroquismo de dicha portada, lo que explicaría en cierta medida el aspecto algo extraño y ecléctico que hoy tiene y aclararía el porqué de que no aparezcan en dicha portada unas pirámides ornamentales colocadas por Cólera en ese mismo mes de marzo de 1768 y que no gustaron al administrador local [fig. 9].



Fig. 9: ***Portada de la Iglesia de La Puebla de Híjar*****, que probablemente fue modificada por Agustín Sanz para reducir su barroquismo. Foto: Javier Martínez Molina.**

A primeros de mayo de 1768 tuvo lugar la tercera visura de Agustín Sanz, la cual le debió de servir, aparte de para dar indicaciones sobre cuestiones menores (entre ellas sobre el escudo de armas del IX Duque de Híjar),[264] para concretar las directrices sobre cómo debía replantearse el pórtico y sobre todo para supervisar el proceso de construcción de los pilares de la cúpula y el cubrimiento de las naves, que ya estaba concluido en el coro y en el presbiterio.[265] No obstante, hay constancia de que aprovechando dicha visura se trajo consigo a varios *artífices* de su confianza desde Zaragoza, que le servirían para ejecutar sus directrices de forma más precisa y ajustada y para contrarrestar las posibles reticencias de Cólera. Así, en diciembre de 1768 estaba ya prácticamente terminado el cubrimiento total de la iglesia a falta de la cúpula del crucero, de la que quedaba todavía mucho por hacer.[266] Tampoco se había llevado a cabo aún la decoración interior del templo, labor en la que Sanz desempeñaría un papel fundamental introduciendo modificaciones sobre el proyecto original, dando directrices muy precisas y controlando personalmente el diseño y ejecución de ciertos elementos decorativos clave como los 44 capiteles corintios del interior de la iglesia [fig. 10].

[263] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1768 (Cartas de 20-III-1768, 27-III-1768 y 10-IV-1768).
[264] *Ibidem* (Varias cartas de enero a julio de 1768). El escudo de armas del IX Duque de Híjar, concluido en mayo de 1768, era obra del escultor Montaner, vecino de Zaragoza, y en origen presentaba sobre la corona ducal el *ratpenat* (murciélago), símbolo heráldico de los duques de Híjar, hoy desaparecido.
[265] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 24-V-1768).
[266] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1768 (Cartas de 29-V-1768 y 4-XII-1768).



Fig. 10: ***Vista interior de uno de los paramentos laterales de la Iglesia de La Puebla de Híjar*****. Se aprecia el sobrio y clasicista entablamento perimetral, que se adapta a la animada articulación mural, todavía propia del barroco pleno y correspondiente al proyecto original de Joaquín Cólera. Foto: Javier Martínez Molina.**

La cuarta visura que Agustín Sanz realizó de las obras del templo tuvo lugar entre el 16 y el 21 de febrero de 1769[267] y en ella, además de ejecutar labores secundarias (tomar medidas para los retablos, etc.), supervisó el estado y evolución de dichas obras, que le parecieron marchar bien, aunque dio directrices muy precisas a Joaquín Cólera de todo lo que debía hacerse, previniéndole que huyera de *superfluidades*,[268] en alusión muy probable a su deseo de que la decoración interior, que se estaba empezando a ejecutar, fuera sobria y austera, huyendo del cierto barroquismo que presentaría el proyecto originario de Cólera, mediante la renuncia a elementos decorativos superfluos. De hecho, se llevó a cabo sin duda una depuración decorativa determinada por Sanz que se reflejó en elementos como la decoración de los fustes de las pilastras que ornan los pilares y muros del templo, que al tener que partir de lo ya hecho presentan una sencilla solución moldurada superficial (no están cajeados) probablemente de compromiso dado que no concuerda con el orden corintio que presentan los capiteles o el entablamento general que se despliega por todo el perímetro interior del templo y "sobre" los pilares, que se ejecutó fundamentalmente a lo largo de 1769 y que resulta sumamente austero y clasicista dentro de un lenguaje ya barroco académico.[269] Dicho entablamento, que es corintio y sigue el

[267] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 18-II-1769).
[268] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1, Papel nº 2.
[269] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Carta de 24-IX-1769).

modelo del utilizado por Ventura Rodríguez en la reforma del Templo del Pilar de Zaragoza, se divide canónicamente en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa de perfil moldurado con dentículos en su base, un esquema que Sanz siguió utilizando con frecuencia en los entablamentos de su arquitectura religiosa (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Parroquial de Épila, etc.) [fig. 11].

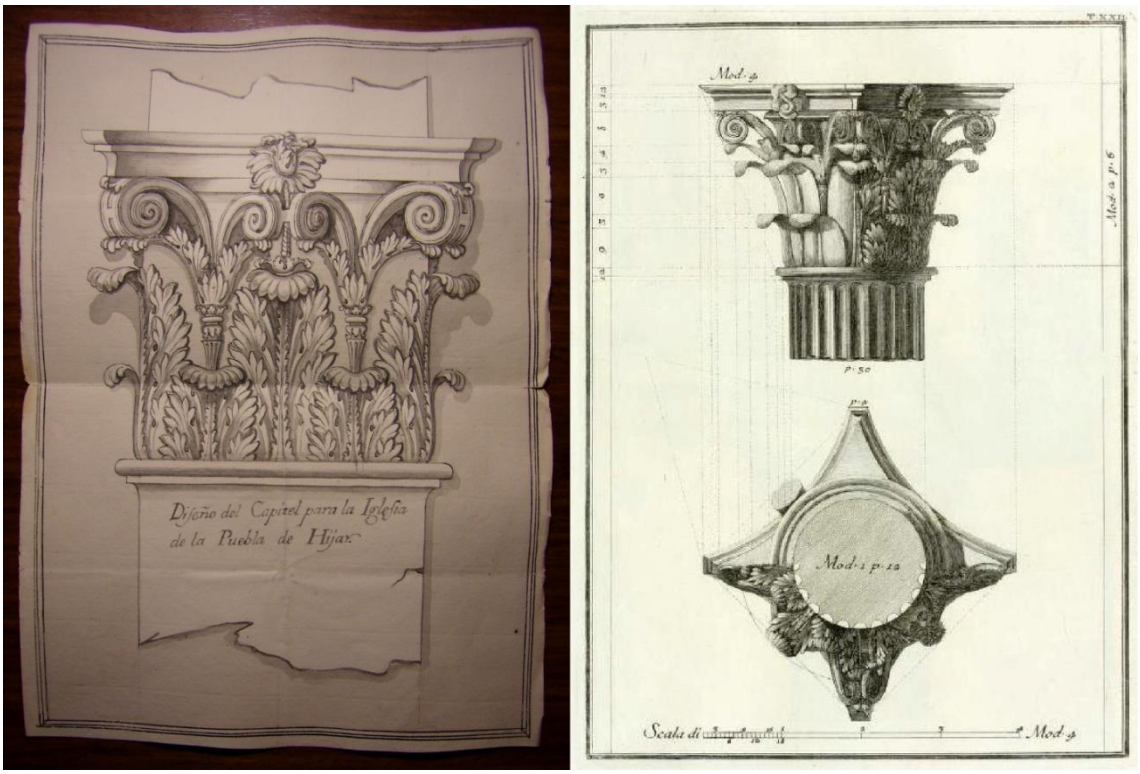


Fig. 11: ***Vista general de la Iglesia de La Puebla de Híjar hacia los pies*****. Se aprecia la sencilla solución clasicista dada a las pilastras y a los fragmentos de entablamento sobre los pilares. Foto: Javier Martínez Molina.**

A nivel constructivo, a finales de septiembre de 1769 se estaba trabajando fundamentalmente en la cúpula del crucero.[270] Mientras tanto, desde un punto de vista decorativo las obras habían llegado ya a un punto tal que Agustín Sanz vio la necesidad de enviar desde Zaragoza a más artífices de su entera confianza. Por un lado, mandó a dos oficiales especializados en este tipo de trabajos (*paletas*), y por otro, envió a un escultor con un cierto renombre, Manuel Guiral,[271] al que le debía de unir una estrecha relación profesional, con el fin de que ejecutara, entre otras cosas, la decoración escultórica de las pechinas de la cúpula del crucero y los capiteles corintios del templo basándose en un diseño o modelo dispuesto por él mismo.[272] Esto indica la importancia que Sanz dio a estos elementos decorativos, hasta el punto de que prefirió dejarlos en

[270] *Ibidem* (Carta de 24-IX-1769).
[271] Hacia 1770 esculpió las imágenes del Salvador, San Pedro y San Pablo del ático de la portada de La Seo de Zaragoza. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, vol. 1, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 172-173.
[272] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Cartas de 22-XI-1769 y 20-XII-1769).

manos de un artista de su entera confianza y para los que dio diseños (o bosquejos) propios ya dentro de un lenguaje barroco clasicista. Sin embargo, Guiral no ejecutó directamente los 44 capiteles, aunque aportó un diseño propio de capitel corintio (aún conservado, sin rubricar ni fechar) basado en el que Sanz le habría entregado, sumamente clasicista ya, muy en la línea del ideado por Ventura Rodríguez para las pilastras del Templo del Pilar de Zaragoza y que el escultor emparentó con modelos de Vignola.[273] Guiral estableció también las condiciones a las que debería ajustarse el artífice que ejecutara dichos capiteles, que finalmente fue el escultor local Miguel Leorri,[274] que los ejecutó bajo la supervisión de Guiral entre mediados de febrero y el 30 de mayo de 1770 por un montante total de 176 libras jaquesas (3.312 reales y 29 maravedís de vellón) [figs. 12 y 13].[275]



Figs. 12 y 13: ***Diseño o modelo de capitel corintio para las pilastras de la Iglesia de La Puebla de Híjar*****, elaborado por el escultor Manuel Guiral, h. marzo de 1769 (izquierda); y** ***Lámina con un modelo de capitel corintio*****, sacada de la edición romana de 1770 de las** ***Reglas de los cinco órdenes de arquitectura*** **(*Il Vignola Illustrato*) de Giacomo Barozzi de Vignola. Una lámina similar a esta le sirvió de inspiración a Manuel Guiral para diseñar su modelo de capitel.**

Por su parte, los dos oficiales de confianza enviados por Agustín Sanz iban destinados a ejecutar la decoración interior de la monumental cúpula del crucero y debían de tener instrucciones para realizar dicha decoración según su criterio y no el de Joaquín Cólera, que debía de ser reticente a que se modificará su diseño. Por tanto, el envío de

[273] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-8 (Adjunto incluye el diseño del capitel).
[274] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 30-XII-1769).
[275] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Cartas de 18-II-1772 y 22-XII-1772); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Cartas de 4-II-1770 y 30-V-1770).

dichos oficiales pudo tener como objeto probable garantizar que prevaleciera el criterio del primero, algo que se trasluce de una carta del administrador local, Juan Gareta, enviada al administrador general, José Faure, en la que se alude a que el oficial José Polo y los dos *paletas* enviados desde Zaragoza habían manifestado que sería mejor solucionar la decoración de la cúpula prescindiendo del *pilastreado* pretendido por Cólera, *por causar fealdad y mucho gasto*, acudiéndose a una solución más sencilla que costaría la mitad y resultaría más hermosa: *torneada la cornisa sin ningún buelo*.[276] Esta carta llevó a que Faure consultara el tema con Sanz, quien le respondió aprobando claramente lo manifestado por Polo y los oficiales de Zaragoza, señalando que ya había dado su parecer al respecto en el caso, similar a este, de las cúpulas de las dos capillas del presbiterio. Además, en su respuesta, Sanz insistió en el carácter meramente orientativo del diseño de Cólera, que era susceptible de ser enmendado. Finalmente, las instrucciones dadas por Sanz se concretaron en dos cartas enviadas por Faure a Cólera en las que se le debió de especificar la solución concreta que debía aplicar a la decoración interior de la cúpula, solución que procedió a ejecutar inmediatamente sin apenas crítica u oposición en los primeros meses de 1770.[277]

Queda claro por tanto que la solución definitiva dada al diseño de la decoración interior de la cúpula del crucero correspondió al criterio y a las directrices fijadas por Agustín Sanz, lo que explica a su vez el lenguaje ya barroco clasicista que presenta dicha cúpula que, sobre todo en cuanto a la articulación de su tambor mediante sencillas pseudopilastras y recuadros moldurados, está muy en la línea del empleado por Ventura Rodríguez en el tambor de la cúpula que cubre la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, que Sanz conocía bien y que no era sino resultado de la depuración de la decoración preexistente.[278] En concreto, Sanz dispuso en la base de la cúpula un sencillo anillo a modo de entablamento dividido canónicamente en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos, un recurso clasicista presente ya en la referida cúpula pilarista que Sanz volvió a utilizar posteriormente, con ligeras variantes, en otras grandes cúpulas de crucero (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Parroquial de Épila, Colegiata de Sariñena...). Dicho anillo sirve de transición entre las cuatro pechinas sobre las que se voltea la cúpula y el tambor de la misma [fig. 14].

[276] *Ibidem* (Carta de 17-XII-1769 con añadido de 19-XII-1769).
[277] *Ibidem* (Carta de 22-XII-1769).
[278] La inspiración en la articulación interior del tambor de la cúpula que cobija la Santa Capilla del Pilar es indudable, aunque Sanz supo reinterpretar dicha articulación de forma simplificada y con una resolución clasicista más avanzada. Por el contrario, la articulación del casquete de ambas cúpulas es muy distinta. Véase el diseño de Ventura Rodríguez para la articulación interior de la cúpula que cubre la Santa Capilla, fechado el 20-XI-1750, en USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, p. 115.

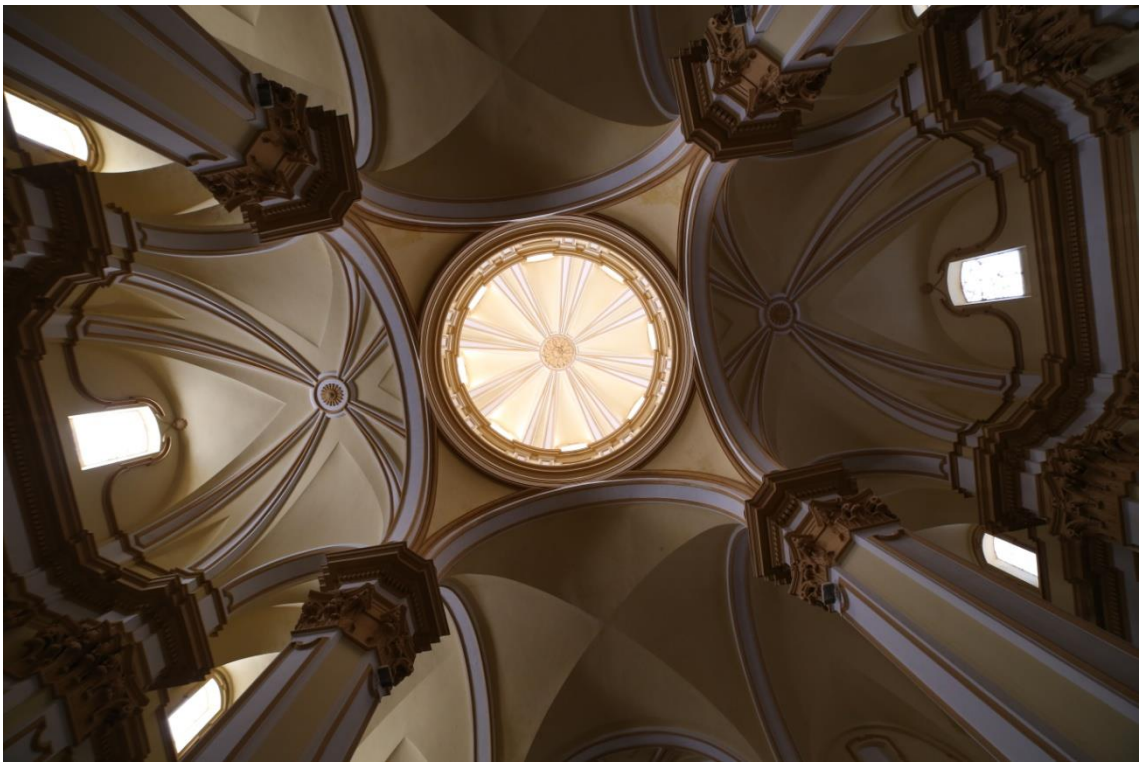
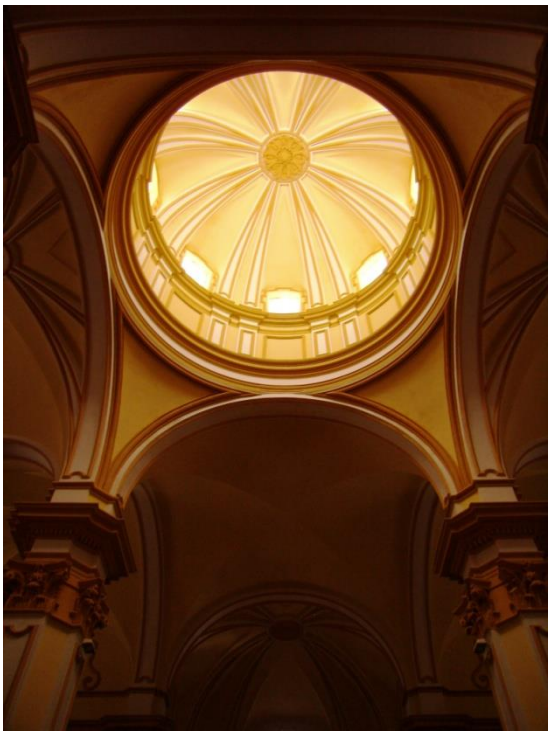


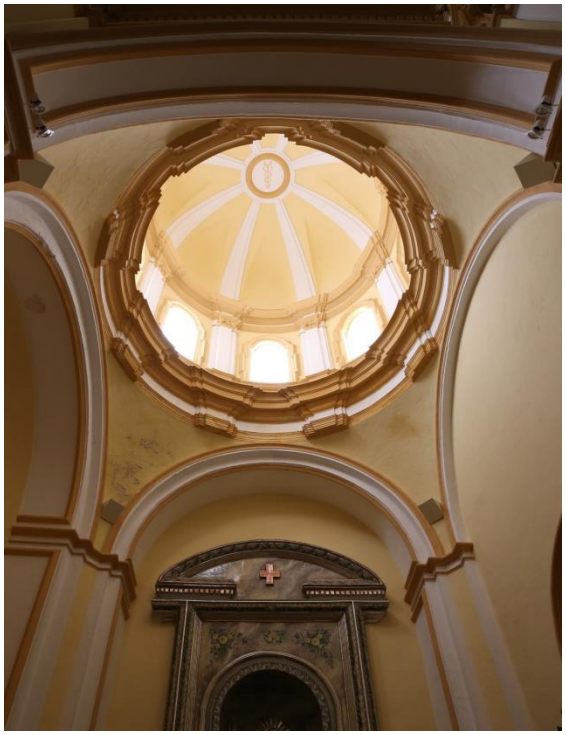
Fig. 14: ***Vista general de la cúpula del crucero de la Iglesia de La Puebla de Híjar y de las bóvedas que la circundan*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El tambor lo concibió Agustín Sanz articulado mediante una sencilla decoración barroca clasicista a base de parejas de pseudopilastras toscanas que flanquean paños murales animados con simples recuadros de perfil moldurado. Las pseudopilastras toscanas, de inspiración herreriana, presentan su fuste animado con un molduraje de formato rectangular que enlaza estéticamente, para reforzar la unidad del conjunto, con el molduraje de los paños del tambor, pero también con el que presentan las pilastras de capitel corintio de la parte inferior y los distintos arcos y falsos nervios del templo. A su vez, las pseudopilastras tienen los baquetones de sus capiteles prolongados y enlazados entre sí creando una fina línea moldurada continua que refuerza la unidad del tambor en sentido horizontal cumpliendo visualmente la función de arquitrabe. De hecho, las pseudopilastras no sostienen visualmente un entablamento anular completo sino solo una sencilla cornisa clasicista de perfil moldurado que contribuye a reforzar la unidad en horizontal.[279] Dicha cornisa, que se proyecta coincidiendo con las pseudopilastras para romper la monotonía, marca la transición con el casquete hemisférico de la cúpula, que presenta un pequeño banquillo anular en su base para ganar altura y permitir visualizar desde abajo el arranque de las ocho parejas de falsos nervios que lo articulan. Esas parejas de falsos nervios, que confluyen en un tondo con decoración vegetal en relieve (la cúpula carece de linterna), presentan su superficie ornada con un sencillo molduraje perimetral a

[279] Este recurso, empleado con posterioridad por Agustín Sanz en la fachada principal de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz y sobre todo en la sacristía de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, se remontaba al genial arquitecto clasicista Juan de Herrera, que lo usó en el segundo cuerpo de la fachada de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial ejerciendo una gran influencia en la arquitectura de su tiempo y posterior. Sobre la pseudopilastra toscana y este recurso estético véase el subapartado §4.1.2.3., dedicado a la intervención de Agustín Sanz en la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes (sacristía).

juego con el del resto de elementos del templo y delimitan un total de ocho lunetos lisos que cobijan otras tantas ventanas de formato rectangular y dintel ligeramente curvado, ornadas con una sencilla moldura perimetral que presenta, no obstante, tres protuberancias: una coincidente con la zona central del dintel y otra dispuesta en la mitad superior de cada una de las dos jambas a modo de orejeta, siendo este recurso ornamental el más retardatario del conjunto de la cúpula, probablemente por estar presente ya en el diseño originario de Cólera y haberse mantenido por Sanz [figs. 15 y 16].





Figs. 15 y 16: ***Cúpula del crucero de la Iglesia de La Puebla de Híjar*** **(izquierda), donde se aprecian su diseño ya barroco clasicista resultado de las modificaciones decorativas determinadas por Agustín Sanz y también sus pechinas sin decoración, solución determinada por el IX Duque de Híjar. Foto: Javier Martínez Molina.** ***Cúpula de la capilla aneja al presbiterio del lado del evangelio*** **(derecha), que destaca por su solución decorativa todavía dentro de los parámetros del barroco pleno y que resulta similar a la proyectada inicialmente para la cúpula del crucero. Foto: José Manuel Herráiz España.**

A pesar de no haberse llegado a ejecutar, se puede saber cómo era la decoración diseñada originariamente para el interior de la cúpula del crucero ideada por Joaquín Cólera, ya que sería similar, tal y como se trasluce de la documentación, a la solución aplicada en las cúpulas de las dos capillas abiertas al presbiterio, en las que sí que se ejecutó la decorativista y animada ornamentación que contemplaba el proyecto de Cólera, todavía dentro de los esquemas del pleno barroco. No obstante, de lo que tampoco cabe duda es de que la idea de crear una gran cúpula en el crucero estaba recogida ya en el proyecto de Cólera desde un primer momento[280] y que, a diferencia de lo que se pensaba, no se incorporó ni construyó por Sanz en 1766,[281] sino que se levantó entre 1768 y 1769 siguiendo la estructura del proyecto de Cólera (visible al exterior) y modificando su

[280] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-1.

[281] GARCÍA GUATAS, M., "Contribución a la obra…", *op. cit.*, p. 60; LABORDA YNEVA, J., *Maestros de…*, *op. cit.*, p. 292; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz…", *op. cit.*, pp. 86-87.

solución decorativa interior a comienzos de 1770 según las directrices estrictas de Sanz, lo que le dio un aspecto barroco clasicista mucho más moderno que el planteado inicialmente [fig. 17].



Fig. 17: ***Vista general del exterior de la cúpula del crucero de la Iglesia de La Puebla de Híjar, correspondiente al proyecto original de Joaquín Cólera*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Otra cuestión vinculada a la cúpula en la que Agustín Sanz tuvo una importante participación, aunque fallida, fue la decoración escultórica de las pechinas sobre las que se voltea, que por encargo suyo fueron diseñadas por su escultor de confianza Manuel Guiral, quien, tras tomar medidas in situ a comienzos de enero de 1770, se comprometió a hacerlas por 50 escudos (941 reales y 5 maravedís de vellón) cada una. Sanz las prefería decorar con esculturas por considerar que así se hacía una obra más permanente y vistosa que con pintura y además por un coste similar.[282] Este proyecto decorativo debía de estar muy en la línea de la decoración de estucos que se estaba ejecutando en El Pilar y que constituía el principal referente de los artistas zaragozanos del momento. Curiosamente, este proyecto de pechinas, cuyos diseños fueron enviados a Madrid el 13 de enero de 1770, fue rechazado meses después por el duque de Híjar, que el 9 de junio manifestó su clara preferencia por dejar las pechinas lisas, sin decoración escultórica ni pictórica, a lo sumo con una moldura, decisión bastante sorprendente y de honda significación ya que, tal y como refleja la documentación, no estaba basada en motivos económicos sino que era indicativa de un gusto estético muy sobrio y avanzado.[283] Este fue el único rechazo que recibió una propuesta de Sanz para el templo, lo que contribuyó a aumentar el clasicismo y sencillez de la cúpula del crucero más allá de lo pretendido por este, que en el asunto de las pechinas se había mostrado algo decorativista.

Agustín Sanz viajó de nuevo a La Puebla de Híjar a finales de marzo de 1770 (llegó el día 28) para visurar las obras por quinta vez, dado el enorme y rapidísimo avance que experimentaban que le obligaba a controlarlas con mayor frecuencia. De hecho, ya se había concluido la decoración interior de la cúpula del crucero y se había llevado a cabo en su mayor parte el enlucido interior del templo con *yeso pardo*. También se trabajaba en la creación de las gradas de piedra del presbiterio, mientras que Manuel Guiral estaba ultimando en su taller de Zaragoza la imagen de la Virgen que se colocaría en el nicho de la fachada principal, esculpida en alabastro de Escatrón.[284] Durante su visura de finales de marzo, Sanz debió de dar directrices sobre algunos trabajos fundamentales que quedaban por rematar, como la ejecución de los 44 capiteles del interior[285] o la

[282] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 13-I-1770).
[283] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 9-VI-1770).
[284] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1770 (Cartas de 4-II-1770, 10-III-1770, 29-III-1770, 27-V-1770, 30-V-1770 y 3-VI-1770). La imagen de la Virgen se instaló en el nicho el 30-V-1770 bajo la supervisión de Manuel Guiral.
[285] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 5-VI-1770).

construcción de las dos sacristías, iniciadas a comienzos de marzo y sobre cuyo cubrimiento había ciertas divergencias.[286]

Poco después de que Agustín Sanz retornara a Zaragoza, Joaquín Cólera solicitó licencia para abandonar las obras y regresar con su familia a Alcañiz ya que consideraba que su labor había terminado a falta solo de ciertos trabajos secundarios para los que no se consideraba necesario como echar los suelos o blanquear las paredes.[287] En realidad, los verdaderos motivos de esta marcha prematura eran otros: por un lado su hartazgo por su falta de poder de decisión *respecto de no tener voz alguna para continuar, y menos se le pregunta ni consulta sobre lo que actualmente se travaja*, y por otro el hecho de haber recibido un nuevo encargo en Calaceite (Teruel) que tenía que comenzar en verano.[288] Sanz autorizó su marcha una vez hubiera terminado las gradas del pórtico, ya que para el resto de labores pendientes, como las sacristías o la torre, ya no se le consideraba necesario.[289] En consecuencia, el 23 de junio Cólera regresó a Alcañiz con su familia y oficiales más cercanos, dejando a Sanz como responsable único de las obras, quien las supervisó a distancia desde Zaragoza a través de sus oficiales de confianza hasta su conclusión.[290] No obstante, Cólera quedó con la obligación de regresar mediado el verano para hacer acto de entrega de la iglesia,[291] lo que tuvo lugar finalmente en torno al 27 de noviembre de 1770 en presencia de Sanz,[292] quien en su certificación de dicho acto señaló que, tras mirar la obra con toda reflexión, a falta del blanqueo, el pavimento y la torre, la encontraba *perfectamente construida con el mayor arte, seguridad y ermo*[su]*ra según reglas de arquitectura, de forma que según mi entender, el dicho Cólera tiene suficiente piricia para construir qualquiera obra de las circunstancias que se le puedan proporcionar*.[293] Estas palabras, destinadas al duque, reflejan la altura profesional y moral de Sanz, que fue capaz de ensalzar a su compañero obviando su propio papel en el éxito del proyecto, lo que se puede interpretar como una compensación hacia Cólera por las grandes modificaciones introducidas en su proyecto, que él casi siempre aceptó de buen grado.

El acto de entrega de la iglesia, que constituyó el acontecimiento principal de la sexta visura de Agustín Sanz, que se prolongó al menos hasta el 30 de noviembre, no supuso el fin real de las obras. De hecho, hasta principios de 1771 quedó un retén de oficiales y peones terminando obras menores y tras su marcha varios albañiles locales se hicieron cargo de los remates definitivos. Es más, a lo largo de ese año se concluyeron una serie de trabajos pendientes como las gradas de piedra del presbiterio, la instalación de rejas, puertas y ventanas, la colocación de láminas de alabastro para cerrar los vanos,

[286] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1770 (Carta de 10-III-1770).
[287] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 21-IV-1770).
[288] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Maestro de Obras de la Iglesia 1770 (Carta de 22-VII-1770).
[289] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 28-IV-1770).
[290] *Ibidem* (Carta de 23-VI-1770).
[291] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 20-VI-1770).
[292] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-3, Papel nº 4 (Carta de 23-XI-1770).
[293] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-17 (Certificado de recepción de obras de 27-XI-1770).

el embaldosado del templo y, sobre todo, el blanqueo general con cal del interior [fig. 18].[294]

Un motivo fundamental que explica que la finalización de las obras se dilatara fue que, desde mediados de diciembre de 1770, el escultor Joaquín Arali (1737-1811) se encontraba en La Puebla de Híjar realizando in situ las mazonerías del retablo mayor y los dos altares colaterales del presbiterio a partir de un diseño del arquitecto regio Francisco Sabatini (1721-1797) adaptado por él,[295] mazonerías que se concluyeron a principios de junio de 1771 y se pintaron y doraron entre finales de julio y agosto[296] (el lienzo del retablo mayor, dedicado a la Natividad de la Virgen, lo pintó Ramón Bayeu, que lo envió desde Madrid).[297] El propio Arali se encargó de determinar que se ejecutara el blanqueo de la iglesia en el verano de ese año, ante la imposibilidad de Agustín Sanz de desplazarse hasta La Puebla, desde donde se le reclamaba con insistencia para que diera las instrucciones finales como responsable último de las obras.[298] Sanz debió de visitar finalmente la localidad en el otoño de 1771 para supervisar la fase final de los trabajos, que se concluyeron en lo fundamental a finales de diciembre de ese año a falta de ciertos remates secundarios, como el embaldosado de algunas zonas poco relevantes. Finalmente, la iglesia se inauguró con grandes festejos que se prolongaron del 18 al 22 de enero de 1772, centrados en la *Traslación del Santísimo Sacramento* y que contaron con la participación de eclesiásticos procedentes de todos los estados del Duque de Híjar en Aragón, sus administradores, las autoridades locales, y sobre todo las gentes del pueblo y la zona.[299] Solo quedó por concluir la torre, de la que solo se había levantado un cuerpo, proyecto que se pospuso y se retomó varias veces,

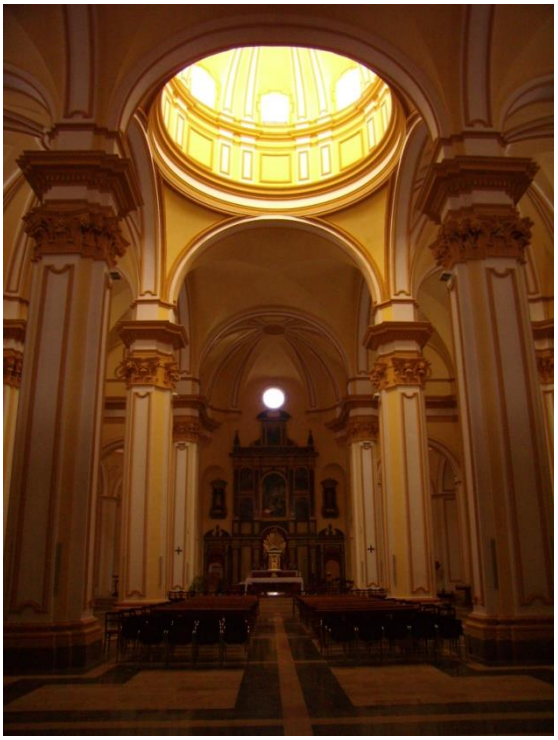


Fig. 18: ***Vista general de la Iglesia de La Puebla de Híjar hacia el presbiterio*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

[294] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Varias cartas de 1771).
[295] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).
[296] Sobre este tema véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini, Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)", *Boletín del Museo Ibercaja Camón Aznar*, 112, Zaragoza, Museo Ibercaja Camón Aznar, 2013, pp. 119-186. Estos retablos fueron destruidos durante la I Guerra Carlista (1833-1839) y a comienzos de la Guerra Civil (1936-1939).
[297] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770). Este dato ya lo aportó el abate Antonio Ponz. Véase PONZ, A., *Viage de…*, *op. cit.*, pp. 185-186.
[298] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Cartas de 16-VI-1771 y 11-VIII-1771).
[299] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-25, Papel nº 1.

encargándose Sanz de elaborar dos proyectos distintos que no llegaron a ponerse en ejecución.[300]

En síntesis, se puede decir que la intervención de Agustín Sanz en las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar resultó clave debido a la capacidad de decisión que le otorgó el IX Duque de Híjar, lo que le permitió configurar el aspecto definitivo del templo aunque sin variar en lo sustancial el diseño general de Joaquín Cólera. Los cambios introducidos por Sanz afectaron fundamentalmente a cuestiones decorativas interiores e hicieron de este edificio una obra de transición entre la tradición del barroco pleno, ejemplificada en la planta y en las soluciones espaciales, y la renovación barroco-clasicista, visible en la resolución de la fachada principal y en la decoración interior, aunque de manera todavía algo tímida e incipiente. Con esta intervención, Sanz demostró su buen hacer, eficacia y calidad como arquitecto resuelto y renovador e inició una sólida y fructífera relación profesional con el duque.

[300] Sobre este tema véase el subapartado §4.2.1.4., dedicado al segundo proyecto para concluir la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar.

4.1.1.2. Proyecto de ampliación lateral de la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1768-1769)

Estudio histórico

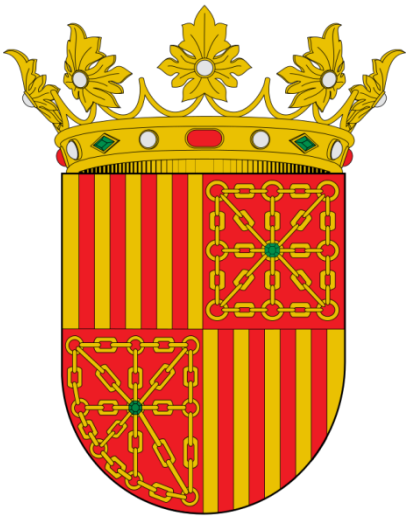


Fig. 1: ***Escudo de armas de la Casa de Híjar.***

La eficaz labor desempañada por el arquitecto Agustín Sanz como supervisor general de las obras de la nueva Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar entre 1765 y 1772 fue del total agrado del promotor del proyecto, el IX Duque de Híjar, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar, y de su propio administrador general en Aragón, José Faure y Oto, quienes quedaron muy satisfechos tanto de su profesionalidad y rigor, como de su calidad y versatilidad como arquitecto.[301] Este hecho motivó que a partir de entonces y hasta su fallecimiento en 1801, le fueran encargados a Sanz los diseños y, a veces, también las ejecuciones de prácticamente todos y cada uno de los proyectos arquitectónicos que fue necesario acometer en las posesiones aragonesas de la Casa Ducal de Híjar, que abarcaron realidades tan distintas como molinos, hornos, palacios, posadas, casas seriadas en hilera, mojonaciones, planeamientos urbanísticos, capillas, campanarios, visuras de edificios preexistentes, informes varios… [fig. 1].

Entre toda esta amalgama de encargos destacó uno especialmente relevante: el Templo parroquial de Urrea de Gaén, que Sanz construyó entre 1778 y 1782, en paralelo a la cercana Iglesia de Vinaceite, que levantó también por encargo del duque de Híjar entre 1778 y 1781, siendo ambos templos ejemplos soberbios de una arquitectura barroca clasicista muy depurada encuadrable dentro de lo que Carlos Sambricio denominó como "arquitectura ilustrada".

A pesar de que el diseño definitivo para el nuevo Templo de Urrea de Gaén fue elaborado en 1777, antes existieron varios proyectos previos, hasta ahora inéditos, debidos también a la mano de Agustín Sanz.[302] Dichos proyectos estuvieron motivados,

[301] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de don Alphonso de Velasco 1770 (Carta de h. 14-XII-1770 adjunta a otra carta de 8-XII-1770).

[302] De hecho, los pocos autores que se ocuparon del tema con anterioridad pensaban que el encargo de un diseño arquitectónico a Agustín Sanz por parte del duque de Híjar para las Iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite se remontaba o bien a 1777, año en que se fechan las capitulaciones de ambos templos, o a comienzos de 1775, fecha de la realización de dos diseños para ambas iglesias, conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que fueron presentados por Sanz para obtener el rango de *Académico de Mérito de la Arquitectura*, algo que consiguió el 7-V-1775. No obstante, Álvaro Segundo Alcaine y Manuel Javier Ordóñez, gracias a un documento suelto fechado el 15-II-1769, indicaron que, a la altura de ese año, el duque había dado ya ciertas instrucciones a Sanz sobre la posibilidad de ampliar esos dos templos parroquiales de los que era *tomador* de las rentas, aunque dichos autores no indagaron más sobre el tema al considerarlo anecdótico y sin consecuencias. De hecho, siguieron apuntando la fecha de 1777 como la de verdadero arranque del encargo a Sanz. Véase SEGUNDO, A., y ORDÓÑEZ, M. J., "La Iglesia Parroquial…", *op. cit.*, p. 102. Otras publicaciones en las que se ha tratado sobre el templo de Urrea de Gaén han sido: SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de…*, *op. cit.*, pp. 453-454; RUIZ



Fig. 2: ***Vista general de Urrea de Gaén*****, h. 1958.**
El aspecto general del caserío no diferiría en exceso del que tendría a finales de la década de 1760.

al igual que el definitivo, por la necesidad de resolver la grave carencia de espacio que presentaba la vieja iglesia que, a finales de la década de 1760, como la de Vinaceite, se encontraba en una situación muy precaria al haberse quedado pequeña[303] para dar servicio al creciente número de habitantes de la localidad que, siguiendo una tónica generalizada en amplias zonas de Aragón, había aumentado mucho a lo largo del siglo XVIII, sobre todo desde la década de 1730.[304] Había sido construida probablemente en la primera mitad del siglo XVII, tras la Expulsión de los Moriscos en 1610, acontecimiento que dejó el pueblo vacío al ser este, al igual que Vinaceite, un *lugar de moros*, es decir, un asentamiento habitado en exclusiva por este tipo de población, lo que hizo que su recuperación demográfica fuera muy lenta y a través de colonos.[305] Así, su iglesia parroquial debió construirse de nueva planta para dar servicio a los repobladores cristianos, pero con unas dimensiones y una calidad material muy modestas debido a la escasez inicial de colonos y a los graves problemas económicos que la expulsión generó a la Casa ducal de Híjar, que vio reducidas sus rentas drásticamente al escasear la mano

MAZA, F., "Las iglesias del…", *op. cit.*, pp. 127-156; SANZ, T., "La Iglesia de…", *op. cit.*, pp. 121-126; SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz…", *op. cit.*, pp. 299-302 y 306; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz: un…", *op. cit.*, pp. 69-98, espec. 87-95.

[303] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 3 (Acta de 1-XI-1777). El edificio de Urrea era considerablemente más grande que el de Vinaceite, pero también la población era mucho mayor, aproximadamente el doble, como sigue ocurriendo hoy en día.

[304] PÉREZ SARRIÓN, G., *La integración de Zaragoza en la red urbana de la Ilustración (1700-1808)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, pp. 13-18.

[305] Según estimaciones, en el momento de la Expulsión (1610) el número de moriscos aragoneses ascendía a unos 60.000, lo que suponía entre un 15 y un 20 % de la población total de Aragón. Su extradición supuso un golpe muy duro para la economía aragonesa, que afectó especialmente al campo y a los "señores de moriscos", como el duque de Híjar o el conde de Aranda. En el caso de Urrea de Gaén, el vacío poblacional generado se intentó suplir con colonos cristianos, cuyo asentamiento se reguló a través de una carta de población otorgada por el duque de Híjar el 28-X-1611. Véase ATIENZA LÓPEZ, Á., COLÁS LATORRE, G., y SERRANO MARTÍN, E., *El Señorío en Aragón (1610-1640). Cartas de Población, I*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998, pp. 7-18 y 199-209.

de obra para trabajar sus tierras. También cabe la posibilidad de que la iglesia hubiera sido un edificio de uso morisco reaprovechado, aunque ello parece menos factible al existir indicios de que estaba construida con unas soluciones estructurales propias de la arquitectura religiosa posterior a la expulsión, es decir, protobarroca o barroca [fig. 2].[306]

El problema de espacio no era el único que aquejaba al templo, sino que como consta en el decreto de un visita pastoral cursada en 1760 por Juan Lario y Lancis (1712-1777), Obispo Auxiliar de Zaragoza y futuro Arzobispo de Tarragona, la iglesia presentaba otro que con el tiempo se agravaría: la existencia de numerosas grietas.[307] No obstante, dichas grietas no se consideraron muy graves, por lo que no se dio solución al problema de inmediato, sino que solo se contuvo precariamente ejecutando *diferentes estribos para precaber el riesgo que amenazaban*. De hecho, en 1770 el problema de las grietas seguía existiendo e incluso se había agravado, lo que motivó que José Faure encargara a Joaquín Cólera, director de las obras de la cercana Parroquial de La Puebla de Híjar, y a Antonio Ribes, maestro cantero interviniente en ellas, que acometieran una *visura y reconozimiento de la Yglesia del lugar de Urrea de Gaén*, algo que hicieron el 15 de junio. En su informe, fechado el día 20 de dicho mes,[308] dejaron constancia del deterioro del edificio, que según ellos derivaba de la existencia de numerosos *quiebros* de origen antiguo, tanto en los muros como en las bóvedas. No obstante, destacaron que dichas grietas no representaban por el momento un peligro grave para la integridad física de los fieles, a excepción de las existentes en la bóveda del coro, aunque ni siquiera esas las consideraron razón suficiente para dejar de celebrar misa en el templo.

A pesar del deterioro general, no todas las partes de la iglesia habían llegado dañadas a finales de la década de 1760, sino que existía una capilla, la de la Virgen del Rosario, que acababa de ser construida muy poco tiempo atrás, aproximadamente entre finales de 1764 y mediados de 1768, a expensas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Dicha capilla, que no había servido para solucionar el problema de espacio del templo, se concibió de grandes dimensiones y con una naturaleza arquitectónica propia y diferenciada del resto del edificio. Se levantó abriendo al brazo del transepto del lado del evangelio de la iglesia antigua y todavía se conserva ya que fue respetada por Agustín Sanz al levantar el templo actual. Se construyó como resultado de un acuerdo entre los miembros de la cofradía, firmado el 6 de noviembre de 1764, por el que se comprometían a construir de inmediato, bajo su financiación, una suntuosa capilla dedicada a la Virgen del Rosario[309] a cambio de que el IX Duque de Híjar acometiera en la iglesia algunas de las principales obras que se habían estipulado en el decreto de la visita pastoral de 1760, especialmente la nueva *escalera para el choro* y la reparación y *desahogo* de la sacristía, algo a lo que este se había comprometido sin duda durante su primera visita a sus estados

[306] En su primer proyecto de ampliación de la Iglesia de Urrea, Agustín Sanz tenía intención de reaprovechar los *machones* preexistentes en caso de que estuvieran bien cimentados, lo que indica que el edificio no era de origen bajomedieval, ya que en ese caso no hubiera podido reaprovechar partes sustanciales del mismo. Probablemente sería un sencillo templo protobarroco de la primera mitad del siglo XVII, de dimensiones reducidas y construido con modestia material. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769 firmado en 6-VI-1769).

[307] A.H.P.Z., A.D.H., Sala IV, Leg. 105, Doc. 1 (Decreto de visita pastoral de 9-XII-1760).

[308] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-2 (Informe de visura de 20-VI-1770).

[309] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1768 (Carta de 24-XII-1768); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768).

de Aragón, que había tenido lugar ese mismo año de 1764, y que cumplió de forma escrupulosa, ya que hacia el 3 de noviembre de 1767 dichas labores estaban *perfectísimamente acabadas*.[310] Los miembros de la cofradía cumplieron también con su parte del acuerdo, dado que para el 31 de diciembre de 1768, tal y como informó José Faure al duque, ya se había construido a sus expensas, *al crucero y lado del evangelio, una sumptuosa capilla con media naranja, y la han adornado de talla y reliebes, y haviéndome encargado de hacerles hacer un estupendo retablo, estos días les he embiado la planta y quieren esté puesto para el octubre próximo*.[311]

La capilla de la Virgen del Rosario, que se construyó en un exuberante estilo tardobarroco con toques rococó, bastante popular y ya muy retardatario, se cubre con una cúpula que se voltea sobre cuatro pechinas ornadas con abultados relieves en estuco que incluyen la representación de cuatro santos vinculados al Misterio del Rosario dispuestos bajo un dosel con cortinas y con un fondo de rocalla. El casquete hemisférico de la cúpula, que engloba el tambor, dispone de lunetos y se orna con parejas de falsos nervios, con su superficie cubierta con decorativos relieves, que delimitan y separan los distintos vanos abiertos en dichos lunetos, que sirven para iluminar la capilla en combinación con la linterna y que a su vez presentan en su parte superior una abultada decoración de estuco. Sin duda, esta capilla fue trazada y ejecutada por artistas locales o de la zona, dado el carácter tosco y popular de su ornamentación, que resulta muy retardataria para su cronología, mucho más que las soluciones, también tardobarrocas, aplicadas por Joaquín Cólera en ciertos elementos de la Iglesia de La Puebla de Híjar [fig. 3].



Fig. 3: ***Vista general de la capilla de la Virgen del Rosario, todavía conservada*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

[310] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1767 (Carta de 3-XI-1767); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 10-I-1769).
[311] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768).

Además de la capilla en sí misma, los miembros de la cofradía costearon su ornamentación, que incluyó una imagen de talla de la Virgen del Rosario y un retablo que esperaban tener concluido e instalado para octubre de 1769, aunque en este caso el diseño o *planta* lo había proporcionado el propio José Faure con el fin de que se sujetara a una solución estética mucho más sobria y depurada, más próxima al barroco clasicista, aunque la ejecución fuera acometida por un escultor de la zona. El autor de dicho diseño fue probablemente algún escultor de Zaragoza, quizá recomendado por Agustín Sanz, que por aquel entonces ejercía de supervisor con amplias potestades de las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar y que por tanto estaba en contacto directo con Faure.

La nueva capilla de la Virgen del Rosario no solucionó el problema de espacio que arrastraba la Parroquial de Urrea al constituir una realidad arquitectónica casi independiente. Por ello, ya a comienzos de mayo de 1767, sin ni siquiera haberse concluido dicha capilla, arreciaron las quejas y peticiones del vicario de Urrea ante el administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, quien se vio obligado a informarse sobre la necesidad *de ampliar la Yglesia de Urrea de Gaén* con gran celeridad, ya que poco después, hacia mediados o finales del propio mes de mayo, escribió un informe para el duque de Híjar incluyendo una tasación de lo que podría costar la ampliación del templo.[312] Para la realización del informe, José Faure contó con asesoramiento experto, probablemente de Joaquín Cólera, quien, como director de las obras de la cercana Iglesia de La Puebla de Híjar, pudo fácilmente acompañarle a inspeccionar la de Urrea durante el viaje que a mediados de mayo cursó Faure a las poblaciones aragonesas de la Casa ducal de Híjar. Poco después, el 17 de junio, el administrador volvió a escribir al duque explicándole su propuesta de ampliación, en principio muy modesta y barata, ya que se centraba en hacer *que las dos capillas de una y otra mano se hagan claustrales*. Sin embargo, por distintos motivos, estas gestiones de Faure no tuvieron mayores consecuencias y al poco el asunto quedó olvidado.[313] Así, hasta finales de 1768, más de año y medio después, no se retomó el tema y además desde cero, dado que el duque no recordaba ya las conclusiones del informe y la carta preparadas por Faure en 1767.

El 24 de diciembre de 1768 el duque de Híjar envió una carta a José Faure pidiéndole información sobre varios asuntos relacionados con la mejora de sus iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite. Curiosamente, en el caso de Urrea solicitó información sobre dos aspectos ya tratados: la construcción de la capilla de la Virgen del Rosario y las mejoras acometidas en la sacristía y el coro con financiación suya. El motivo de su consulta era saber si dichas obras eran suficientes para solucionar el grave problema de espacio que aquejaba al templo.[314] Faure, consciente de que la capilla no era suficiente, no dudó en adelantarse a los acontecimientos y, en vez de informar al duque y esperar a recibir instrucciones, contactó directamente con Agustín Sanz, que ya trabajaba al servicio de la casa ducal, encargándole que trazara un *plan* para ampliar la iglesia

[312] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1767 (Cartas de 9-V-1767, 19-V-1767 y 3-XI-1767).
[313] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Cartas de 10-I-1769 y 8-II-1769); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 25-I-1769).
[314] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 10-I-1769); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1768 (Carta de 24-XII-1768).

haciéndola de nabes, cuio plan quedó en levantar Agustín Sanz a la otra vez que pase a visurar la Iglesia de La Puebla, algo de lo que informó al duque el 31 de diciembre.[315] Pese a su audacia, o precisamente por ella, estas gestiones fueron del agrado del duque dado que dio su visto bueno a que Sanz trazara el referido *plan*, aunque previamente, a comienzos de febrero l769, decidió intervenir personalmente en el asunto dando su opinión sobre la propuesta de ampliación que Faure había formulado año y medio antes en su carta del 17 de junio de 1767, cuyo contenido había vuelto a salir a la luz.[316] Dicha carta, que en origen apenas había tenido repercusión, sirvió para potenciar el debate sobre la ampliación y el modo de conseguirla de manera más satisfactoria.

En la misiva del 17 de junio de 1767 José Faure había propuesto hacer *claustrales* las dos capillas que había a ambos lados del templo, que probablemente tenía una planta similar a la de la Iglesia de Vinaceite, de una sola nave con transepto alineado, transepto en cuyo brazo del lado del evangelio abría la capilla de la Virgen del Rosario, aún en construcción. La propuesta de Faure consistía en unir las capillas laterales entre sí demoliendo los muros que las separaban y su cubrimiento, que debería sustituirse por otro nuevo unificado. De esta manera, el espacio antes ocupado por las capillas quedaría convertido en dos auténticas naves laterales aunque de baja altura y escasa anchura. Sin embargo, esta propuesta, en principio bastante sensata, no acababa de convencer al duque, quien no veía que sirviera para aumentar la capacidad real del templo logrando que un número mayor de fieles pudiera contemplar el altar mayor. Por ello, para aclarar sus dudas, mandó que Agustín Sanz explicara exhaustivamente la manera de ampliar la iglesia según la propuesta del administrador y su coste.[317]

Agustín Sanz inspeccionó la Iglesia de Urrea de Gaén aprovechando su siguiente visura de las obras de la Parroquial de La Puebla de Híjar, que tuvo lugar entre el 16 y el 21 de febrero de 1769.[318] Antes de su marcha de Zaragoza, José Faure le había entregado un exhaustivo formulario con información precisa sobre el estado y las necesidades de los tres templos que debía revisar (se incluyó el de Vinaceite), en el que se especificaron los aspectos más relevantes que debía valorar. En lo relativo a Urrea, el formulario, fechado el 15 de febrero, establecía que Sanz debía tener en cuenta que *en la yglesia se ha de hidear el modo de ampliarla al menos coste y de suerte que se haga lo más capaz que ser pueda, a cuyo fin se ha de lebantar plan que explique el estado actual y el que tendrá después que se hallare executada la hidea que mejor pareciere al señor Agustín.* El arquitecto zaragozano debía incluir también una *razón* del coste que tendría la obra en cuanto a mano de obra y compra de materiales, teniendo presente que el duque tenía previsto que sus vasallos ejecutaran a sus expensas el traslado de los materiales a pie de obra y que las mujeres, siguiendo el ejemplo de las de La Puebla, pusieran toda el agua necesaria, por lo que estos dos aspectos no deberían contabilizarse. A su vez, se contemplaba que Sanz debía valorar la posibilidad de rebajar en una vara (0’772 m) el

[315] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768).
[316] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1768 (Carta de 8-II-1768).
[317] *Ibidem*.
[318] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 18-II-1769); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Carta de 20- II-1769).

nivel del suelo del templo y *suavizar la plaza* situada delante del mismo *para el logro de que una obra que se va a hacer otro tanto capaz de lo que oy es tenga la altura correspondiente, pues de lo contrario aparecería defectuosísima, y que la capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario esté con la correspondiente magnificencia y proporción.* Así se aumentaría la altura interior de la iglesia, lo que permitiría mantener una adecuada relación de proporciones tras la ampliación. En caso de mostrarse partidario de dicho rebaje, Sanz debía dejar constancia de ello por escrito para que, con el apoyo de su dictamen facultativo, se pudiera incitar al Ayuntamiento a que alentara a los vecinos a dedicarse *a la escabación unos, y otros a sacar las enrronas*.[319]

Agustín Sanz rellenó y rubricó el formulario varios meses después de que se le hubiera entregado, el 6 de junio de 1769, ya que esperó a tener concluidos los planos y el presupuesto de la ampliación de la Iglesia de Urrea, de lo que informó en el propio formulario, indicando además *que el todo de esta obra ascenderá a 1.500 libras jaquesas* [28.234 reales y 17 maravedís de vellón], *suponiendo bien cimentados los machones que oi hay para usar de ellos sin más gasto en la obra nueba, y podrá y deverá executarse en su vez cada claustro*. Como se colige de estas palabras y del reducido coste previsto, Sanz se ajustó a la modesta propuesta de José Faure de convertir en naves laterales las capillas existentes, a la que dio forma con sus diseños, que elaboró entre finales de febrero y principios de junio de 1769.[320] El propio 6 de junio Sanz entregó el formulario al administrador, quien lo envió de inmediato a Madrid, a donde llegó el 10 de junio acompañado de los planos y el presupuesto,[321] pero también de los diseños pronto descartados de Joaquín Cólera para la Iglesia de Vinaceite.

Estudio artístico

A pesar de no conocerse las trazas y el cálculo elaborados por Agustín Sanz de la ampliación lateral de la Iglesia de Urrea, las líneas básicas de la solución arquitectónica planteada por este se pueden determinar gracias al contenido de dos cartas. En la primera, fechada el 8 de julio de 1769, el duque de Híjar expresó sus dudas sobre el proyecto al interpretar erróneamente los dibujos de Sanz, mientras que en la segunda, datada diez días después, José Faure se vio obligado, en nombre del arquitecto, a explicar dicho proyecto de manera prolija con el fin de rebatir las equivocadas apreciaciones del duque, que implicaban una crítica injusta a la arquitectura de Sanz.[322]

Así, en su carta del 8 de julio, el duque de Híjar comentó a su administrador general en Aragón sus impresiones sobre los diseños de Agustín Sanz, demostrando sus grandes conocimientos arquitectónicos, propios de un gran aficionado a la arquitectura con considerable formación en el tema, algo indudable a tenor de la preocupación y la

[319] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769 firmado en 6-VI-1769).
[320] *Ibidem*. Hacia el 4-III-1769 Agustín Sanz ya estaba elaborando los planos, ya que así se lo hizo saber José Faure al duque de Híjar en una carta fechada ese día. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 4-III-1769).
[321] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 10-VI-1769).
[322] *Ibidem* (Carta de 8-VII-1769); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta 18-VII-1769).

prolijidad con que siempre se ocupaba de las cuestiones arquitectónicas que le afectaban, haciendo un exhaustivo seguimiento de todo proyecto que financiara por modesto que fuera (molinos, hornos…). No obstante, en este caso cabe la posibilidad de que hubiera contado con el asesoramiento de un profesional, lo que explicaría el alto nivel técnico de algunas de sus apreciaciones.[323] Por el contrario, en la misma misiva el duque también se mostró confuso a la hora de interpretar ciertos aspectos de los planos al no saber a ciencia cierta qué elementos de la fábrica antigua pensaba conservar Sanz y que elementos se harían nuevos, dado que desconocía la correspondencia de los dos colores en que estaban coloreados los planos, *amarillo* y *encarnado*. El origen de la confusión debía radicar en algo ya señalado por el duque al recibir dichos planos: su carencia de explicación al pie *para su mejor comprehensión*,[…] *para que los entienda hasta el menos práctico y poco inteligente*.[324] Sin embargo, gracias a la confusión planteó varias dudas que permiten intuir algunas de las características del proyecto.

El duque planteó ante todo cuestiones relativas a la iluminación, que le preocupaban especialmente, como lo indican estas palabras: *haviéndose de hacer la planta que demuestra lo amarillo, será mui vistosa pero no abundante de luces, pues aunque por el corte CD se socorre con alguna que ha de entrar por claravoya del segundo cuerpo de los retablos del que se dice claustro, que es cuerpo de capillas o nave dellas, será mui cansada la que entre*. Este comentario confirma que Agustín Sanz siguió en su proyecto la propuesta de José Faure de crear dos *claustros* flanqueando la nave existente, entendidos estos como *cuerpo de capillas o nave dellas*, es decir, como naves laterales resultantes de la unión del espacio de las antiguas capillas que, a pesar de desparecer como tal, mantendrían sus retablos adosados a los muros de las nuevas naves laterales. Otra cuestión que preocupaba al duque era la economía y austeridad que debía regir la ampliación para evitar gastos superfluos, de ahí que quisiera reaprovechar todo lo que se pudiera del templo, ya que *para hacer los rompimientos en la fábrica vieja reduciéndola a lo que demuestra el color amarillo, será impertinente hacerlo y perder casi todos los estribos viejos y paredes, atormentando lo que quede serbible*.[325]

Tras recibir la carta del duque, José Faure informó de todas las dudas e interrogantes planteados por este a Agustín Sanz, quien se vio obligado a aclarar el asunto explicando

[323] Un buen ejemplo del alto nivel técnico de las apreciaciones arquitectónicas del duque de Híjar es el siguiente comentario relativo a las proporciones del edificio y su iluminación: *hallo que siempre queda la iglesia en su altura sin proporción, pues a la más reducida que es la sesquiáltera no llega. Y respecto de ser preciso hacer armaduras, combendrá lebantar la fábrica hasta guardar dicha proporción sesquiáltera, y a las linternas darlas más diámetro, como de pie y medio a la de la nave principal, y un pie a las del crucero, formando otro platillo y linterna en dicha nave principal donde muestra la sección del corte AB, para que quede mejorada de luzes*. La sesquiáltera es una proporción 3:2. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1769 (Carta de 8-VII-1769).

[324] *Ibidem* (Carta de 10-VI-1769). En esta carta el duque no solo manifestó su sorpresa porque los planos de las iglesias de Urrea (Agustín Sanz) y Vinaceite (Joaquín Cólera) no presentaran explicación al pie como había prevenido de antemano al administrador José Faure, sino que le extrañó también *el recortado que trahen, pues estando tan bien hechos como están, tendría el gusto de ponerlos en sus marcos, y a la verdad no alcanzo a que se dirijió esta economía, la que procurarás evitar en los planes de las dehesas, porque los quiero para ponerles sus medias cañas en mi contaduría.* Según se trasluce de estas palabras, el duque seguía una costumbre muy extendida entre los ilustrados, la de coleccionar y enmarcar planos, que se consideraban obras de arte. Además, sus afirmaciones denotan la alta valoración que tenía de los dibujos de Sanz, que fue un dibujante de gran calidad como lo demuestran otros diseños conservados.

[325] *Ibidem* (Carta de 8-VII-1769).

sus propios planos, algo que hizo indirectamente mediante una carta del propio Faure fechada diez días después, el 18 de julio. A través de ella intentó deshacer las confusiones existentes en torno a la interpretación de sus diseños, por lo que constituye, por su propia naturaleza aclaratoria, un documento fundamental para conocer las notas básicas de sus primeras trazas para Urrea de Gaén.[326] Así, por ejemplo, para lograr el objetivo de añadir a la nave preexistente dos *claustros* o naves laterales mediante la unión de las capillas, Sanz previó sustituir los machones originales formando *el todo de ellos de nueba planta hasta el movimiento de los arcos sin hacer ningún pegadizo*, es decir, remplazar por completo los elementos estructurales básicos del antiguo templo por otros más airosos visualmente pero también más resistentes, probablemente pilares de planta cuadrada, hasta la altura de los arcos de las embocaduras de las antiguas capillas, que se respetarían como arcos de comunicación entre la nave central y las laterales. A su vez, también tenía intención de conservar las viejas bóvedas, ya que en el diseño *la altura de la yglesia es la misma que oy hay, que aprovechando las bóbedas biejas por ser buenas con precisión ha de quedar en la misma altura, entendiéndose con el augmento de una vara que se pretende y puede rebajarse el piso de la yglesia, suavizando con ello su entrada que es cuesta y así tendrá mejor proporción.* Solo corregiría ligeramente la relación de proporciones del interior del edificio rebajando en una vara (0'772 m) el nivel del suelo, lo que no modificaría su altura exterior y permitiría conservar las bóvedas. Tampoco se tocarían *las armaduras* […], *ni tejados,* salvo los correspondientes a las naves laterales, que se tendrían que rehacer para cubrir los nuevos abovedamientos unificados.

Más difícil debió de resultar para Agustín Sanz idear la manera de aumentar el número de fuentes de luz natural del templo, que eran muy escasas al no existir *otras que las que entran por la puerta, las de la linterna de la nabe mayor y dos ventanas del presviterio*. El problema radicaba en la dificultad para aumentar el número de vanos al ampliar el templo lateralmente. Sin embargo, Sanz supo corregir este aspecto de forma inteligente mediante la apertura de vanos en los muros perimetrales de las naves laterales por encima de los retablos que se apoyarían en ellos, *que son luces mui naturales por dar el un costado a la mañana y el otro al medio día*, lo que permitiría salvar dichos retablos. Paradójicamente, a pesar de mejorar la situación previa, esta solución para aumentar las fuentes de luz no pareció suficiente al duque al considerar que sería *mui cansada la que entre*,[327] es decir, que llegaría muy tamizada o disminuida a la nave central por el "efecto pantalla" que generarían los pilares y arcos que se interpondrían, a lo que se añadiría la diferencia de alturas entre la nave central y las laterales, que impediría la unificación lumínica del conjunto interior del templo.

El coste de la ampliación lateral lo cifró Agustín Sanz en un montante de 1.500 libras jaquesas (28.234 reales y 17 maravedís de vellón), cantidad bastante modesta, sobre todo teniendo en cuenta que construyendo el templo de nueva planta el coste se multiplicaría por más de cinco, disparándose hasta las 8.000 libras (150.584 reales).[328] Sin embargo, a pesar de que este modesto coste le era muy favorable económicamente, el duque, dado su amor a la arquitectura, era más partidario de acometer un proyecto mucho

[326] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 18-VII-1769).
[327] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 8-VII-1769).
[328] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 18-VII-1769).

más ambicioso, prácticamente de nueva planta, algo que al parecer ya había manifestado con anterioridad. Por ello, Sanz, a través de la misma carta de José Faure del 18 de julio de 1769, se ofreció a trazar un nuevo *diseño en proporción y hermosura* para construir el templo de nueva planta. No obstante, a pesar de sus inclinaciones, el duque decidió proseguir por el momento con el proyecto de ampliación lateral, que resultaba mucho más barato. De hecho, antes incluso de conocer las aclaraciones de Sanz sobre el mismo, había mandado a Faure que fuera preparando la redacción de *los pactos y condiciones con que han de sacarse a pública subasta las referidas obras*.[329]

Las explicaciones de Agustín Sanz convencieron al duque de Híjar, quien no solo decidió proseguir con el proyecto de ampliación lateral de la Iglesia de Urrea, que quedó confirmado a finales de mes, sino que incorporó asimismo el de la Iglesia de Vinaceite, que finalmente encomendó también a Sanz, incluida la realización de nuevos planos, en detrimento de Joaquín Cólera. El refrendo del encargo fue comunicado a José Faure por Alfonso de Velasco, secretario del duque, mediante una carta fechada el 26 de julio de 1769 en la que le indicó que, en lo relativo a las iglesias de Urrea y Vinaceite, el duque se conformaba *con dejar a la dirección de Agustín Sanz la obra que en una y otra se ha de hazer, sacándolas a público remate con los pactos y condiciones que le parecieren conducentes a el referido Agustín Sanz, tanto por la seguridad de la obra como de los caudales que se fueren entregando, cuios capítulos y condiciones, formalizadas que sean, se embiarán a Su Excelencia para que las aprueve*.[330]

Tras conocer que el proceso para la ampliación de la Iglesia de Urrea de Gaén seguía adelante, Agustín Sanz solicitó la devolución de los *planes y diseños*, ya que los necesitaba para formalizar los capítulos y condiciones requeridas para poder sacar las obras a subasta. No obstante, ofreció hacer duplicados con el fin de poder reenviar los originales.[331] Esta petición fue aceptada por el duque, aunque decidió esperar *a buscar persona segura para que los lleve*, lo que indica el gran valor que otorgaba a los diseños de Sanz, que eran tratados con sumo cuidado.[332] Sin embargo, el 12 de agosto todavía no habían llegado a Zaragoza, por lo que José Faure, ante la insistencia de Sanz, se vio obligado a recordar el asunto a Madrid.[333] Paradójicamente, esta solicitud cayó en saco roto ya que, por diversos motivos poco justificables (entre ellos la ausencia prolongada de Faure y un temporal de lluvias), el 22 de noviembre de 1769, casi tres meses y medio después, todavía no habían salido los planos de Madrid, algo que debía de tener enojado a Sanz, quien no podía *formar los capítulos y condiciones de el coste y construcción que tendrán las obras y, arreglando dichos planes, formar otros para devolvérselos a Su Excelencia, y que executado se fixen carteles para la subasta*.[334] Esta actitud del duque podría denotar una cierta dejadez o incluso la voluntad de dilatar el proceso por algún motivo relacionado con la escasa disponibilidad económica de la casa ducal para acometer una obra que, aunque modesta, no dejaba de tener envergadura, y además en un

[329] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 8-VII-1769).
[330] *Ibidem* (Carta de 26-VII-1769).
[331] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 29-VII-1769).
[332] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 5-VIII-1769).
[333] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 12-VIII-1769).
[334] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 22-XI-1769).

momento en que se estaban generando enormes gastos en las obras de la Parroquial de La Puebla de Híjar, que iba a entrar en su fase final de obras y que constituía una prioridad absoluta. También cabría la posibilidad de que el retraso no tuviera motivaciones económicas sino meramente arquitectónicas: que el duque no acabara de decidirse, ya que la propuesta de ampliación lateral no era de su completo agrado dado que no acababa de ver que pudiera solucionar los problemas de espacio de la iglesia.

El problema de la devolución de los planos se solucionó finalmente el 26 de noviembre de 1769,[335] de tal forma que debieron de llegar a Zaragoza durante la primera semana de diciembre. Es posible que una vez en sus manos, Agustín Sanz los corrigiera ligeramente y elaborara los capítulos y condiciones para sacar a subasta su construcción, pero no existe constancia documental de ello y todo indica que no se continuó con estas diligencias. De hecho, este primer proyecto de ampliación de la Iglesia de Urrea no se llegó a poner en ejecución. Los motivos son difíciles de establecer, ya que durante un tiempo el duque de Híjar llegó a estar decidido a acometerlo, aunque quizá sin demasiada convicción. Así, el retraso de más de tres meses en el reenvío de los planos podría ser un indicio claro de las dudas que tenía el comitente, que pudo echarse atrás poco después, lo que explicaría el que no se dieran más pasos en la consecución del proyecto. No obstante, resulta necesario destacar que los motivos de este descarte no se debieron a la calidad del proyecto en sí, que era indudable, sino probablemente a la escasa funcionalidad real de la propuesta, muy condicionada por la fábrica antigua del templo. Dicha propuesta, no hay que olvidarlo, le había venido impuesta a Sanz ya que había sido ideada por José Faure y encargada por el duque, habiéndose limitado aquel a darle forma y materialidad virtual sobre el papel de manera solvente, aunque dentro de las limitaciones que establecía el obligado reaprovechamiento del templo antiguo.

[335] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 28-XI-1769).

4.1.1.3. Proyecto de ampliación longitudinal de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite (1769-1770)

Estudio histórico-artístico

A finales de julio de 1769, casi siete meses después de haber recibido un primer encargo para concebir la ampliación de la Iglesia de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén, Agustín Sanz hizo lo propio con la cercana Iglesia de San Juan Bautista de Vinaceite. Este proyecto, el primero de los tres que llegó a idear para dicho templo, le fue encomendado de nuevo por Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar, IX Duque de Híjar, y sin duda tuvo que ver, al igual que el de Urrea, con la satisfacción del duque con la labor que desde 1765 estaba realizando como supervisor general de las obras de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar. Como en el caso de la Iglesia de Urrea, hasta ahora se pensaba que el encargo de un diseño para la Parroquial de Vinaceite se remontaba a 1777, año en que se redactaron y otorgaron las capitulaciones para la construcción de ambos templos, o a lo sumo a 1775 entre aquellos estudiosos que tenían constancia de la existencia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid de unos diseños previos de Sanz para ambas iglesias.[336]

La Iglesia de Vinaceite, localidad que por aquel entonces se conocía todavía por su antiguo topónimo de Vinacey, había llegado a finales de la década de 1760 en un estado muy precario, fundamentalmente por su pequeño tamaño, insuficiente para dar servicio al número creciente de habitantes del pueblo que, siguiendo una tónica generalizada en Aragón, había aumentado de forma considerable durante la centuria, sobre todo desde la década de 1730,[337] aunque también padecía problemas de conservación como la de Urrea, pero en este caso de carácter menor. El problema de espacio derivaba de su precario origen que, al igual que en el caso de Urrea, se remontaba a la etapa inmediatamente posterior a la Expulsión de los Moriscos en 1610. Esto es así ya que Vinaceite, al igual que Urrea, era un *lugar de moros*, es decir una localidad habitada en exclusiva por moriscos o *cristianos nuevos*, lo que significó que el pueblo quedara abandonado tras la expulsión de estos y fuera preciso repoblarlo desde cero, no sin incentivos (*carta de población*...), a lo largo de buena parte de la primera mitad del siglo XVII, con *cristianos*

[336] Álvaro Segundo Alcaine y Manuel Javier Ordóñez, que fueron los primeros autores en dedicar un pequeño estudio monográfico a la Iglesia de Vinaceite, sí que se percataron de la existencia en el Archivo Ducal de Híjar de un documento fechado el 15-II-1769 en el que se hacía mención a unas instrucciones que el duque había dado a Agustín Sanz relativas a la posibilidad de ampliar ambos templos, pero no dieron importancia al indicio y no lo siguieron. Sin embargo, la información contenida en dicho documento no era anecdótica dado que fue el punto de partida de varios proyectos previos de Sanz para ambas iglesias, inéditos hasta ahora. Segundo y Ordóñez consideraron el año 1777 el del origen del encargo a Sanz de una traza para ambos templos, obviando incluso los diseños de 1775 conservados en la Real Academia de San Fernando. Véase SEGUNDO, A., y ORDÓÑEZ, M. J., "La Iglesia Parroquial…", *op. cit.*, p. 102. Otros autores que han tratado sobre el templo han sido: SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel…*, *op. cit.*, pp. 498-499; RUIZ MAZA, F., "Las iglesias…", *op. cit.*, pp. 127-156; SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del…", *op. cit.*, pp. 293-319; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz: un arquitecto ilustrado al servicio…", *op. cit.*, pp. 87-95.

[337] PÉREZ SARRIÓN, G., *La integración de...*, *op. cit.*, pp. 13-18.

viejos venidos fundamentalmente de la zona circundante, sobre todo de otros lugares de señorío de los duques de Híjar [fig. 1].[338]



Fig. 1: ***Vista general de Vinaceite en la década de 1960*****. El aspecto general del caserío no diferiría mucho del que tendría 200 años antes, a finales de la década de 1760.**

Para dar asistencia religiosa a los escasos colonos que se fueron asentando en Vinaceite para cultivar las tierras que habían permanecido improductivas desde la expulsión, se hizo preciso construir, avanzada ya la primera mitad del siglo XVII, una iglesia parroquial nueva, aunque reducida, dada la escasez inicial de feligreses y modesta arquitectónicamente debido a los problemas económicos que, a raíz de la expulsión, padecía la Casa de Híjar, responsable de su construcción y mantenimiento,[339] que había perdido una parte importante de la mano de obra que trabajaba sus tierras, lo que a su vez había reducido el rendimiento de dichas tierras y sus rentas. El templo se construyó nuevo sin duda, dado que su planta permite descartar el reaprovechamiento para uso cultual de algún edificio preexistente. Dicha planta, que fue incluida por Agustín Sanz en las trazas de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, que presentó a la Real Academia de San Fernando en la primavera de 1775 para solicitar su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura, corresponde a la de un edificio posterior a la expulsión ya que responde a los patrones de la arquitectura protobarroca, que se desarrolló en las

[338] ATIENZA LÓPEZ, Á., COLÁS LATORRE, G., y SERRANO MARTÍN, E., *El Señorío en..., op. cit.*, pp. 7-18 y 199-209; y ANSÓN CALVO, M. C., "La expulsión de los moriscos del Señorío de Híjar: una pérdida de valor incalculable", *Rujiar*, IV, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2003, pp. 37-55.

[339] La Casa de Híjar era la responsable de la construcción y mantenimiento de la iglesia parroquial como perceptora de las rentas eclesiásticas de la parroquia (*diezmos* y *primicia*).

primeras décadas del siglo XVII. De hecho, incluye elementos arquitectónicos inequívocos, como la cúpula hemisférica sobre pechinas, frecuente en la arquitectura religiosa aragonesa desde comienzos del siglo XVII, o las bóvedas de cañón con lunetos, también generalizada en el XVII [fig. 2].

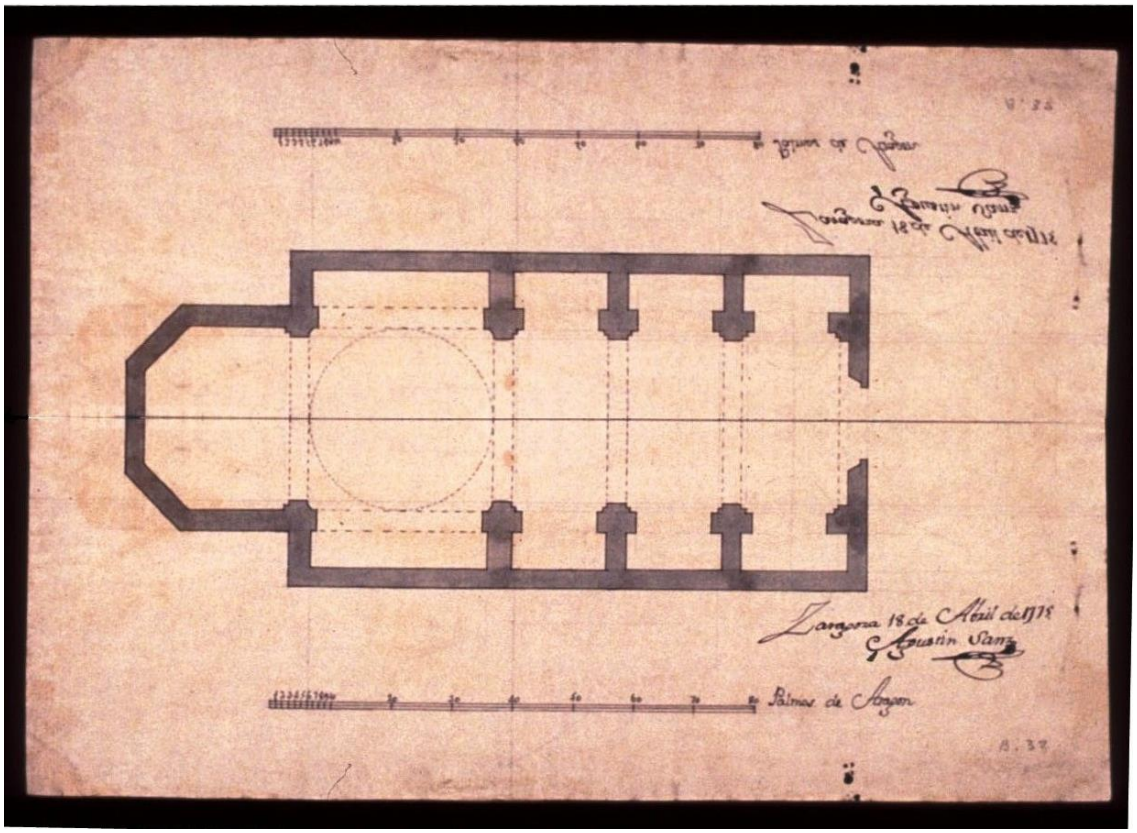


Fig. 2: ***Dibujo de planta de la iglesia antigua de Vinaceite*****, construida después de la expulsión de los moriscos, formado mediante la duplicación en espejo de la planta parcial dibujada por Agustín Sanz en sus diseños de nuevo templo de planta pseudooval para Vinaceite, que rubricó el 18 de abril de 1775.**
Autor del montaje: Javier Martínez Molina.

En concreto, la iglesia, que era muy modesta y pequeña, respondía a un sencillo modelo protobarroco de templo de planta de cruz latina de una sola nave de tres tramos cubiertos con bóveda de cañón con lunetos. A cada lado de la nave se abrían tres capillas de planta rectangular y escaso fondo, existiendo además un transepto alineado con cúpula hemisférica sobre pechinas en el crucero, un profundo presbiterio y un ábside poligonal de tres lados.[340]

La escasez de espacio del templo respecto al número de fieles era un problema del que estaba bien informado el IX Duque de Híjar, sin duda desde el mismo viaje de presentación y toma de posesión que en 1764 cursó a sus lugares de señorío aragoneses. A dicho problema se sumaba otro: el que la puerta del templo se ubicara enfrente del horno de cocer pan de la localidad, que generaba ruidos y olores molestos. Por ello, era necesario aislar el interior del templo aumentando a la vez su capacidad. Así, a finales de 1768, mientras en el caso de Urrea se iniciaban las gestiones para la ampliación de su

[340] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Vinaceite).

iglesia según proyecto de Agustín Sanz, el duque planteó la posibilidad de solucionar los problemas de ruido y espacio que aquejaban a la Parroquial de Vinaceite poniendo *en la parte exterior y puerta de la yglesia un canzel que ebite el vozerío y bulla del orno y la incomodidad de los ayres que la baten; y pareciéndome ser más combeniente hazer un pórtico cerrado se me ofrezen algunas dificultades, porque siendo de madera tendrá poca subsistencia; y aunque estoy inclinado a que se execute en forma de pórtico, quiero que Joachín Cólera pase a Vinacey a reconozer el terreno y a formar idea de lo que será más combeniente para lograr el fin y dar más ensanche a la yglesia, dando de hueco a el referido pórtico todo lo que permita de largo, y de ancho poco más de lo que tienen las puertas de la iglesia, las quales considero será preciso sacar de la parte de afuera, o poner otras, de forma que en qualquier día de función sean capazes para palio o santuario, haziendo otras dos pequeñas a cada uno de los dos lados, para la entrada común; de todo lo qual dispondrá Cólera un plan y cuenta del coste que tendrá dejándolo con decencia.*[341]

Tal y como se deduce de estas palabras del duque, dirigidas a su administrador general en Aragón, José Faure y Oto, el 24 de diciembre de 1768, su idea inicial para solucionar los problemas del templo era muy modesta y sencilla: consistía en añadir a los pies de la nave un cancel o *pórtico cerrado* exterior con volumetría propia, de la profundidad que permitiera el espacio disponible y de una anchura un poco mayor que la de las puertas existentes. De esta forma se lograría aislar el interior de la iglesia de los ruidos del horno ya que se crearía una especie de muro pantalla formado por dos juegos de puertas grandes, uno en cada extremo del pórtico, abriéndose el juego exterior solo para uso litúrgico y accediéndose normalmente a la iglesia por unas pequeñas puertas laterales abiertas también en el pórtico. Además, en caso de necesidad, podría conseguirse puntualmente algo más de capacidad prolongando el espacio de la nave con el del cancel mediante la apertura de las puertas del templo y el cierre de las del pórtico.

Paradójicamente, a vuelta de correo, el 31 de diciembre, José Faure le manifestó de forma clara al duque que su propuesta de construir un pórtico o cancel no iba a solucionar los problemas de la iglesia *pues esta es chica y el proiecto de Agustín Sanz sobre alargarla es el de echar la puerta a la calle Maior y* [a]*cera de palacio, a cuio fin hace el que inpensablemente es preciso construir horno que puede en otro paraje, pues el que hai todo él se unde, está sin una losa entera y, aunque se le ha reparado, solo es para pasar pero con riesgo de que este lugar quede sin horno el mejor día.*[342] Como se deduce de estas palabras, Faure, consciente del problema de espacio, había comentado el asunto con Sanz para conocer las posibilidades de ampliación del templo. Este se inclinaba por ampliarlo prolongando la nave hacia los pies pero abriendo su puerta en recodo por la calle Mayor y acera del *palacio*[343], lo que supondría derribar el deteriorado horno ducal, que se situaba enfrente, para rectificar el trazado de la calle a la que abría la fachada

[341] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1768 (Carta de 24-XII-1768).
[342] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768).
[343] El *palacio* era sin duda la casa en que habitaba y tenía sus oficinas el administrador local que la Casa de Híjar tenía en Vinaceite y en la que se alojaban los administradores generales de la Casa de Híjar en Aragón y los propios duques cuando visitaban la localidad, de ahí su denominación. Se adosaba al lado de la epístola del templo. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite)

principal de la iglesia y que dicha calle no quedara estrangulada al ser invadido su antiguo trazado por la ampliación del templo.

En la misma carta del 31 de diciembre, para ir avanzando en la idea de Agustín Sanz, José Faure propuso que el maestro de obras Joaquín Cólera, que dirigía la construcción de la cercana Iglesia de La Puebla de Híjar, fuera hasta Vinaceite *a formar un plan y tanteo, y en su vista podrá Vuestra Excelencia disponer y mandar lo que sea de su agrado, en inteligencia de que todo es preciso, y aún el pahimentar la iglesia con ladrillo pues es yeso y hai oyos por más que cada instante les estén llenando*,[344] lo que indica el cierto deterioro material del templo y la precariedad con que estaba construido, con un simple suelo de yeso batido más propio de la arquitectura civil popular.

Solo una semana después el duque comunicó a José Faure que quedaba enterado de *no poder sufragar de nada el canzel proyectado* y que por tanto aceptaba la propuesta de Agustín Sanz, conformándose *en que pase Cólera a formar un plan y tanteo del coste que tendrán estas dos obras de yglesia y orno*.[345] Tras conocer la aprobación ducal, Faure se puso manos a la obra dando orden a Joaquín Cólera para que visitara Vinaceite, algo que este ya había hecho a la altura del 17 de enero de 1769.[346]

La elección de Joaquín Cólera para trazar la ampliación de la iglesia y diseñar el nuevo horno no se debió a una falta de satisfacción con el trabajo de Agustín Sanz sino a razones prácticas, ya que Cólera tenía plena disponibilidad para viajar a Vinaceite en cualquier momento, tanto por cercanía, como por depender laboralmente en exclusiva del duque de Híjar, y a la escasa envergadura del proyecto, que Faure no debió de considerar suficiente como para molestar a Sanz. No obstante, el arquitecto zaragozano no era ajeno al mismo, ya que la ampliación debía seguir las pautas que él había definido. Es más, a mediados de febrero de 1769, Faure dio una nueva señal de tener muy en cuenta la opinión de Sanz al encargarle que, aprovechando una visura que iba a hacer de las iglesias de Urrea y La Puebla de Híjar, se acercara a Vinaceite, cuya *yglesia es corta para el vecindario*, para tantear *el coste que tendrá alargar la yglesia dejando calle bastante en lo que oy es orno para que el lugar pueda transitarse por ella. La puerta sería bien sacarla a la* [a]*cera de palacio y calle Mayor, pues aunque no buscaba el frente al altar mayor, también se lograba impedir muchas irreberencias que oy se notan, y para salbar que cahería la puerta en tal caso al cierzo, se remediaba con un cancel.*[347] Como se deduce de estas palabras, encargó a Sanz que calculara el coste de ampliar la iglesia hacia los pies pero sin invalidar el tanteo de Cólera. Lo que perseguía con ello era disponer de la mayor información posible para proceder con acierto.

El encargo a Agustín Sanz del cálculo del coste de la ampliación de la Iglesia de Vinaceite se incluyó en el formulario que se le entregó para que le sirviera de guía en la inspección que debía realizar de los templos de La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén y Vinaceite y que acometió entre el 16 y el 21 de febrero de 1769. Dicho formulario, fechado el 15 de febrero, fue elaborado probablemente por José Faure pero contando con

[344] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768).
[345] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 7-I-1769).
[346] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 17-I-1769).
[347] A.H.P.Z., A.D.H.., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769 firmado en 6-VI-1769).

información exhaustiva del estado y necesidades de las iglesias proporcionada sin duda por los administradores locales. En él se recogían los aspectos que debía tener en cuenta Sanz al inspeccionar los tres templos. En el caso de Vinaceite, además de tantear el coste de la ampliación debía calcular *el coste que traherá, assí el enladrillarla toda, como el hacer un sitio cuadrado para las campanas más elebado que el que oy ay, pues a las veces, aún de los campos inmediatos, no oyen los vezinos tocar a missa y quando acuden es después que se ha dicho la única que ay*.[348] Ambas obras son testimonio de la precariedad en que se encontraba el templo, que necesitaba un embaldosado de ladrillo que remplazara su precario suelo de yeso y que se recreciera su torre, que resultaba muy baja, quizá debido a su modestia o más bien a que permanecía sin construir alguno de sus cuerpos, por lo que el alcance de las campanas resultaba escaso. A todo ello se sumaba que desde hacía un tiempo carecía de altar mayor.[349]

Agustín Sanz hizo uso durante sus inspecciones del formulario, que rellenó y rubricó el 6 de junio. En el punto referido a Vinaceite indicó que se remitía *a los planes que tenía levantados Cólera; y mandándolo Su Excelencia se pondrán las capitulaciones para subastar la obra. El enladrillar la yglesia traherá de coste 30 libras jaquesas* [564 reales y 23 maravedís de vellón].[350] Tal y como se colige de estas palabras, Sanz, de forma contradictoria con su proceder posterior, renunció a presentar un cálculo propio de la ampliación del templo, remitiéndose a las trazas de Cólera y por tanto al tanteo elaborado por este. Esta actitud respondió quizá a cierto malestar por no haber recibido el encargo del diseño de la ampliación de la iglesia, aunque se pudo deber simplemente a que consideraba que no podía elaborar un presupuesto propio sin haber elaborado previamente los diseños, método de trabajo que seguía habitualmente. Además, la opción alternativa de tantear el coste de la ampliación según las trazas de Cólera la consideraría carente sentido existiendo ya un cálculo de este.

José Faure remitió el formulario a Madrid el mismo día en que fue rubricado por Agustín Sanz, el 6 de junio, junto a los diseños de este para la ampliación de la Iglesia de Urrea y los de Joaquín Cólera para la extensión de la de Vinaceite, que Faure decidió enviar conjuntamente a pesar de que estos estaban probablemente concluidos desde el 5 de marzo aproximadamente, fecha de una carta de Cólera que se remitió al duque junto a los diseños y en la que aquel daba explicaciones sobre la ampliación de la Iglesia de Vinaceite. Esta documentación llegó a manos del duque el 10 de junio y en principio tanto los diseños de Urrea como los de Vinaceite le parecieron muy bien a primera vista (incluso quería enmarcarlos), salvo por estar recortados en exceso y carecer de leyenda. Sin embargo, a pesar de su afición por la arquitectura, no pudo dar una valoración de los

[348] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 18-II-1769); A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Carta de 20-II-1769); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769 firmado en 6-VI-1769).

[349] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 17-I-1769).

[350] A.H.P.Z., A.D.H.., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769 firmado el 6-VI-1769).

mismos hasta el 8 de julio, casi un mes después, tras haberlos revisado exhaustivamente entre el 6 y el 7 de julio contando sin duda con asesoramiento técnico experto.[351]

En su carta del 8 de julio, el duque de Híjar, además de analizar exhaustivamente el primer proyecto de Agustín Sanz para la ampliación de la Iglesia de Urrea, también estudió en detalle los diseños de Joaquín Cólera para la extensión de la Parroquial de Vinaceite, que en general le parecieron aceptables con la excepción de la propuesta para recrecer la torre, que rechazó al considerar que el cuerpo que debía añadirse debía ser cuadrado y no octogonal y que la solución formal de su remate no era apropiada. En concreto, manifestó que *por lo que mira al plan lebantado por Joachín Cólera para aumentar la yglesia y torre de Vinacey, se me ofrece prevenir, por lo respective al cuerpo de torre que dice ha de añadirse, si la planta de lo que está hecho es quadrada, no conviene aumentar el cuerpo ochavado como demuestra, y sí sugetarle al quadrado de la planta; el remate de dicha torre deverá ser otro perfil, porque el que demuestra no se verá con el buelo de cornisa que deverá demostrar pues, en lo que se ve, figura sotabanco no poniendo cornisa, y en vez de ella figura una moldura de adorno fuera de orden; finalmente, si en todo lo que deve añadirse de iglesia y torre se guarda el mismo orden que en lo que está hecho, no puede practicarse otra cosa.*[352] Las críticas del duque se centraban en el diseño del recrecimiento de la torre, mientras que la propuesta de ampliación mediante la prolongación de la nave le parecía adecuada. Queda claro que dicha ampliación prescindía de la redecoración interior del templo, limitándose estéticamente a la reproducción en la zona ampliada de los elementos arquitectónicos y decorativos existentes en la antigua (bóveda de cañón con lunetos, pilastras...).

A pesar de la corrección general de la propuesta de ampliación de Joaquín Cólera, el duque no quedó plenamente satisfecho, algo que supo aprovechar Agustín Sanz, que fue informado de ello por José Faure cuando le comunicó las apreciaciones del duque sobre su proyecto de ampliación de la Parroquial de Urrea. En concreto, Sanz le hizo saber a Faure que compartía las críticas del duque al proyecto de Cólera y se ofreció a diseñar la ampliación de la Iglesia de Vinaceite, algo que el administrador hizo saber a su señor el 18 de julio.[353] El duque aceptó el ofrecimiento de Sanz sin dudar, lo que le fue comunicado a Faure el 26 de julio. Dejaba así en manos del que ya era su arquitecto de referencia en Aragón las ampliaciones de las iglesias de sus lugares de señorío de Urrea y Vinaceite, dejaba *a la dirección de Agustín Sanz la obra que en una y otra se ha de hazer, sacándolas a público remate con los pactos y condiciones que le parecieren conducentes a el referido Agustín Sanz, tanto por la seguridad de la obra como de los caudales que se fueren entregando, cuios capítulos y condiciones formalizadas que sean se embiarán a Su Excelencia para que las aprueve.*[354]

Tras recibir el encargo del diseño de la ampliación de la Iglesia Vinaceite, Agustín Sanz pidió el 29 de julio que le enviaran desde Madrid los *planes y diseños* de Joaquín Cólera, sin duda para tomarlos como punto de partida para trazar los suyos, ya que sus

[351] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Cartas de 10-VI-1769, 5-VII-1769 y 8-VII-1769).
[352] *Ibidem* (Carta de 8-VII-1769).
[353] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 18-VII-1769).
[354] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 26-VII-1769).

mediciones serían aprovechables, y en consecuencia poder elaborar cuanto antes las capitulaciones solicitadas por el duque.[355] Esta petición fue aceptada pero, de forma inexplicable, la devolución de los diseños de Cólera y los del propio Sanz para la Iglesia de Urrea, que también había pedido, se fue dilatando. De hecho, a la altura del 22 de noviembre, casi tres meses y medio después de la primera petición, aún seguían en Madrid, lo que debía de ser causa de enojo para Sanz, que no podía *formar los capítulos y condiciones de el coste y construcción que tendrán las obras y, arreglando dichos planes, formar otros para devolvérselos a Su Excelencia, y que executado se fixen carteles para la subasta.*[356] Las posibles razones de la situación, difíciles de determinar, se analizan al tratar sobre el proyecto de ampliación lateral de la Iglesia de Urrea.

Finalmente, el problema de la devolución de los planos se solucionó el 26 de noviembre de 1769, por lo que debieron de llegar a Zaragoza en la primera semana del mes de diciembre.[357] Poco después de recibir los diseños de Joaquín Cólera, Agustín Sanz debió de iniciar la elaboración de sus propios trazas para ampliar la Iglesia de Vinaceite. Sin duda, su propuesta estaría en la línea de la de Cólera en su concepto general, pero mejorando aquellos aspectos en que esta flojeaba, sobre todo lo referente a la torre. Por tanto, los nuevos diseños de Sanz, no conservadas o al menos no localizados, corresponderían a una intervención consistente en la prolongación de la nave hacia los pies con un único tramo adicional ya que el espacio disponible no permitía más,[358] tramo que mantendría tanto al interior como al exterior la austera estética protobarroca de los preexistentes y que como estos se cubriría con una bóveda de cañón con lunetos. Dicho tramo quedaría probablemente flanqueado en el lado del evangelio por una capilla similar a las preexistentes, es decir, de planta rectangular, escaso fondo y abierta en arco de medio punto, y en el de la epístola, por un pequeño atrio que daría acceso al templo, acceso que debía ser en recodo por la imposibilidad de abrir la puerta en el nuevo testero de los pies ante la estrechez del tránsito que quedaría frente a él, y eso a pesar del imprescindible derribo del viejo horno ducal.[359] No obstante, el testero de los pies se cerraría con una nueva fachada principal, sin duda ya barroca clasicista de líneas muy sobrias y rematada en frontón triangular como era habitual en la arquitectura religiosa de Sanz, que serviría para actualizar estéticamente el exterior del templo. A ello habría que añadir la restauración interior del edificio, incluido un pavimento nuevo de ladrillo, lo que mejoraría su aspecto y funcionalidad, y la creación de un nuevo cuerpo de campanas en la torre cuya configuración es imposible de concretar pero que probablemente no diferiría en exceso del finalmente construido una década más tarde, siendo por tanto de gran

[355] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 29-VII-1769).
[356] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 22-XI-1769).
[357] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 28-XI-1769).
[358] Esto lo he podido determinar porque en sus segundos diseños para la Iglesia de Vinaceite, que rubricó el 18-IV-1775 y que presentó a la Real Academia de San Fernando, Sanz reprodujo la mitad de la planta de la iglesia junto a la mitad de la del nuevo templo que resultaría de su segundo proyecto, que solo ganaba un tramo a los pies, lo que justificó en la leyenda señalando *que no puede anplearse la yglesia ni por lo largo ni por lo ancho más de lo dibujado*. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Vinaceite).
[359] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768); y A.H.P.Z., A.D.H.., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769 firmado en 6-VI-1769).

simplicidad y líneas muy sobrias. Con todas estas obras se lograría recualificar el edificio, aumentando, aunque moderadamente, su capacidad y renovando su aspecto exterior.

Agustín Sanz elaboró sus diseños en un arco cronológico comprendido entre comienzos de diciembre de 1769, en que recibió las trazas previas de Joaquín Cólera, y el 22 de junio de 1770, fecha en que se data una especie de factura rubricada por él que recoge el precio de distintos diseños suyos y de uno de Cólera de diferentes edificios aragoneses que estaban a cargo de la Casa de Híjar. En dicha factura Sanz indicó que *los diseños de la Yglesia de Binazey, planta y corte a lo largo, con la execución correspondiente, balen doze libras jaquesas* [225 reales y 30 maravedís de vellón]. Por tanto, siendo este documento una probable factura y no un presupuesto (que el duque no pedía tratándose de diseños), cabe deducir que para el 22 de junio de 1770 Sanz había concluido ya sus trazas, que se componían de planta y sección longitudinal. En la factura en cuestión se incluyó también el coste de *la traza y capitulación del orno de Vinacey echa por Cólera*, cuyo precio se fijó en 6 libras jaquesas (112 reales y 32 maravedís de vellón), dato que resulta fundamental ya que confirma la intención firme de ampliar el templo hacia los pies, dado que para prolongarlo era preciso construir un nuevo horno en otro paraje y derribar el antiguo para trazar sobre su solar un tramo de calle rectificado que evitara el estrangulamiento viario que generaría la ampliación.[360]

A pesar de tener ya concluidos los diseños hacia mediados de junio de 1770, Agustín Sanz no se los remitió de inmediato al duque de Híjar. La razón pudo radicar en que aún tenía que elaborar los *capítulos y condiciones* para regular las obras de ampliación, que el duque le había pedido el 26 de julio de 1769,[361] para lo que necesitaba viajar de nuevo a Vinaceite con el fin de informarse de ciertos aspectos que debía tener en cuenta. Por otro lado, Sanz tendría la voluntad probable de entregar estos diseños y sus capitulaciones conjuntamente con las trazas y capitulaciones de su segundo proyecto para ampliar la Iglesia de Urrea, que se le habían encargado el 27 de junio de 1770, solo cinco días después de haber rubricado la factura con el coste de los diseños de Vinaceite (el encargo no se le comunicó hasta el 2 o el 3 de julio por haber estado ausente).[362]

Para ahorrar costes, Agustín Sanz tenía previsto hacer en agosto de 1770 una visita conjunta a Vinaceite, Urrea y La Puebla de Híjar para recabar la información y ejecutar las labores que requerían los proyectos que allí tenía, algo de lo que se informó al duque el 3 de julio. Sin embargo, poco después y debido a un asunto relacionado con el blanqueo de la Iglesia de La Puebla, Sanz decidió retrasar su viaje hasta noviembre, decisión de la que fue informado Faure pero que este no comunicó al duque. Por ello, el 27 de octubre de 1770 el aristócrata, que se había enterado, le pidió explicaciones a través de su secretario, *ya que se ha pasado el tiempo y nada se ha practicado.*[363]

El retraso en acometer el viaje a Urrea de Gaén y Vinaceite, que era necesario para elaborar o ultimar los planos y capitulaciones de ambos templos, fue a mi juicio el motivo

[360] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1770 (Factura de 22-VI-1770).
[361] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Carta de 26-VII-1769).
[362] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).
[363] *Ibidem*; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 31-X-1770).

principal que impidió a Agustín Sanz remitir a Madrid en el verano de 1770 sus diseños para la Iglesia de Vinaceite. Finalmente visitó la localidad durante el viaje conjunto ya mencionado, que se desarrolló entre el 26 y el 30 de noviembre de 1770. Al poco de regresar de Vinaceite Sanz debió de iniciar ya la elaboración de los *capítulos y condiciones*, que debió de ultimar a comienzos de 1771.[364] Sin embargo, al igual que ocurrió en el caso de su segundo proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, esta primera propuesta suya para la Iglesia de Vinaceite no llegó a ponerse en ejecución, siendo sustituida por otro proyecto mucho más ambicioso y renovador, ya de nueva planta a excepción de la torre y la sacristía, pero que tampoco fue el definitivo.

[364] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-3. Papel nº 4; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de don Alphonso de Velasco 1770 (Carta de c. 14-XII-1770 adjunta a otra carta de 8-XII-1770).

4.1.1.4. Proyecto de ampliación longitudinal de la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1770-1771)

Estudio histórico-artístico

Entre finales de junio y principios de julio de 1770, tras el descarte de su primer proyecto de ampliación de la Iglesia de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén, le fueron encargados a Agustín Sanz unos nuevos diseños para ampliar el templo, aunque estos tampoco fueron los definitivos. El detonante último de este nuevo proyecto, mucho más ambicioso que el anterior, fueron las negativas conclusiones de un dictamen relativo al estado de conservación del edificio, fechado el 20 de junio de 1770, firmado por el maestro de obras Joaquín Cólera y el maestro cantero Antonio Ribes.[365] Dicho dictamen era consecuencia de una visura o inspección que habían acometido el 15 de junio *con motivo de la ruina que dicha yglesia amenazaba según el concepto de el vicario y Ayuntamiento de Urrea*.[366] El deterioro del que habían alertado las autoridades locales, y que confirmó el dictamen, ya era sabido pero fue entonces cuando se manifestó con claridad ante el IX Duque de Híjar, que no debía de ser consciente de su magnitud, lo que se sumó a los problemas de espacio que arrastraba el edificio, que ya conocía.

Aunque las grietas de la iglesia no representaban todavía un peligro grave para la integridad física de los fieles, el informe de Cólera y Ribes removió la conciencia del duque, quien además de ilustrado era profundamente religioso, algo muy frecuente entre los ilustrados españoles. Por ello, como personaje muy celoso de la decencia, buena conservación y ornato de los templos que estaban a su cuidado,[367] encargó a Agustín Sanz un nuevo proyecto de *reparo y extensión de la iglesia* justo después de enterarse del considerable deterioro que la aquejaba, pero sobre todo del aspecto bastante indecente que debía de presentar su interior, inadecuado para cumplir dignamente con su función, todo él plagado de grietas y posiblemente de desconchones en el revoco.[368] El nuevo proyecto sería de restauración y ampliación, aunque esta vez hacia los pies.

El encargo del nuevo proyecto a Agustín Sanz se hizo efectivo el 27 de junio de 1770,[369] aunque no fue hasta el 2 o 3 de julio cuando le fue comunicado por el administrador José Faure, quien se encargó de transmitirle la nueva idea que el duque tenía sobre la ampliación. Sanz aceptó el encargo, noticia que Faure comunicó al duque a vuelta de correo, el 3 de julio, señalando que el arquitecto *practicará las diligencias que*

[365] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-2 (Informe de visura de 20-VI-1770).
[366] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).
[367] Esta preocupación por la decencia de los templos de los que era *tomador* de las rentas la manifestó en diversas ocasiones a lo largo de su vida, haciendo incluso gala de ella ante algún arzobispo. Así, el 2-VII-1788, ya concluidas las nuevas iglesias de La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén y Vinaceite, ordenó a su administrador, Vicente Goser y Casellas, que visitara en su nombre al Arzobispo de Zaragoza, Agustín de Lezo y Palomeque (1724-1796), al regreso de este de una visita pastoral a dichos pueblos de su señorío, para que le manifestara lo que se preocupaba *del mejor adorno y culto en mis yglesias, que apenas representan los curas algunas faltas, proveo de socorrerla, y que ya habrá Su Ilustrísima reconocido por sí que pocos templos de su diócesis habrá encontrado tan sumptuosos y bien equipados como los que mis lugares.* Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2 (Carta de 2-VII-1788).
[368] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 3-VII-1770).
[369] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).

Vuestra Excelencia manda sobre reparo y extensión de la Yglesia de Urrea, formando nuevo plan, a cuio fin tomará de la plazuela lo que sea necesario.[370]

Para poder trazar los diseños del segundo proyecto, Agustín Sanz vio la necesidad de viajar de nuevo a Urrea dado que, al haber cambiado por completo el tipo de ampliación, ya no le servían ni las mediciones ni los croquis elaborados durante su primera visita. De hecho, la afirmación de que *tomará de la plazuela lo que sea necesario*, indica que tenía previsto diseñar la nueva ampliación por los pies de la iglesia, prolongando la nave, probablemente en un solo tramo adicional por la falta de espacio, mediante la ocupación parcial de la pequeña plaza situada delante del templo, que quedaría así reducida en su tamaño. Con este tipo de ampliación, que incluiría la creación de una nueva fachada principal de diseño clasicista rematada sin duda en frontón triangular,[371] Sanz daría satisfacción a los deseos del duque ya que, con una modesta inversión, lograría dar más empaque al templo y aumentar su aforo real al ampliar la zona situada frente al altar y por tanto ocupada efectivamente por los fieles, algo que no se conseguía con la ampliación lateral del proyecto inicial, que resultaba más virtual que efectiva en la consecución de este fin.

Además, Agustín Sanz acometería la restauración de todo el interior del templo, cosiendo y cerrando las grietas existentes (la zona del coro y la fachada principal, la más deteriorada, desaparecería al prolongarse la nave hacia los pies), y probablemente reproduciría en la zona de ampliación las líneas arquitectónicas básicas del edificio antiguo, que serían sin duda de un austero clasicismo protobarroco, lo que permitiría unificar estéticamente la parte antigua y la ampliada, aunque introduciendo probablemente en todo el interior ciertos toques decorativos nuevos, ya barroco-clasicistas, para actualizar la imagen del edificio con poca inversión, algo que el propio Sanz hizo de forma similar años después en la Iglesia de Cortes de Aragón, cuya ampliación por los pies, incluida su magnífica fachada principal protoneoclásica, diseñó en 1791.[372] Por su parte, al igual que en Cortes, los exteriores de la ampliación del templo (prolongación de muros laterales y aleros, nuevos vanos, aparejo...), salvo la nueva fachada principal, los concebiría sin duda siguiendo la apariencia de la iglesia antigua para mantener la unidad y hacer imperceptible dicha ampliación. No obstante, la nueva fachada serviría para actualizar el aspecto exterior del edificio.

Agustín Sanz acordó con José Faure que viajaría a Urrea de Gaén en agosto de 1770, aprovechando la visura y recepción de obras de la cercana Iglesia de La Puebla de Híjar, con el fin de llevar a cabo las diligencias previas necesarias para poder formular su nueva propuesta de ampliación. Sin embargo, a la altura del 27 de octubre todavía no había acometido dicho viaje, por lo que el secretario del duque, Alfonso de Velasco, pidió explicaciones a Faure, *ya que se ha pasado el tiempo y nada se ha practicado*.[373] Dicho retraso, que fue premeditado, estuvo motivado por un asunto relacionado con el blanqueo

[370] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 3-VII-1770).
[371] Las fachadas principales rematadas en frontón triangular fueron una constante en la arquitectura religiosa de Sanz, especialmente en los templos en los que la fachada principal cerraba una nave única.
[372] Las obras de ampliación, restauración y redecoración de este templo se acometieron hacia 1798-1802.
[373] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).

de la nueva Iglesia La Puebla.[374] Finalmente, Sanz inspeccionó la Parroquial de Urrea durante un viaje que cursó a los territorios aragoneses de la Casa de Híjar[375] entre el 26 y el 30 de noviembre de 1770 y que aprovechó también para revisar la Iglesia de Vinaceite. Poco después de su regreso a Zaragoza, Sanz debió de iniciar la elaboración de los diseños para la ampliación de la Iglesia de Urrea, dado que el encargo de este proyecto, al igual que el de Vinaceite, era completamente firme, lo que queda muy claro en la documentación.[376] Sin embargo, y por motivos que no están claros, dichos diseños, que debió de elaborar a caballo entre 1770 y 1771, no se llegaron a poner en ejecución.

[374] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 31-X-1770).
[375] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-3, Papel nº 4 y Doc. 2-1-22 (Carta de 1-XII-1770).
[376] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de don Alphonso de Velasco 1770 (Carta de h. 14-XII-1770, adjunta a otra carta de 8-XII-1770).

4.1.1.5. Proyecto de regularización y actualización estética de los interiores de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza (h. 1772-1773)

Estudio histórico

El proyecto de arquitectura religiosa de mayor relevancia que le fue encomendado a Agustín Sanz durante su etapa de establecimiento y afianzamiento profesional fue la elaboración de una ambiciosa propuesta para la regularización y actualización estética de los interiores de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza y la mejora puntual de sus exteriores. Dicha propuesta, que no llegó a ejecutarse materialmente pero que puede conocerse gracias a un preciosista dibujo de la sección longitudinal del templo firmado por Sanz y conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid,[377] habría que situarla cronológicamente en torno a 1772-1773, siendo muy oscuros, a día de hoy, el origen y las circunstancias de su encargo. No obstante, no cabe duda de que la iniciativa partió de un comitente ajeno al Cabildo Metropolitano y el Arzobispado de Zaragoza dado que en los archivos de ambas instituciones no hay rastro documental del encargo. De hecho, varios indicios parecen indicar que el origen fue cortesano y muy vinculado a la Casa Real: el extraordinario empeño puesto por Sanz en los detalles y acabados de la única traza conservada, que se reflejó, por ejemplo, en los magníficos angelotes que dibujó como suntuoso enmarque de la escala; el uso en dicha traza del *pie de Castilla* como unidad referencial de medida, algo absolutamente extraño en encargos aragoneses y que Sanz no volvió a repetir en ninguno de sus planos conocidos; la exquisitez de la fórmula latina empleada por Sanz para firmar el dibujo, *Agustín Sanz fecit* ("Agustín Sanz lo hizo"), que nunca había empleado y que no volvió a utilizar, al menos que se sepa; y sobre todo la custodia de la traza en la Biblioteca del Palacio Real. Lamentablemente, ir más allá resulta difícil ya que dicho dibujo se conserva sin documentación vinculada [figs. 1 y 2].[378]

[377] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1). La Dra. Mª Isabel Álvaro Zamora y el Dr. Javier Ibáñez Fernández publicaron en 2009 una vieja fotocopia del diseño de Agustín Sanz, hasta entonces inédito, que hallaron descontextualizada en el Archivo Capitular de La Seo. Dicha fotocopia los llevó a considerar el proyecto de Sanz, que no llegaron a estudiar, *un proyecto lamentablemente desaparecido, del que tan solo se conserva una fotocopia en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza*. Afortunadamente, apenas unos años después, el propio técnico del Archivo Capitular de La Seo, Jorge Andrés Casabón, localizó en internet de manera fortuita la ubicación del diseño original que mostraba la fotocopia, que no había desaparecido, sino que se custodiaba en otra institución: la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Aprovecho esta nota para agradecer a Jorge Andrés que me informara del hallazgo y me comunicara la signatura del diseño. Véase ÁLVARO ZAMORA, M. I., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "¿Gótico *vs*…", *op. cit.*, pp. 469-470.

[378] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1).

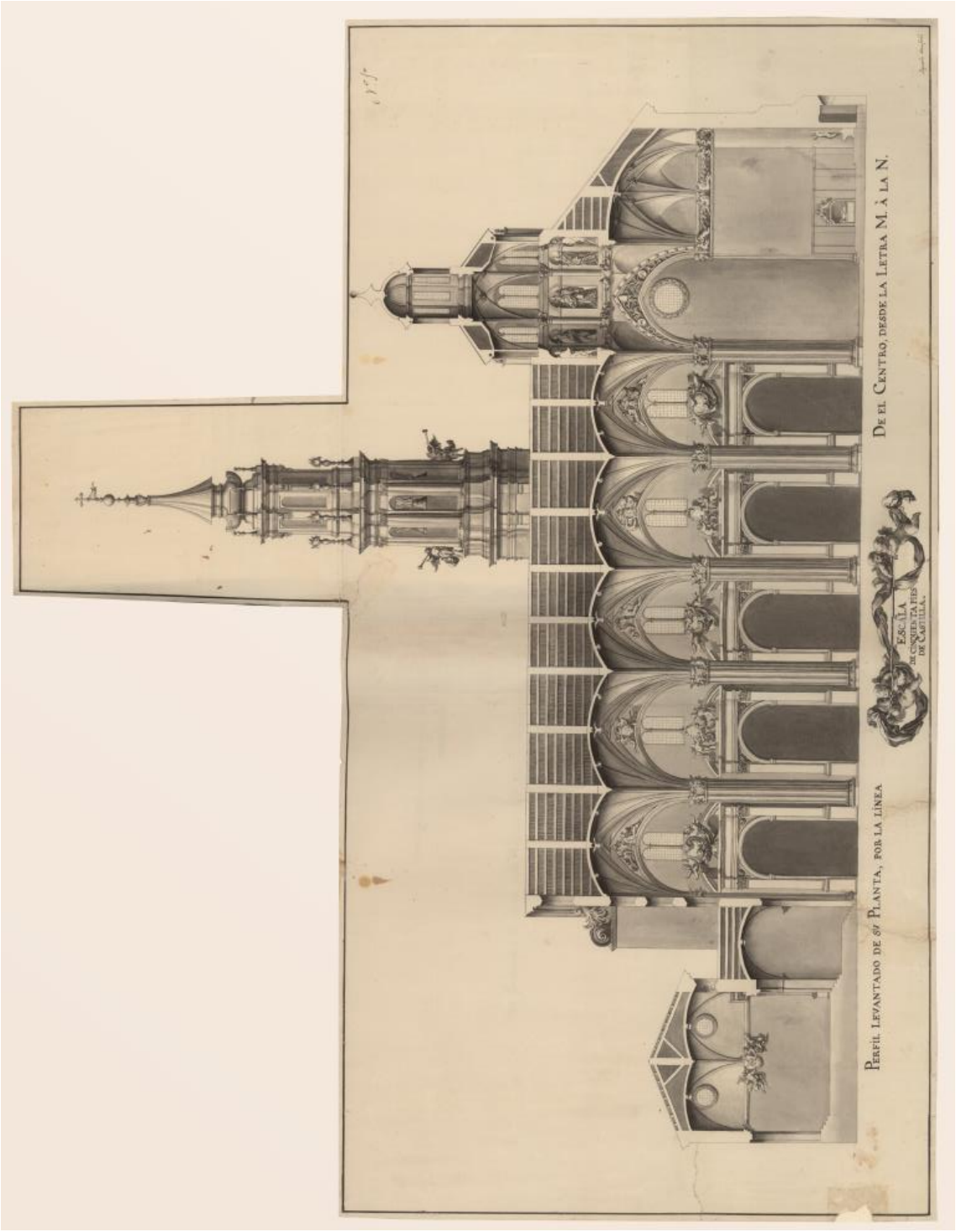


Fig. 1: ***Dibujo de sección longitudinal de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza*****, elaborado por Agustín Sanz, h.1772-1773, para mostrar su propuesta de regularización y actualización estética de los interiores del templo catedralicio y de mejora puntual de sus exteriores.**



Fig. 2: ***Vista general del interior de La Seo en la actualidad*** **(zona de los pies).**



Fig. 3: ***Escala del dibujo de sección longitudinal de La Seo elaborado por Agustín Sanz,*** **h.1772-1773. En este detalle se aprecian los cuatro rollizos angelotes de aire giaquintesco con los que el arquitecto adornó la escala demostrando sus grandes cualidades para el dibujo de figuras. El empeño puesto en este y otros elementos denotan la importancia del proyecto y su comitente. Nótese que la escala está calculada en pies castellanos, y no aragoneses.**

En cuanto a la cronología sí que se puede afinar algo más. Para situarla en torno a 1772-1773 me baso en tres factores complementarios: en ciertos motivos decorativos que aparecen en el dibujo de Agustín Sanz, en la evolución de su situación profesional y en la progresiva transformación de su estilo. A mi juicio, el empleo de ciertos motivos ornamentales, especialmente tarjetones o cartelas con perfil de tornapuntas o motivos de rocalla todavía de tradición rococó, permite reducir el arco cronológico de elaboración de los diseños al periodo 1760-1775/80 a tenor del uso que de elementos ornamentales similares se dio en el ámbito zaragozano. Sin embargo, otra circunstancia, la evolución de la situación profesional de Sanz en las décadas de 1760 y 1770 permite ajustar más: dado que no fue hasta finales de la década de 1760 o principios de la de 1770, y especialmente a partir del fallecimiento de su antiguo y prestigioso maestro Julián Yarza Ceballos en marzo de 1772, cuando Sanz empezó a jugar un papel realmente

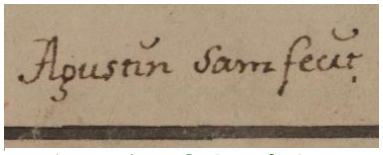


Fig. 4: ***Firma de Agustín Sanz,*** **en el dibujo de sección longitudinal de La Seo.**

preponderante en el panorama arquitectónico zaragozano tras haberse ganado un sólido prestigio desde su establecimiento profesional en 1762, por ello, resulta altamente improbable que un encargo del relumbrón y trascendencia de este, que requería sin duda de un gran crédito profesional y artístico, se le hubiera hecho con anterioridad a los primeros años de la década de 1770, cuando todavía no era lo suficientemente conocido, ni había demostrado aún su valía profesional y artística. Un último dato, la constatada renuncia de Sanz a utilizar el motivo decorativo del tarjetón perfilado con tornapuntas o rocalla en su arquitectura religiosa a partir de 1773-1775,[379] permite acotar aún más la cronología de la elaboración del proyecto de regularización y actualización estética de los interiores de La Seo, que quedaría limitada a mi juicio, y como ya he dicho, al periodo 1772-1773 [figs. 3 y 4].[380]

Estudio artístico

El diseño de sección longitudinal conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid es solo uno, aunque sin duda el más relevante por la exhaustiva información que aporta, de los varios dibujos que conformarían en origen el aparato gráfico del proyecto de Agustín Sanz para la regularización y actualización estética de los interiores de La Seo de Zaragoza y la mejora puntual de sus exteriores. De hecho, va numerado en el ángulo superior derecho con el número 1, lo que indica que había más, al menos una planta general a la que se hace alusión en la leyenda y alguna sección transversal, algo lógico teniendo en cuenta la trascendencia del proyecto y su notable y variado alcance.[381]

Este dibujo, a pesar de su cronología relativamente temprana dentro de la trayectoria de Agustín Sanz, evidencia, como ningún otro entre los salidos de su mano todavía conservados, el altísimo nivel técnico y gráfico que alcanzó como dibujante de arquitectura, nivel que respondía a los parámetros académicos más avanzados del momento en el ámbito del dibujo arquitectónico, a la vez que testimonia sus grandes cualidades como dibujante de figuras.[382]

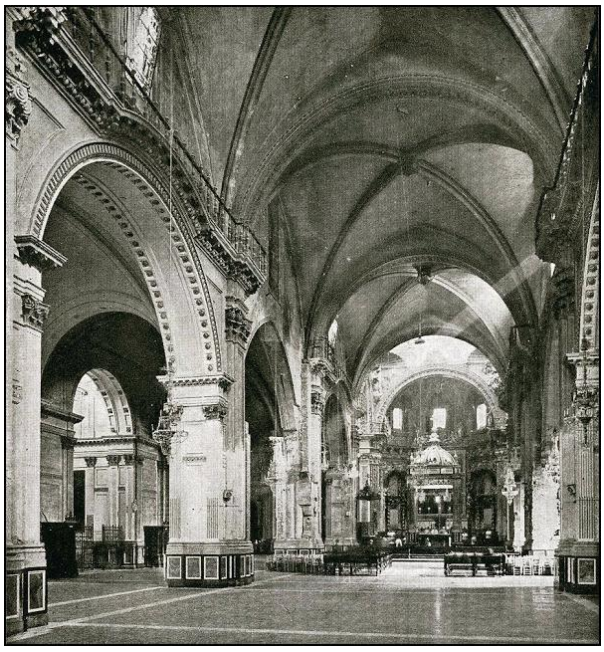
---

[379] Agustín Sanz ya no utilizó tarjetones o cartelas perfiladas con tornapuntas o motivos de rocalla en: la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, cuya construcción dirigió desde 1773; su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, que rubricó el 18-IV-1775; o el segundo para la de Vinaceite, que firmó con la misma fecha que el anterior. En el resto de los edificios religiosos que proyectó coetánea o posteriormente a los mencionados tampoco utilizó el motivo ornamental en cuestión. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4001 (Iglesia de Urrea de Gaén); y A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

[380] Difiero de la tardía y vaga cronología que la Dra. Mª Isabel Álvaro Zamora y el Dr. Javier Ibáñez Fernández adjudicaron a este proyecto de Agustín Sanz, que situaron en el último cuarto del siglo XVIII y además sin aportar argumentación al respecto. A su vez, para justificar que dicho proyecto no llegó a ponerse en obra, dieron por supuesto que fue desestimado a pesar de carecer de datos sobre las circunstancias de su encargo, descartando por tanto otras posibilidades factibles: que fuera un encargo particular sin pretensiones constructivas reales, que se hubiera aplazado su ejecución *sine die* por falta de fondos... Véase ÁLVARO ZAMORA, M. I., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "¿Gótico *vs*.…", *op. cit.*, pp. 469-470.

[381] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1). *Perfil levantado de su planta, por la línea de el centro, desde la letra M. a la N.* Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris y negra. Escala gráfica de 50 pies de Castilla. Fue restaurado en 2001 por el Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional.

[382] El nivel como dibujante que evidencia este dibujo sería prácticamente equiparable, al menos en ciertos aspectos (rigor, precisión, vivacidad...), al alcanzado por los grandes maestros españoles del momento como Ventura Rodríguez o José de Hermosilla. La expresión gráfica de Agustín Sanz respondía plenamente a los parámetros técnicos y de calidad vigentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid, que a su vez derivaban de los reinantes en la Academia de San Lucas de Roma, que habían sido establecidos a finales del siglo XVII por Carlo Fontana y que no eran sino los propios de su escuela.





Figs. 5 y 6: ***Vista del interior de la Catedral de Valencia justo antes de la restauración de la década de 1970*** **(izquierda), donde se aprecia todavía su revestimiento interior barroco clasicista, que prácticamente estaba ausente solo en las bóvedas; y** ***Vista actual del interior de la Catedral de Segorbe con su magnífico revestimiento protoneoclásico*** **(derecha).**

El diseño de sección longitudinal muestra una propuesta de unificación y modernización estética general de los interiores de la catedral zaragozana y de mejora puntual de sus exteriores, basada en importantes depuraciones decorativas, ambiciosas intervenciones de ornamentación arquitectónica y escultórica complementarias a dichas depuraciones y modificaciones arquitectónicas, aunque de envergadura menor. Como se colige de dicho diseño, que lamentablemente no muestra todos los cambios ideados por Agustín Sanz aunque sí la mayor parte de ellos, la propuesta se caracterizó por su moderación dado que no pretendió sacrificar ni ocultar la configuración y el aspecto general medieval del templo (algo por otro lado prácticamente imposible de lograr dada su particular estructura y solución espacial), algo que sí ocurrió en el caso de otras catedrales medievales españolas, como las de Teruel, Valencia y Segorbe, que en el último tercio del siglo XVIII fueron reformadas de forma muy agresiva enmascarando al interior su estructura medieval con una nueva piel clasicista [figs. 5 y 6].[383]

[383] La Catedral de Valencia fue reformada a partir de 1774 bajo la dirección del destacado arquitecto ilustrado Antonio Gilabert Fornés, que en 1773 había ganado el concurso para su remodelación. Recubrió su interior gótico con una nueva y exquisita "piel" barroca clasicista exceptuando las bóvedas de crucería sencilla de las naves. Lamentablemente, buena parte de dicho recubrimiento fue eliminado, en busca del gótico primigenio, en una controvertida restauración acometida entre 1970 y 1985 aproximadamente bajo la dirección de Fernando Chueca Goitia. Por su parte, la Catedral de Segorbe fue completamente revestida al interior en un exquisito estilo protoneoclásico entre 1791 y 1795 bajo la dirección de los arquitectos Maur Minguet y Juan B. Gascó, revestimiento que aún se conserva. En cuanto a la Catedral de Teruel, los datos son más imprecisos, aunque no hay duda de que su arquitectura mudéjar, incluida su magnífica techumbre, fue completamente enmascarada por un nuevo revestimiento barroco tardío de tendencia clasicista en el último tercio del siglo XVIII, revestimiento que, tras quedar muy dañado durante la Guerra Civil y descubrirse entonces la magnífica techumbre mudéjar que había permanecido oculta, fue completamente eliminado, salvo en la girola, para dejar al descubierto dicha techumbre y recuperar el ideal aspecto mudéjar del edificio. Véase BÉRCHEZ, J., *Los comienzos de la Arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, Ed. Federico Domenech, 1987, pp. 97-157; GARCÍA MELERO, J. E., "Realizaciones

Lo que Agustín Sanz pretendió, siguiendo una pauta muy habitual en la época y probablemente alentado a ello por el desconocido comitente impulsor del proyecto, fue eliminar los excesos decorativos, fundamentalmente barrocos, que habían afectado al edificio y que se circunscribían principalmente a las embocaduras o portadas de yesería de sus capillas laterales que, además de completamente dispares en sus dimensiones, configuración y aspecto, eran en su mayoría de un decorativismo que los ilustrados consideraban fuera de toda norma de buen gusto y decoro, siendo excelente ejemplo de dicha consideración la valoración que hacia 1788 dio de las mismas el célebre abate Antonio Ponz, precursor de la historia del arte en España y abanderado del antibarroquismo ilustrado español, que las calificó de *extravagancias ridículas* que afean la catedral y que *sería muy acertado quitar* [fig. 7].[384]



Fig. 7: ***Vista parcial de dos de las embocaduras barrocas de capilla de La Seo, aún conservadas*****.**

A su vez, de forma complementaria a la anterior pretensión, Agustín Sanz buscó modernizar o actualizar estéticamente el edificio para acomodarlo a los gustos más avanzados del momento. No obstante, su principal afán fue potenciar su unidad, equilibrio

arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 2, Madrid, UNED, 1989, pp. 223-286, espec. pp. 258-259; y GARCÍA MELERO, J. E., *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración: la incidencia del neoclasicismo en el gótico*, Madrid, Ed. Encuentro, 2002.

[384] PONZ, A., *Viage de..., op. cit.*, p. 29. Antonio Ponz consideraba distintas intervenciones *modernas* que se habían acometido en La Seo, fundamentalmente la creación de nuevas embocaduras para las capillas laterales, *de ninguna arquitectura*, habiendo servido según él para *trastornar la uniformidad, y confundir lo bueno que en esta como en otras muchas Catedrales había*.

y armonía interior. Para lograrlo, contrariamente a lo que planteó posteriormente en un estadio ya muy avanzado de su carrera en otros edificios medievales en los que intervino como la Colegiata de Borja,[385] acudió, a pesar de que parezca contradictorio, a un lenguaje clasicista que, aunque muy neutro y de compromiso, no se ajustaba al lenguaje arquitectónico que predominaba en el templo en el que debía intervenir, el gótico-mudéjar,[386] pero que sí podía dialogar con él con cierta fluidez e integrarse en el "todo" del edificio sin estridencias, sin contrastes demasiado llamativos, contribuyendo notablemente a su modernización o actualización estética y aportando al conjunto una sensación de unidad en lo decorativo de la que había carecido hasta entonces al haberse limitado dicha unidad a lo meramente estructural (sistema portante y de cubrición). Se puede decir por tanto que Sanz pretendió lograr una especie de unidad secundaria o de segundo nivel, por debajo de la estructural pero complementaria a esta, basada en la conjunción y equilibrio de las formas que constituían la decoración adventicia de los interiores del edificio. Esa búsqueda de unidad en lo decorativo se basó fundamentalmente en la introducción de formas, motivos o recursos ornamentales que se repetían (con pequeñas variaciones en algunos casos para evitar la monotonía) resultando comunes a distintas zonas del edificio. Afectó a cuestiones como: las capillas, para las que Sanz diseñó un modelo común de embocadura del que creó dos variantes diferenciadas en pequeños aspectos que fue alternando para evitar la monotonía; el sistema de iluminación, que modificó por completo sustituyendo la disparidad de vanos existente por un único modelo de ventana geminada clasicista (solo salvó los óculos renacentistas del testero de los pies); o la ornamentación heráldica y retratística de los paramentos laterales que salvan la diferencia de altura entre las bóvedas de la nave central y las de las colaterales, que sustituyó por un modelo común de decoración a base de *ignudi*

[385] En el caso de la Colegiata de Borja, cuya restauración proyectó en 1792 y que se acometió parcialmente entre 1793 y 1794, Agustín Sanz, haciendo gala ya de una nueva mentalidad historicista muy avanzada para su tiempo, decidió no introducir en el edificio el lenguaje clasicista vigente, sino por el contrario respetar al máximo la estética gótico-mudéjar propia del mismo, diseñando aquellos elementos arquitectónicos que debían reconstruirse o añadirse de nueva planta (bóvedas, arcos exteriores de refuerzo...) en un estilo "neogótico" que debía mimetizarse con la arquitectura precedente. Es más, en ciertos elementos del templo como las bóvedas de crucería estrellada de la nave pretendió alcanzar, mediante depuraciones ornamentales, lo que él interpretaba como la pureza del *estilo gótico*. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica de la Colegiata de Santa María de Borja y sus proyectos previos (1791-1831)*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico", 2015, pp. 29-101.

[386] En la España del último tercio del siglo XVIII, que se encontraba inmersa en plena eclosión del clasicismo academicista en sus diferentes variantes (barroca clasicista, funcionalista, neoclásica...), los estilos arquitectónicos medievales, fundamentalmente el gótico, eran todavía poco valorados e incluso denostados, considerándose de forma generalizada muy inferiores al vigente sistema arquitectónico de raíz clásica. Por ello, al intervenir en edificios medievales para modernizarlos, ampliarlos o añadirles nuevos elementos arquitectónicos, lo más habitual fue que los artífices echaran mano de lenguajes clasicistas que nada tenían que ver con su esencia arquitectónica al no valorar siquiera la posibilidad de emplear en ellos una estética de raíz medieval. Esto fue una práctica habitual entre todos los arquitectos españoles del momento, incluidos los más avanzados o encumbrados como Ventura Rodríguez, Francisco Sabatini o Juan de Villanueva. La valoración de los estilos medievales, especialmente del gótico, y por tanto las intervenciones historicistas en edificios del medievo no comenzaron, aunque de forma muy tímida y progresiva, hasta los años finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Véase GARCÍA MELERO, J. E., "Realizaciones arquitectónicas...", *op. cit.*, pp. 223-225 y 231-244.

portantes de escudos que repitió en todos los tramos pero siempre con variantes para evitar la monotonía [fig. 8].[387]

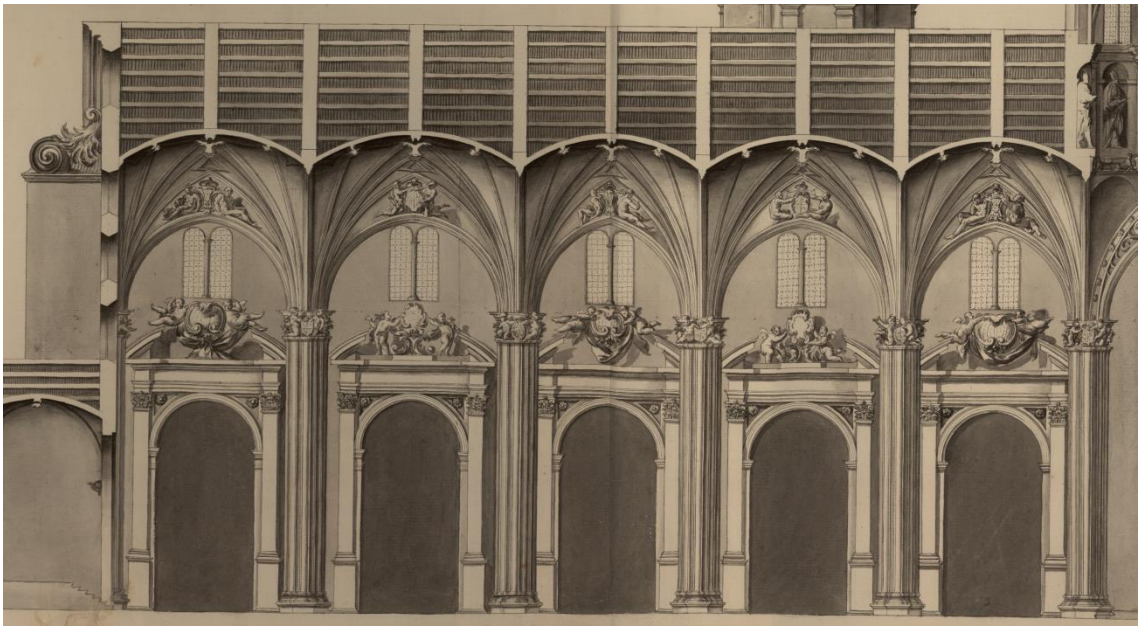


Fig. 8: ***Detalle del dibujo de sección longitudinal de La Seo elaborado por Agustín Sanz*****. Se aprecia su propuesta para crear nuevas embocaduras clasicistas de diseño unitario a las capillas laterales.**

Pasando ya a analizar pormenorizadamente cada una de las intervenciones de regularización y actualización estética propuestas por Agustín Sanz en su proyecto, cabe destacar en primer lugar que la más importante sin lugar a dudas fue la que se centró en la sustitución de las antiguas portadas de las capillas laterales, todas ellas diferentes entre sí y muy suntuosas, por un modelo unitario de embocadura barroco clasicista muy refinado y sobrio, acorde a los nuevos gustos estéticos ilustrados, con cuya repetición, además de desterrar el barroquismo de las anteriores portadas, Sanz pretendía lograr que el perímetro interior del gran salón de cinco naves que era el templo presentara una continuidad estética que potenciara la unidad del edificio en su conjunto.[388]

Dicho modelo de embocadura responde a un esquema de arco de medio punto de rosca de frente moldurado, impostas resaltadas y enjutas cajeadas con roseta, flanqueado por sendas pilastras corintias de fuste liso dispuestas sobre alto basamento. Dichas pilastras sostienen visualmente un entablamento corintio rematado en frontón curvo partido que se proyecta lateralmente coincidiendo con las pilastras y en cuyo centro se dispone un tarjetón o cartela todavía de tradición rococó sostenido por una pareja de angelotes. Para evitar la monotonía Agustín Sanz alternó en las portadas dos modelos de tarjetón diferentes correspondientes a su vez a dos posturas generales de sus angelotes también distintas. Logró así una unidad "variada". Uno de los dos modelos de tarjetón es más voluminoso, de formato pseudooval apaisado y se enmarca con sendas tornapuntas

[387] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1).

[388] La sustitución de las embocaduras de las capillas debía ir acompañada también de la regularización del tamaño y forma de sus arcos, que eran dispares. No obstante, la distancia existente entre una y otra embocadura no sería constante por la diferente anchura de los tramos en los que se integrarían. No obstante, el efecto general sería homogéneo ya que la diferente separación apenas sería perceptible.

laterales de gran tamaño. A dicho modelo le corresponden un cortinaje de base que presenta distinta disposición, plegado y caída según los casos y que permite ganar altura al tarjetón, y dos angelotes tenantes en vuelo dispuestos en horizontal pero con diferentes posturas según la portada. El modelo alternativo de tarjetón es algo menos voluminoso, de formato pseudooval vertical y se enmarca con varias tornapuntas de pequeño tamaño combinadas con motivos de rocalla. A este modelo de tarjetón le corresponde, en sustitución del cortinaje de base existente en el modelo alternativo, un podio formado por dos volutones vegetales afrontados que apoyan sobre un basamento lineal dispuesto sobre la cornisa del entablamento. También le corresponden sendos angelotes tenantes pero dispuestos en posición erguida o semiagachada y sin volar [figs. 9 y 10].



Fig. 9: ***Vista de dos de las nuevas embocaduras clasicistas diseñadas por Agustín Sanz para las capillas laterales de La Seo*****. Es un detalle del dibujo de sección longitudinal de La Seo elaborado por Agustín Sanz h. 1772-1773.**



Fig. 10: ***Detalle de la decoración escultórica propuesta por Agustín Sanz para la coronación de los frontones curvos partidos de las embocaduras de las capillas laterales de La Seo*****. Se aprecia también parte de la ornamentación propuesta por este para los pseudocapiteles de los grandes pilares fasciculados y para los paramentos laterales que salvan la diferencia de altura entre la nave central y las dos adyacentes. Es parte del dibujo de sección longitudinal de La Seo elaborado por Agustín Sanz h.1772-1773.**

Este modelo de embocadura, a pesar de ser barroco clasicista en la resolución de sus elementos constitutivos,[389] tenía su origen tipológico en el clasicismo protobarroco de pervivencias manieristas de finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, en el que las portadas de arco de medio punto entre pilastras o columnas rematadas en entablamento con frontón curvo partido fueron muy habituales, primero en Italia y más tarde en España, aunque generalmente con los extremos de dicho frontón acabados en espiral.[390] De hecho, en la propia catedral existía una portada protobarroca que respondía a este patrón: la de la capilla de las Santas Justa y Rufina (tercera del lado del evangelio desde los pies), construida entre 1643 y 1645.[391] Dicha embocadura, por su buena traza y notable clasicismo, fue alabada como la mejor de toda la catedral por el ya mencionado Antonio Ponz, influyente coetáneo de Agustín Sanz, quien le dedicó estas palabras: *tiene también esta capilla muy buena portada: ¡ojalá lo fuesen, y no tan ridículas como lo son las de las Capillas de S. Vicente Mártir, y de Santiago!*[392]

[389] Este esquema general de portada, aplicado también a la retablística, seguía plenamente vigente en la arquitectura española de la Ilustración. De hecho, fue utilizado, con distintas variantes más o menos complejas, por autores tan destacados como Ventura Rodríguez (retablos laterales de su proyecto de iglesia para la Academia de San Lucas de Roma, altar mayor de la Iglesia de San Marcos de Madrid, retablo de la capilla de San Lorenzo del Templo del Pilar de Zaragoza...).

[390] Este modelo general de portada se había ido configurando en el ámbito romano desde finales del siglo XVI como reelaboración clasicista de precedentes manieristas principalmente miguelangelescos (Porta Pía de Roma...) y vignolescos (fachada no ejecutada para la Iglesia del Gesù de Roma...).

[391] LACARRA DUCAY, M. C., "Iglesia catedral de San Salvador o la *Seo*", en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982 (ed. de 1991), pp. 117-165, espec. p. 156.

[392] PONZ, A., *Viage de...*, *op. cit.*, p. 33.





Figs. 11 y 12: ***Vista general del interior de La Seo desde el atrio de la Pabostría*****. En el extremo izquierdo de la imagen, se aprecia la embocadura protobarroca de la Capilla de las Santas Justa y Rufina, que se reproduce a su vez en detalle en la fotografía de la derecha.**

La portada de la capilla de las Santas Justa y Rufina, aún conservada, se abre en arco de medio punto de rosca y jambas resaltadas y cuarteadas, impostas molduradas y enjutas cajeadas con roseta, arco que se dispone entre pseudopilastras corintias de fuste agramilado con formas geométricas (rombos y óvalos). Dichas pseudopilastras, que apoyan sobre alto basamento, sostienen visualmente un entablamento, de decorativo friso también agramilado, rematado en frontón curvo partido de extremos gallonados y avolutados que flanquean en el centro una hornacina entre pseudopilastras toscanas de fuste cuarteado que sostienen un frontón triangular que sirve de coronación al conjunto. A mi juicio, dados los paralelismos compositivos existentes, Sanz pudo tomar el esquema general de esta portada, debidamente depurado y modificado en clave barroca clasicista dieciochesca,[393] como referencia o punto de partida para plantear su propuesta de renovación y unificación de las embocaduras de las capillas, sin duda por haber podido constatar desde su perspectiva estética dieciochesca, por comparación con los de las restantes portadas, que era el más adecuado para ello entre los existentes en el templo por su clasicismo moderado, un clasicismo bastante neutro que podía dialogar sin estridencias con el lenguaje general gótico-mudéjar de la estructura del templo [figs. 11 y 12].

La segunda medida en importancia que propuso Agustín Sanz para potenciar la unidad interior de la catedral y modernizar su aspecto fue la sustitución de los distintos modelos de vanos de iluminación existentes en sus muros perimetrales, que por su origen cronológicamente diverso eran muy dispares en su diseño (arcos apuntados con o sin tracerías, óculos...), tamaño y ubicación concreta en el tramo correspondiente,[394] por un

[393] El modelo general de embocadura ideado por Agustín Sanz prescinde de la geométrica decoración agramilada omnipresente en la portada de la capilla de las Santas Justa y Rufina, que cubre elementos como los fustes de las pseudopilastras o el friso del entablamento. También prescinde de otros recursos ornamentales como los cuarteados superficiales y simplifica la resolución del frontón curvo partido al darle la curvatura canónica, suprimir el gallonado de sus fragmentos de tímpano y eliminar las volutas de los extremos de su cornisa superior.

[394] Tal y como se puede apreciar en la actualidad en ciertas zonas del exterior de la catedral (muro perimetral recayente a la plaza de La Seo), los vanos antiguos del templo eran de diseño, tamaño y ubicación concreta muy dispar en su correspondiente tramo por su diferente origen a lo largo del tiempo y su pertenencia a

nuevo modelo unificado para todo el perímetro interior del templo a excepción del transepto y del testero de los pies, lugar este último donde existían unos magníficos óculos circulares renacentistas alineados en vertical de tres en tres o dos en dos según los tramos que Sanz decidió salvar por su calidad y clasicismo. El nuevo modelo que proponía era un estilizado vano geminado de medio punto con fina columnilla toscana central a modo de mainel, cerrado con vidrios emplomados, un modelo de ventana muy sencillo y neutro que, manteniendo un indudable clasicismo en las formas, acudía inteligentemente a una composición y unas proporciones de raíz gótica que entroncaban a la perfección con la resolución estructural y las proporciones del edificio.[395] Los nuevos vanos, que eran de gran formato para aumentar ostensiblemente la luminosidad interior y articular los paramentos de manera efectiva, debían abrirse en el centro de cada tramo de los muros laterales, siempre a la misma altura, ocupando prácticamente todo el espacio existente entre los tarjetones de las nuevas embocaduras de las capillas y las bóvedas.[396] Por su constante y rítmica repetición en los distintos tramos de los dos flancos del gran salón de cinco naves que era la catedral, pero también por la luminosidad que aportarían, que se expandiría sin obstáculos por todos los rincones del templo gracias a la altura uniforme de sus bóvedas, los nuevos vanos potenciarían enormemente la sensación de unidad, equilibrio y armonía interior del recinto [fig. 13].



Fig. 13: ***Detalle del dibujo de sección longitudinal de La Seo de Agustín Sanz*****.**
Se aprecian dos de los vanos geminados propuestos por este para unificar el diseño de las ventanas y parte de la decoración escultórica de los pseudocapiteles de los pilares y de los paramentos que salvan la altura entre la nave central y las dos adyacentes.

distintas fases constructivas o decorativas. La unificación de vanos planteada por Agustín Sanz no se llevó a término, pero posteriormente, probablemente en el siglo XIX, muchas de las ventanas antiguas, fundamentalmente medievales, fueron sustituidas al interior por simples óculos que buscaban una unidad general similar a la planteada por Sanz, pero sin su sistematicidad e imitando de forma simplificada la forma y aspecto de los magníficos óculos renacentistas del testero de los pies, que se tomaron como modelo. No obstante, la huella de muchos de los antiguos vanos pervivió al exterior.

[395] De hecho, el modelo de vano diseñado por Agustín Sanz recuerda a modelos renacentistas hispánicos de inicios del siglo XVI en los que se combinan las nuevas formas de raíz clásica con unas proporciones todavía góticas. Sanz, sin duda consciente de que dicho maridaje se adecuaba a la perfección a las necesidades del edificio y a lo que él pretendía lograr, lo asumió como propio haciendo gala de una gran versatilidad y capacidad de adaptación a la realidad del edificio sobre el que debía intervenir, un rasgo que siempre le caracterizó. Cabe incluso la posibilidad, aunque remota, de que tomara como modelo un vano de este tipo que ya existiera en el edificio pero que hoy no se conserva.

[396] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1).

La tercera medida unificadora y actualizadora ideada por Agustín Sanz consistió en la introducción de un ambicioso programa unitario de ornamentación escultórica figurativa que sustituyera a la vieja y dispar decoración escultórica gótica y renacentista de todo tipo, realizada fundamentalmente en yeso, que acompaña a la estructura arquitectónica gótico-mudéjar como complemento decorativo y simbólico. Dicho programa, que debía complementar a la decoración escultórica superior de las nuevas embocaduras de las capillas (angelotes tenantes con tarjetones), se dividía en realidad en dos líneas principales de actuación diferenciadas: la decoración de los paramentos murales que salvan la diferencia de altura entre las bóvedas de la nave central y las de las dos naves laterales que la flanquean; y la ornamentación de los pseudocapiteles de los grandes pilares fasciculados sobre los que apoyan las bóvedas y el friso que recorre, a la misma altura que dichos pseudocapiteles, el perímetro interior del presbiterio sirviendo visualmente de base al arranque de su bóveda de crucería estrellada.

La decoración propuesta por Agustín Sanz para los paramentos que salvan la diferencia de altura entra las bóvedas de la nave central y las de las dos naves laterales que la flanquean pretendía sustituir a la dispar ornamentación escultórica de yesería existente en los mismos, fundamentalmente escudos episcopales sostenidos por grifos, leones o angelotes, y retratos renacentistas enmarcados por guirnaldas vegetales circulares.[397] Dicha decoración propuesta por Sanz es unitaria pero no repetitiva ya que, siguiendo una pauta similar a la empleada en la ornamentación superior de las nuevas embocaduras de las capillas, decidió alternar dos variantes de un mismo esquema general, introduciendo además pequeños cambios en cada caso. Así, planteó decorar cada paramento con dos *ignudi* en relieve de clara tradición miguelangelesca[398] sosteniendo en el centro un escudo episcopal, pero siguiendo dos variantes diferenciadas en función del formato del escudo y de la postura general de dichos *ignudi*. La primera variante incluye un escudo episcopal de formato italiano encintado o de *testa di cavallo*, dispuesto sobre un fondo que semeja un haz de plumas, al que le corresponden dos *ignudi* que lo flanquean y sostienen dándose la espalda entre sí sentados de forma efectista sobre el arco apuntado que sirve de base al paramento, cuya forma perfilan con las piernas. La segunda variante, que se



Fig. 14: ***Detalle de una de las parejas de*** **ignudi** ***ideadas por Agustín Sanz como decoración de los paramentos que salvan la diferencia de altura entre la nave central y las adyacentes*****. Es parte del dibujo de sección longitudinal de La Seo de Zaragoza elaborado por Sanz.**

[397] La ejecución de esta decoración y de otros elementos como una parte importante de los pseudocapiteles de los pilares fasciculados había sido contratada en 1549 por el maestro de obras Charles de Mendibe, que actuó como contratista y coordinador de los trabajos. Véase CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez", *Artigrama*, 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 223-273, espec. pp. 231-232.

[398] La influencia, tanto iconográfica como formal e incluso funcional, de los *ignudi* que Miguel Ángel pintó en la bóveda de la Capilla Sixtina es muy evidente e indicativa de la notable formación artística de la que gozó Agustín Sanz, que conocería el programa decorativo de la capilla vaticana gracias a estampas.

alterna con la anterior, está formada por un escudo episcopal de formato oval o eclesiástico[399] que lateralmente queda enmarcado por lo que parecen ser dos hojas de acanto y al que le corresponden dos *ignudi* que lo flanquean y sostienen pero en este caso dándose la cara entre sí y disponiéndose arrodillados o sentados. En ninguno caso, a pesar de corresponder a una u otra variante o esquema general, se repiten exactamente los gestos o las posturas de los *ignudi* ni los diseños de los escudos y su ornamentación [figs. 14 y 15].



Fig. 15: ***Detalle de la decoración a base de angelotes e*** **ignudi** ***propuesta por Agustín Sanz para el friso del presbiterio de La Seo*****. Es parte del dibujo de sección longitudinal de La Seo elaborado por el arquitecto.**

Por su parte, la ornamentación unitaria concebida por Agustín Sanz para los pseudocapiteles de los grandes pilares fasciculados sobre los que apoyan las bóvedas del templo y el friso que, coincidiendo con la altura de dichos pseudocapiteles, recorre el perímetro interior del presbiterio sirviendo visualmente de base al arranque de su bóveda, pretendía sustituir a la dispar decoración escultórica en yeso existente en dichos lugares, que era gótica (cardinas, cardinas con animales fantásticos, espirales vegetales...) o ya renacentista (pequeños angelotes sosteniendo escudos heráldicos)[400] según las zonas, con el objetivo de contribuir a la actualización estética y la unidad del interior del templo. En el caso de los pseudocapiteles de los pilares, la ornamentación unitaria ideada por Sanz se basaba en el uso de parejas de rollizos angelotes de tradición barroca romana dispuestos entre la cornisa inferior y la superior de dichos pseudocapiteles (que debían hacerse nuevas e iguales en todos ellos), acompañados de decoración vegetal de fondo, sosteniendo escudos heráldicos de dos formatos diferentes alternos (oval o eclesiástico y francés redondeado y apuntado) en posturas muy diversas y dinámicas para lograr la unidad del conjunto pero sin caer en la repetición y la monotonía. En el caso del friso del presbiterio, Sanz propuso remplazar la decoración vegetal gótica de cardinas existente por una decoración también vegetal pero clasicista dispuesta entre dos cornisas continuas idénticas a las de los pseudocapiteles de los pilares y situadas a su misma altura. Dicha decoración vegetal debía ir acompañada de angelotes de raigambre barroca romana, similares a los de los pseudocapiteles de los pilares, dispuestos en parejas en torno a las ménsulas de la bóveda del presbiterio, ménsulas que se integrarían en el friso y que los angelotes simularían sujetar, y de ciertas parejas de *ignudi* de tradición miguelangelesca

[399] El variado repertorio de formatos de escudos que empleó Agustín Sanz en este proyecto indica que tenía buenos conocimientos de heráldica o que estaba bien asesorado por algún experto en la materia.

[400] La realización de los pseudocapiteles con pequeños angelotes sosteniendo escudos heráldicos había sido contratada en 1549, junto a otras labores de ornato, por el maestro de obras Charles de Mendibe. Véase CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz...", *op. cit.*, pp. 231-232.

situadas en puntos significativos del friso como las ménsulas centrales de los dos flancos del presbiterio.

Al margen de las tres grandes medidas de regularización y actualización estética ya analizadas, Agustín Sanz incluyó en su proyecto otras intervenciones complementarias mucho más puntuales o focalizadas y por tanto menos relevantes para la consecución de la unidad estética del conjunto catedralicio. Sin embargo, no dejaron de ser importantes ya que su misión principal en este caso fue la modernización estética del edificio en clave clasicista dieciochesca pero siempre dialogando con mesura y sin estridencias con el lenguaje gótico-mudéjar predominante.

La más ambiciosa de las intervenciones concretas de modernización o actualización estética propuestas por Agustín Sanz, que se extendió también a lo funcional, afectó al gran cimborrio mudéjar con decoración gótica y renacentista construido en el crucero bajo la dirección de Juan Lucas Botero "el Viejo" entre 1520 y 1521.[401] Consistió en la depuración y redecoración interior de su tambor, en la sustitución de sus vanos y en la creación de una nueva cobertura exterior incluyendo una nueva linterna clasicista de remate.



Fig. 16: ***Vista del exterior del cimborrio de La Seo*****. Hoy mantiene su configuración primigenia. Al fondo se observa la torre, trazada por Contini.**

La depuración y redecoración interior del tambor octogonal del cimborrio se basó en la eliminación de los motivos escultóricos y ornamentales góticos y renacentistas y su sustitución por otros similares en aspecto y forma pero más austeros y de resolución estética clasicista. Así, en lo referente al anillo inferior del octógono Agustín Sanz planteó remplazar la gran banda de decoración vegetal gótica de cardinas adornada con pequeños escudos en el centro de cada lado y con esfinges de alas desplegadas flanqueando grandes escudos heráldicos en los ángulos, por una sencilla cornisa moldurada clasicista adornada en las ocho esquinas del octógono por parejas de leones afrontados flanqueando y sosteniendo tarjetones o cartelas barrocas clasicistas [fig. 16].

[401] GÓMEZ URDÁÑEZ, C., "Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", *Artigrama*, 5, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 27-74, espec. pp. 29-36; y CRIADO MAINAR, J., "Juan Lucas Botero *el Viejo* y el cimborrio de la Catedral de Tarazona", *Turiaso*, XIV, Tarazona (Zaragoza), Centro de Estudios Turiasonenses, 1997-1998, pp. 107-132, espec. p. 116.



Fig. 17: ***Vista del interior del cimborrio de La Seo.***
Mantiene su configuración original del primer cuarto del siglo XVI.

En cuanto al tambor propiamente dicho, el arquitecto propuso remplazar los decorativos pseudopilares octogonales angulares coronados por complejos serafines por estilizadas columnas toscanas rematadas por expresivos mascarones alados de tradición barroca. Planteó a su vez sustituir el monumental pseudoentablamento con inscripción gótica existente sobre los pilares angulares por una sencilla cornisa moldurada clasicista que, apoyando sobre las columnas toscanas, marca la transición con el casquete. Sin embargo, el cambio más relevante afectó a las complejas hornacinas renacentistas que presiden cada uno de los ocho lados del tambor, que planteó depurar ornamentalmente hasta dejarlas en meras oquedades murales enlazadas entre sí mediante la prolongación lateral de sus impostas. También propuso sustituir las modestas imágenes de yeso cobijadas en las hornacinas, realizadas, al igual que el resto de la decoración escultórica del tambor del cimborrio, por el escultor Pedro Laguardia en 1520-1521,[402] por nuevas estatuas clasicistas de santos obispos, una iconografía muy adecuada al edificio [fig. 17].

En lo referente al casquete del cimborrio, Agustín Sanz propuso respetar, por su gran validez funcional, el complejo sistema de abovedamiento mudéjar de inspiración hispanomusulmana a base de cuatro parejas de arcos entrecruzados. No hizo lo mismo con los grandes vanos apuntados de doble mainel y las complejas y decorativistas tracerías góticas que se abren en el centro de sus ocho caras, que propuso sustituir por estilizados y clasicistas vanos geminados de medio punto con fina columnilla toscana

[402] CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz...", *op. cit.*, pp. 228-229.

central a modo de mainel similares a los que propuso para los muros perimetrales del templo. Debían cerrarse, al igual que estos, con vidrios emplomados [fig. 18].

Más visible todavía y de mayor importancia si cabe por variar el perfil exterior del templo fue la otra modificación que Agustín Sanz propuso en el casquete. Consistió en rebajar el tambor octogonal exterior que lo envuelve hasta unas hiladas por encima de los ocho vanos de su perímetro para crear una cornisa moldurada clasicista exterior[403] que sirviera de base a un nuevo tejado inclinado a ocho aguas similar al de las grandes cúpulas de tambor octogonal exterior típicas de su arquitectura religiosa (Iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila...), tejado que debía converger en el anillo inferior de la nueva linterna octogonal de iluminación que debía rematar el cimborrio.

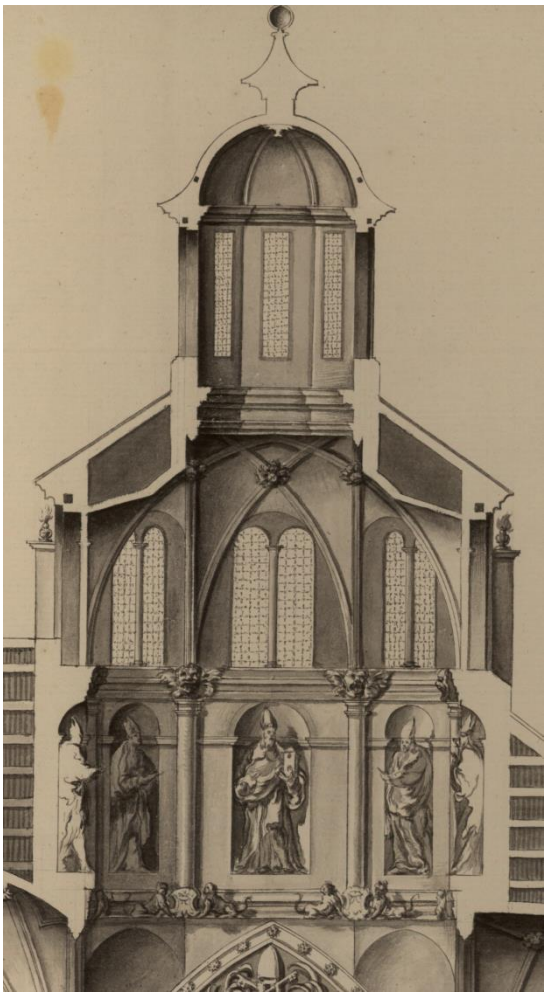


Fig. 18: ***Propuesta de Agustín Sanz para reformar y redecorar el cimborrio de La Seo*****. Es un detalle de su dibujo de sección longitudinal de la catedral zaragozana.**

La nueva linterna de iluminación barroca clasicista propuesta por Agustín Sanz como coronación del cimborrio debía sustituir a la vieja linterna mudéjar concluida en 1521, incluida su vistosa envoltura exterior octogonal de arcos conopiales, con el fin de mejorar la iluminación natural que el cimborrio aportaba al crucero, pero sobre todo para completar sin grandes dispendios la modernización o actualización estética del perfil exterior de la catedral en clave barroca clasicista ya iniciada con la monumental torre campanario, muy vinculada al barroco romano, diseñada por el prestigioso arquitecto italiano Juan Bautista Contini en 1685 y levantada entre 1686 y 1704[404], y continuada con la nueva fachada barroca clasicista hacia la plaza de La Seo, muy relacionada con modelos de Ventura Rodríguez, trazada por Julián Yarza en 1763 y construida entre 1764 y 1767 aproximadamente.[405]

[403] Los grandes contrafuertes angulares exteriores también debían rebajarse, pero todavía algo más para no interferir con la cornisa. Para compensar el rebaje, disimularlo y contribuir a la vez a la modernización del aspecto del cimborrio, debían coronarse con sencillos flameros típicamente barroco-clasicistas.

[404] IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 189-208, espec. p. 193.

[405] ANSÓN NAVARRO, A., "El Arzobispo D. Francisco Ignacio de Añoa y Busto y la fachada de la Catedral de La Seo de Zaragoza (1764), obra de Julián de Yarza y Lafuente", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, pp. 53-64, espec. pp. 54-55 y 59-60.

Agustín Sanz concibió una nueva linterna que debía ser monumental pero a la vez sencilla y estilizada para cumplir eficazmente con su misión de convertir exteriormente el cimborrio, en combinación con el rebaje y nuevo cubrimiento de su casquete, en una auténtica cúpula barroca clasicista. Tal y como se observa en su dibujo de sección longitudinal de la catedral, la ideó de planta octogonal dado que debía adaptarse al hueco de la preexistente.[406] Al interior presenta en su base un sencillo entablamento de arquitrabe de doble faja, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos que, a modo de anillo octogonal, delimita y perfila el entronque con el casquete. Sus ocho caras, que interiormente se muestran lisas y despojadas de ornamentación dado que esta resultaría prácticamente imperceptible desde abajo, están presididas por un estilizado vano de formato rectangular. Al exterior esos ocho vanos rectangulares presentan un cajeado perimetral que arranca del sencillo zócalo que les sirve visualmente de base, siendo este el único recurso de animación mural. Tanto al interior como al exterior, las ocho caras de la linterna se rematan mediante una sencilla cornisa clasicista moldurada (la exterior es de más envergadura), dos cornisas que sirven física y visualmente de base al cupulín pseudohemisférico (es de base octogonal) que corona la linterna. Dicho cupulín se articula interiormente con ocho falsos nervios de escaso grosor que perfilan la unión entre los ocho plementos curvos sin decoración que lo conforman, falsos nervios que convergen en una roseta a modo de clave pinjante que entona con las de los arcos del casquete y que constituye la única concesión ornamental del interior de la linterna. Exteriormente, las ocho caras del cupulín, sin duda emplomadas, confluyen, describiendo una suave curvatura, en un cilindro que a modo de peana sirve de base a la pseudopirámide de ocho caras rematada por bola que corona la linterna aportándole un estilizado y clasicista perfil de raigambre barroca romana.[407]

Otra de las intervenciones concretas de actualización estética propuestas por Agustín Sanz afectó al conocido como atrio de la Pabostría, bloque constructivo independiente de planta rectangular, levantado entre 1555 y 1558 bajo la dirección del maestro de obras Charles de Mendibe[408] siguiendo aún pautas estéticas tardogóticas en lo estructural y renacentistas en lo ornamental, que da acceso al interior de la catedral por los pies y que en la teoría, aunque no en la práctica, constituía su entrada principal, al menos desde un punto de vista litúrgico. Sanz planteó su modernización estética mediante la creación de una nueva portada interior de diseño similar al de las nuevas embocaduras de las capillas laterales (frontón curvo partido...) pero de menor formato, dotada de columnas corintias en vez de pilastras y carente de la decoración escultórica superior a base de angelotes sosteniendo tarjetones presente en estas por la necesidad de respetar un óculo circular renacentista preexistente. Esta portada clasicista debía sustituir a aquella

[406] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1).

[407] El perfil exterior que hubiera adquirido el cimborrio de haberse acometido la reforma de Agustín Sanz sería similar al de una de las cúpulas más importantes diseñadas por este: la que cubre el crucero de la Parroquial de Épila. De hecho, el tambor octogonal exterior de dicha cúpula se cubre con un tejado de ocho vertientes similar al propuesto para el cimborrio de La Seo, ocho vertientes que confluyen en una linterna también parecida, aunque ciega y más estilizada. Las ocho caras de dicha linterna se articulan, al igual que las de la ideada por Sanz para el cimborrio catedralicio, mediante cajeados rectangulares, y se rematan, al igual que allí, con una clasicista cornisa moldurada que sirve de base al cupulín emplomado que corona el conjunto, que culmina en un vástago pseudocónico con bola, veleta y cruz.

[408] CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz...", *op. cit.*, p. 253.

mucho más suntuosa creada *al romano* por el mazonero de aljez Francisco Santa Cruz en 1557-1558,[409] que Sanz debió de considerar demasiado decorativista a pesar de incluir un variado repertorio ornamental de raíz clásica. Otro cambio consistió en la sustitución de las cuatro ventanas que se abrían en la parte alta de los lados largos del atrio,[410] dos en cada uno de sus dos tramos, por cuatro clasicistas óculos circulares de mediano formato, enmarcados por una corona vegetal y cerrados con vidrios emplomados, que debían





Figs. 19 y 20: ***Propuesta de Agustín Sanz para redecorar el atrio de la Pabostría y reformar el testero de los pies de La Seo*** **(izquierda). Es un detalle de su dibujo de sección longitudinal de la catedral.**
Portada renacentista del interior del atrio de la Pabostría **(derecha). Sanz planteó sustituirla por una nueva portada clasicista mucho más sencilla.**

entonar con un óculo renacentista existente sobre la portada interior.[411] La sustitución de la ornamentación escultórica renacentista existente en el centro de los dos lados largos del atrio (coincidiendo con los arranques centrales de sus bóvedas de crucería estrellada) por otra decoración de idéntica iconografía pero de mayor presencia y modernidad, en concreto sendas parejas de ángeles mancebos de tradición barroca romana afrontados entre sí con sus alas desplegadas y en pleno vuelo sosteniendo conjuntamente y con las

[409] *Ibidem*, pp. 241-242, 244 y 253-258. Francisco Santa Cruz cobró entre noviembre de 1557 y mayo de 1558 un total de 2.000 sueldos jaqueses por la ejecución en yeso de la portada interior, la cornisa, las ménsulas (incluida su decoración con la divisa del Cabildo Metropolitano sostenida por ángeles tenantes), las ventanas, los óculos y las claves del atrio de la Pabostría.
[410] CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz...", *op. cit.*, p. 253.
[411] B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1). Los cuatro óculos diseñados por Agustín Sanz no llegaron a ejecutarse, pero paradójicamente, solo unos años después, en 1783-1784, dentro de una intervención de reforma del atrio concebida y dirigida por el maestro de obras de La Seo, Julián Yarza Lafuente, las cuatro ventanas renacentistas de Francisco Santa Cruz fueron sustituidas por cuatro óculos, también circulares, pero mucho más grandes que los ideados por Sanz. Véase CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 106, año 1784, p. 313 (3-X-1784).

dos manos el escudo heráldico del Cabildo Metropolitano de Zaragoza,[412] pretendió contribuir también a la actualización estética del atrio en clave barroca clasicista pero sin chocar estéticamente con su arquitectura tardogótica y su decoración renacentista [figs. 19 y 20].

En relación con la redecoración parcial del atrio de la Pabostría habría que poner otra de las intervenciones concretas de actualización estética propuestas por Agustín Sanz dado que afectó a un elemento íntimamente ligado a dicho atrio: el testero de los pies del templo, con el que está conectado. En este caso se trató de una intervención tendente a mejorar la imagen exterior del edificio. Sanz propuso articular el enorme testero, que abarca la anchura de las cinco naves del templo, se remata a dos aguas y es un simple paramento liso de ladrillo reforzado con enormes contrafuertes y horadado por diversas hileras verticales de óculos renacentistas, mediante un enorme frontón triangular abierto por abajo adaptado a la forma a dos aguas del tejado que, además de protegerlo gracias a su saliente, lo monumentalizaría en clave barroca clasicista con su refinado perfil moldurado para ponerlo a tono con las zonas del edificio ya actualizadas. El frontón triangular abierto se complementaría con unos nuevos remates escultórico-decorativos, en concreto unos grandes volutones vegetalizados de tradición barroca romana, que se añadirían a sus grandes contrafuertes para monumentalizarlos en clave barroca clasicista y suavizar su transición con el gran paramento del testero.[413]



Fig. 21: ***Dibujo de Agustín Sanz de la torre campanario de La Seo de Zaragoza incluyendo la decoración escultórica proyectada por Contini, que permanecía sin ejecutar*****. Es un detalle del dibujo de sección longitudinal de La Seo de Sanz.**

También de gran importancia para la recualificación estética exterior del edificio era

[412] CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz...", *op. cit.*, p. 253; y B.P.R.M., Sign. IX-M-9(1).

[413] Estos volutones vegetalizados, que resultan singulares por su naturalista acabado superior, se inspiran muy probablemente, aunque debidamente reinterpretados, en los que Carlo Fontana diseñó para la fachada de la Iglesia de San Marcello al Corso de Roma, que Agustín Sanz conocía sin duda a través de la estampa que de dicha fachada se recogió en el *Insignium Romae Templorum* (1684), célebre repertorio de estampas de arquitectura de la Roma moderna que usó con frecuencia en su ejercicio profesional.

otra de las propuestas de intervención de Agustín Sanz, aunque la misma estaba ya prevista desde hacía décadas: la ejecución de la decoración escultórica de la gran torre campanario de raigambre barroca romana diseñada por Juan Bautista Contini en 1685 y construida a partir de 1686, que había quedado pendiente tras la conclusión de sus obras a nivel arquitectónico en 1704.[414] Aunque el diseño de sección longitudinal de Sanz solo permite conocer parcialmente su propuesta al no mostrar la cara principal de la torre, recayente a la plaza de La Seo, es suficiente para colegir que su idea era que se ejecutara fielmente la decoración prevista por Contini en sus trazas conservadas en el Archivo Capitular de La Seo,[415] tanto aquellos elementos de carácter meramente ornamental, principalmente los flameros del último cuerpo y de la base de su chapitel, como los más puramente escultóricos, entre ellos los estilizados y movidos ángeles trompeteros concebidos por el italiano para las peanas angulares del segundo cuerpo, dos de los cuales fueron magníficamente dibujados por Sanz en su diseño sección longitudinal. Curiosamente, dichos ángeles fueron los únicos elementos escultóricos previstos por Contini que no llegaron a materializarse cuando finalmente se ejecutó la ornamentación escultórica de la torre entre 1787 y 1789 por el escultor aragonés Joaquín Arali,[416] al ser sustituidos por estatuas de las cuatro virtudes cardinales, que se debieron de considerar más adecuadas desde un punto de vista iconográfico pero también estético por su disposición más estática y por tanto más acorde a los gustos clasicistas vigentes [fig. 21].

Las dos restantes intervenciones de actualización estética propuestas por Agustín Sanz que pueden observarse en su diseño de sección longitudinal fueron de escasa envergadura. Una de ellas afectó al óculo que se abre en la parte alta del paramento que cierra el extremo del brazo del transepto del lado del evangelio y que al exterior corresponde a la monumental fachada barroca clasicista de Julián Yarza. Sanz planteó dar al interior realce y prestancia a dicho óculo, que era de resolución demasiado simple, con un sencillo marco vegetal de hojarasca de notable clasicismo.

La otra intervención afectó al sepulcro tardogótico de don Juan de Aragón, administrador de la diócesis de Zaragoza entre 1458 y 1475, ubicado bajo arcosolio en el muro lateral del presbiterio del lado del evangelio. Dicho sepulcro había sido remodelado en la primera mitad del siglo XVIII junto a toda la parte baja del muro en el que se inserta, que fue revestida por un paramento pétreo barroco de piedra negra de Calatorao, piedra de La Puebla de Albortón y jaspe rojo, articulado mediante pseudopilastras toscanas y una cornisa general superior que en unión con la prolongación lateral de los baquetones de dichas pseudopilastras actúa visualmente de entablamento. Sanz planteó sustituir la embocadura del arcosolio, aún dentro de los parámetros del barroco pleno, por otra ya barroca clasicista mucho más sencilla y sobre todo de menor altura, en forma de vano

[414] IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano...", *op. cit.*, pp. 193-195 y 197.

[415] A.C.L.S., Trazas y dibujos, 104-1 y 104-2. Véanse las trazas de Contini en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano...", *op. cit.*, pp. 195-196.

[416] A.C.L.S., Documentos de las Cuentas de la Administración de Fábricas, año 1787, cuenta-recibo nº 27; y CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 109, año 1787, f. 46 r. (11-VI-1787), y ms. 110, año 1790, f. 150 r. (11-X-1790). De la ejecución de los elementos de la torre más puramente ornamentales (flameros, marco de la gran cartela del primer cuerpo...) se encargó simultáneamente el maestro cantero Antonio Ribes con su taller. Aunque las esculturas de Arali estaban ya terminadas a principios de septiembre de 1789, las obras de decoración de la torre en su conjunto, iniciadas en junio de 1787, no se dieron por concluidas hasta el 11-X-1790.

adintelado de jambas y dintel de frente moldurado con una sencilla banda plana en resalte y esquinas recortadas en cortinilla, un esquema de raíz borrominesca que en la década de 1770 Sanz empleó también en otros lugares como la portada de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que presenta grandes paralelismos con este arcosolio.[417] La nueva embocadura del arcosolio debía rematarse con las esculturas de dos rollizos angelotes de raigambre barroca romana similares a los concebidos por el propio Sanz para el friso de la parte alta del presbiterio y las embocaduras de las capillas laterales. Dichos angelotes debían disponerse en posición frontal, sentados sobre los extremos del dintel del arcosolio, pero en animada y compleja postura levantando sus brazos más próximos, con los que sostendrían por la base el escudo heráldico de formato oval o eclesiástico de don Juan de Aragón, que se dispondría en la parte más alta de la efectista pero a la vez equilibrada composición piramidal que formarían dichos brazos, justo por debajo de la cornisa que remata el paramento pétreo en el que se integra el arcosolio. Dicho paramento pétreo también debía simplificarse para restarle protagonismo, algo que se lograría mediante la supresión de la línea continua que forman los baquetones enlazados de los capiteles de sus pseudopilastras y la probable eliminación de las incrustaciones pétreas de jaspe rojo de distintas formas complejas que adornan los fustes de dichas pseudopilastras [fig. 22].

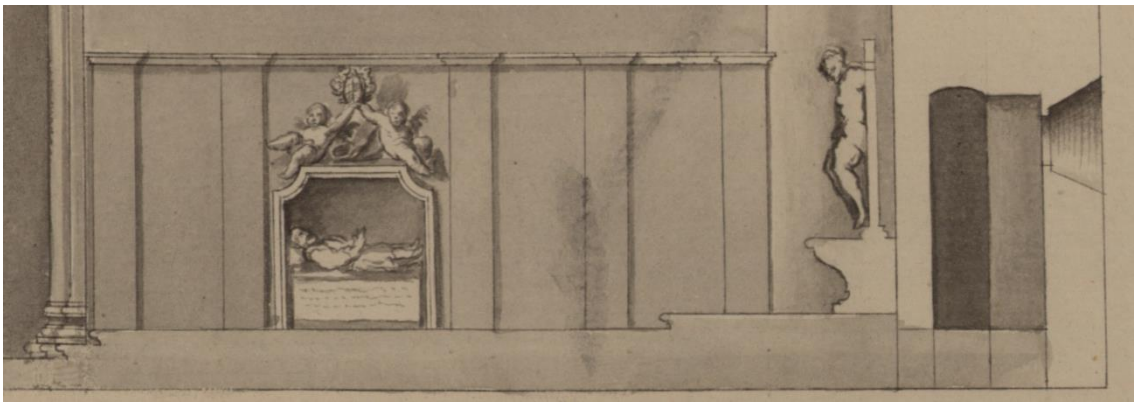


Fig. 22: ***Propuesta de Agustín Sanz para reformar la embocadura del sepulcro de don Juan de Aragón*****.**
Es un detalle del dibujo de sección longitudinal de la catedral zaragozana elaborado por Sanz.

Como dato curioso, cabe mencionar por último que, para facilitar la lectura e interpretación de sus distintas propuestas de intervención en el edificio pero también para ahorrarse esfuerzos innecesarios, Agustín Sanz prescindió en su sección longitudinal de ciertos elementos o estructuras que por su ubicación o disposición debería haber representado, como fue el caso de: los retablos de las capillas laterales del lado del

[417] Este esquema de embocadura derivaba de un tipo de enmarque utilizado con profusión por Francesco Borromini en la planta baja de la fachada principal del Colegio de la Propaganda Fide de Roma y que ya había usado previamente, pero con menor protagonismo, en las ventanas de la planta baja del Oratorio de los Filipenses y en las fachadas laterales de San Carlino, también en Roma.

evangelio, el cancel interior de la puerta de la plaza de La Seo, el baldaquino y capilla del Santo Cristo, la sillería coral[418] o el retablo mayor.[419]

Lamentablemente, el resto de intervenciones que Agustín Sanz concibió para la Catedral de San Salvador de Zaragoza dentro de su proyecto general de unificación y actualización estética no se reflejan en su magnífico diseño de sección longitudinal conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, por lo que son imposibles de determinar a día de hoy por no conservarse o, al menos, permanecer en paradero desconocido, el resto de las trazas que elaboró para dicho proyecto y su documentación vinculada. No obstante, las más relevantes se han podido analizar en este estudio.

[418] También cabe la posibilidad, aunque bastante remota, de que Agustín Sanz hubiera llegado a plantear el desmontaje y traslado del coro para liberar la nave central, algo que proponían ciertos ilustrados que rechazaban la costumbre española de ubicar los coros catedralicios en el centro de las naves mayores. Ello podría explicar que el baldaquino y la capilla del Santo Cristo, así como la sillería coral, no aparecieran reflejados en la sección longitudinal. No obstante, dado que el coro era difícil de ubicar en el presbiterio, envolviendo el altar mayor como se hizo a finales del siglo XVIII en algunas catedrales como la de Jaca, por sus limitaciones espaciales, que otras ubicaciones alternativas no eran factibles, y que su supresión era impensable desde un punto de vista litúrgico, todo parece indicar que la ausencia del coro en el diseño se debió a meras razones prácticas vinculadas a la representación gráfica.

[419] Al no representar el enorme retablo mayor del siglo XV por probables razones de economía gráfica, Agustín Sanz decidió dibujar en la cabecera de la catedral la sección de una mesa de altar barroca de perfil ondulante que soporta la imagen de un Cristo Crucificado de tamaño natural, muy probablemente para indicar la ubicación del altar mayor y singularizar la trascendencia de dicho lugar.

4.1.2. PROYECTOS DE ARQUITECTURA RELIGIOSA DE NUEVA PLANTA

4.1.2.1. Primer proyecto para la torre campanario de la Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1772)

Estudio histórico

La nueva Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar se construyó entre 1763 y 1772 a expensas de la Casa de Híjar, según un proyecto del maestro de obras de Alcañiz Joaquín Cólera, quien se encargó de la dirección de las obras durante la mayor parte de dicho periodo. No obstante, debido a diversos problemas surgidos al inicio de los trabajos, la Casa de Híjar decidió contratar a Agustín Sanz para que actuara como supervisor general de dichas obras, labor que desempeñó entre principios de 1765 y comienzos de 1772 y que no solo se limitó a la revisión de la correcta construcción del templo, sino que también se extendió a la introducción progresiva de numerosas modificaciones en el edificio (fachada, decoración interior, cúpula...),[420] algo que fue posible gracias a las amplias potestades que le concedió el IX Duque de Híjar, que pronto vio en el zaragozano a un eficaz colaborador.

Al darse por concluida la construcción de la nueva iglesia a finales de enero de 1772 con la Traslación del Santísimo Sacramento, quedó pendiente un elemento arquitectónico muy destacado: la torre campanario que, a pesar de estar incluida en el proyecto originario de Joaquín Cólera como una parte más del templo, se había ido postergando y no se había llegado a construir a excepción de su primer cuerpo. Esta postergación se debía en parte a que el comitente, el duque de Híjar, la consideraba de importancia secundaria para el culto divino y además tenía muy arraigada la idea de que no era de su obligación construirla. De hecho, consideraba que como *tomador* o *llevador* de las rentas de la parroquial solo estaba obligado a costear una simple espadaña que pudiera albergar las campanas dignamente, siendo la torre un elemento de mero embellecimiento de la iglesia y hasta del propio pueblo que debía ser sufragado por los vecinos.[421] A pesar de ello, entre 1772 y 1784 se sucedieron distintos proyectos para concluirla, aunque finalmente no se llegó a materializar físicamente ninguno de ellos.

En enero de 1772, al darse por concluida la iglesia, solo se había levantado la base o primer cuerpo de la torre, de planta cuadrada y ubicado en el lado de la epístola del templo, que quedaba integrado constructiva y visualmente en la fachada principal, con la que formaba un único bloque al exterior. Esto hacía que resultara casi imperceptible al no poderse visualizar de manera segregada respecto al resto del edificio. Únicamente se distinguían dos ventanas molduradas con orejetas que carecen de equivalente en el lado contrario de la fachada y que sirven para iluminar la escalera que envuelve el perímetro interior de este primer cuerpo de la torre, que estaba pensada para dar acceso a un futuro

[420] Sobre la intervención de Agustín Sanz en la Iglesia de La Puebla de Híjar y el proceso constructivo del templo, véase el subapartado §4.1.1.1. específico dedicado a este tema.
[421] A.H.P.Z., A.D.H, Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque 1772 (Cartas de 22-IV-1772 y 30-V-1772).

cuerpo de campanas. También era visible el remate de este primer cuerpo, que coincidía con el gran frontón triangular que corona la fachada principal y que había sido concebido por Agustín Sanz a principios de octubre de 1767, durante su segunda visura de las obras del templo.[422] Hasta la última restauración, dicho frontón quedaba truncado en su extremo derecho (lado de la epístola) dado que Sanz tuvo que respetar el "pie forzado" que suponía la ubicación del primer cuerpo de la torre y su remate. Este problema derivaba de que el amplio frontón triangular había sustituido a la estrecha coronación mixtilínea ideada por Joaquín Cólera, que había condicionado la ubicación de la torre, que debía quedar a su derecha. Así, para que el frontón tuviera unas proporciones correctas y que a la vez se pudieran construir los cuerpos restantes de la torre, Sanz se vio obligado a truncar su esquina derecha dejando el remate del primer cuerpo de la torre a la derecha del frontón, solución que solo se puede visualizar en fotografías antiguas anteriores a la última restauración, ya que durante la misma se completó la esquina truncada del frontón [figs. 1 y 2].

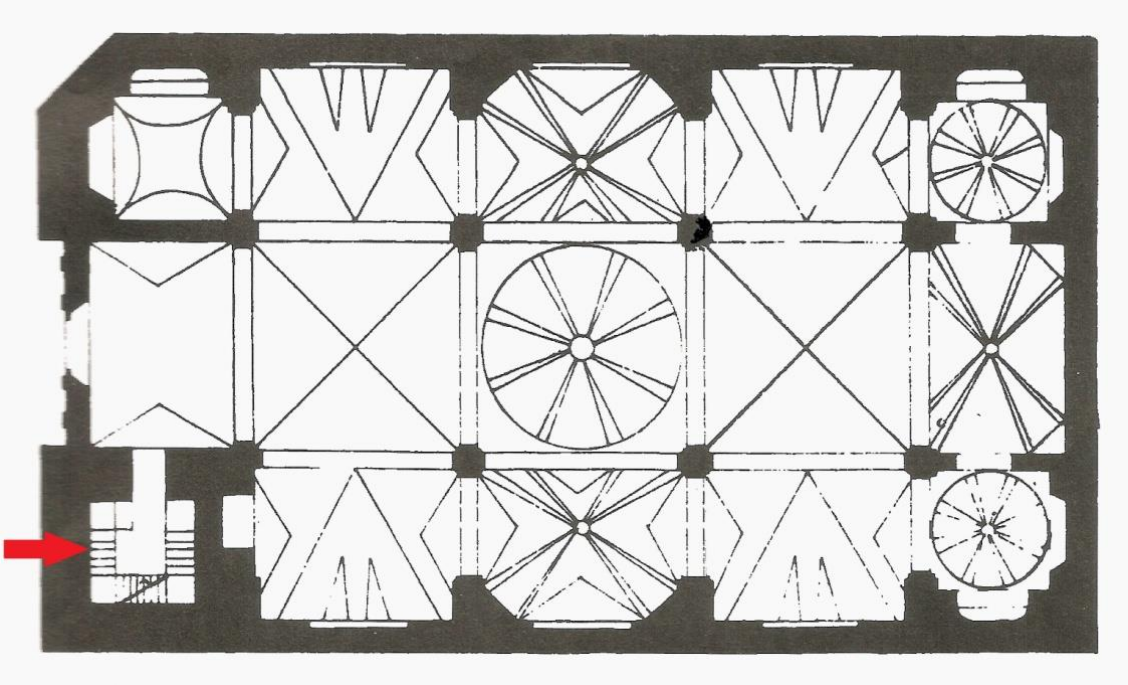


Fig. 1: ***Planta de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar según Santiago Sebastián*****. A la izquierda, señalada con una flecha roja, se observa la base o primer cuerpo de la torre, que es de planta cuadrada, con su escalera perimetral interior. Se dispone junto a la puerta principal, en el lado de la epístola.**

[422] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1767 (Carta de 17-X-1767).



Fig. 2: ***Vista general del exterior de la Iglesia de La Puebla de Híjar durante su última restauración*****.**
Se observa la terminación originaria del frontón triangular de la fachada principal, cuya esquina derecha quedaba truncada. Se ve también el tosco cuerpo de campanas levantado tras fracasar los distintos proyectos para concluir la torre campanario, desaparecido en la restauración.

Atendiendo a la fecha en que Agustín Sanz ideó el frontón triangular de la fachada principal y los condicionantes que tuvo, se puede establecer que el primer cuerpo de la torre se construyó en un arco cronológico comprendido entre mediados de marzo 1765 y primeros de octubre de 1767, ya que Sanz, en el informe de su primera visura de la fábrica de la iglesia, llevada a cabo el 15 de marzo de 1765,[423] señaló que para entonces todavía no se había *planteado* la fachada principal del templo y por tanto tampoco su campanario, que se integraba en ella. Por el contrario, a primeros de octubre de 1767 ya se había construido el primer cuerpo de la torre, ya que constituyó un "pie forzado" para el nuevo frontón triangular ideado por Sanz. Otro indicio que corrobora esta cronología e incluso la adelanta unos meses es una carta del administrador local de La Puebla de Híjar, Juan Gareta, dirigida al administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, José Faure y Oto, fechada el 19 de julio de 1767,[424] en la que este le comentó el asunto de las malas prácticas de Joaquín Cólera en la dirección de las obras haciendo mención por un lado a que dormía la siesta *en el quartico de la torre*, y por otro a los problemas con los horarios de trabajo y el reloj de la iglesia, que ya debía de estar instalado y que posiblemente era reaprovechado del templo antiguo. Ambas referencias, especialmente la alusiva al reloj, confirman que el primer cuerpo de la torre estaba ya construido a mediados de julio de 1767, dado que según se deduce del diseño del segundo proyecto de Sanz para la conclusión del campanario, elaborado muchos años después y todavía conservado, el reloj

[423] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-1 (Informe de visura de 17-III-1765).
[424] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 1. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1767 (Carta de 19-VII-1767).

se disponía empotrado en la parte alta de ese primer cuerpo, justo por debajo de la cornisa que lo remataba [fig. 3].[425]



Fig. 3: ***Fachada principal de la Iglesia de La Puebla de Híjar*****. El sector ubicado a la derecha de la portada corresponde al primer cuerpo de la torre campanario (presenta dos vanos barrocos con orejetas y otro en derrame). Se observa a la derecha la esquina del frontón triangular reconstruida en la última restauración, así como el cuerpo de campanas de ladrillo y metal añadido en dicha restauración.**

[425] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 4 (Diseño de Agustín Sanz para la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar). En la leyenda de este diseño Sanz puntualizó lo siguiente: *Delineación de una torre campanil para La Puebla de Híjar, que ay executada asta la cornisa inmediata a la muestra del relox*.

Tras la construcción de su primer cuerpo, la materialización del resto de la torre no se acometió de manera inmediata sino que se fue postergando, dándose prioridad a otras partes del templo, de tal manera que a mediados de abril de 1770, cuando Joaquín Cólera solicitó el relevo como maestro director de las obras de la iglesia, todavía faltaba por construir la parte más relevante y visible del campanario.[426] De hecho, el propio Agustín Sanz, en una carta dirigida al duque de Híjar en la que le manifestaba precisamente su opinión sobre la petición de Cólera de ser relevado de sus obligaciones, señaló que todavía quedaba mucho trabajo para concluir el templo y su torre, a pesar de lo cual aprobó la marcha de Cólera. No obstante, dado que la torre estaba paralizada a medio construir desde hacía mucho tiempo, propuso que se desechara el proyecto de Cólera y que esta se hiciera siguiendo un nuevo diseño, ya que consideraba que *el que demuestra la planta no es del caso para una obra como esta*. Además, propuso que lo que restaba de la torre se construyera al margen del proceso constructivo general del templo, sacándose *al remate, en lo que se ganará tiempo y dinero*, es decir, subastándose la ejecución de sus obras, que serían acometidas por otro taller de forma independiente y posiblemente más rápida y barata, al construirse por el sistema *de contrata* o *a estajo* que, a diferencia del sistema de administración con el que se acometía el templo, permitía ajustar mucho más el importe y los plazos de obra, ya que los sobrecostes y los desfases temporales perjudicaban principalmente al maestro de obras que contrataba el proyecto, que en consecuencia se esforzaba especialmente para cumplir lo pactado, tanto en costes como en plazos.[427]

Meses después, el 27 de noviembre de 1770, Agustín Sanz rubricó el informe de una nueva visura de las obras de la iglesia, en este caso realizada en torno al 26 o 27 de noviembre.[428] Durante la misma, a pesar de que todavía quedaban pendientes ciertas labores, Joaquín Cólera le había hecho entrega de dichas obras, por lo que desde entonces el arquitecto zaragozano se encargó directamente de la dirección de los trabajos, aunque desde la distancia y a través de sus oficiales. Precisamente, en dicho informe, al explicar el estado general del templo, Sanz aportó un dato muy interesante en relación al campanario, ya que señaló que la obra estaba *exactamente cumplida, a excepción del blanqueo, pavimento, y torre, que faltan dos cuerpos de ella y el c*[h]*apitel*.[429] Estas palabras permiten constatar que la torre permanecía estancada a la altura del primer cuerpo y a la vez deducir que el proyecto de Cólera contemplaba ya una solución de campanario consistente en dos cuerpos más y un chapitel, lo que indica la notable altura y monumentalidad con que había sido concebida la torre originariamente, monumentalidad que se mantuvo posteriormente ya que Sanz recurrió al mismo esquema general en los dos proyectos que elaboró para la torre.

La propuesta de Agustín Sanz de sacar a subasta las obras de conclusión de la torre no surtió efecto, de tal manera que en el año y medio siguiente nada se hizo. Así, en el momento de la Traslación del Santísimo Sacramento al nuevo templo, que tuvo lugar bajo

[426] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1770 (Carta de 21-IV-1770).
[427] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 21-IV-1770).
[428] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-3, Papel nº 4 (Carta de 23-XI-1770).
[429] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-17 (Informe de visura de 27-XI-1770).

grandes festejos entre el 18 y el 22 de enero de 1772,[430] el campanario seguía estancado a medio construir. No obstante, en torno a aquellas fechas el duque de Híjar encargó a Sanz, que para entonces era ya uno de los dos arquitectos más prestigiosos de Zaragoza, que elaborara un nuevo diseño para lo que restaba de la torre, aunque no con la intención de construirla sino para poder dar satisfacción a una exigencia municipal y a la vez determinar su coste con el fin de incluirlo en un exhaustivo cálculo que debía recoger con precisión el dinero gastado hasta entonces por el duque en la construcción de la iglesia y el que faltaba por invertir para concluirla por completo.

El encargo a Agustín Sanz estaba vinculado a la pretensión del duque de que el ayuntamiento le hiciera cesión o donación, como compensación por las grandes sumas invertidas en el nuevo templo, del *sitio de la iglesia vieja y cementerio*, es decir, de los terrenos donde iba a construirse inicialmente la iglesia parroquial, que se abandonaron hacia 1742, después de iniciadas las obras, por el hundimiento de los cimientos, terrenos que correspondían en parte a un cementerio abandonado y que permanecían todavía sin aprovechamiento.[431] El duque quería dichos terrenos para venderlos a su favor y destinar el dinero obtenido a resarcirse parcialmente de los gastos pasados y a comprar unas casas anexas a la nueva iglesia que habían quedado muy dañadas por el desagüe de los tejados del templo y que había acordado adquirir a sus dueños.[432]

El duque había solicitado los terrenos de la iglesia fallida a través de un expediente abierto en el Vicariato General de la Diócesis de Zaragoza. Sin embargo, antes de tomar una decisión sobre la petición del duque, el ayuntamiento, que era el propietario de los terrenos solicitados,[433] le exigió que incluyera en dicho expediente el diseño de la torre campanario de la nueva parroquial, cuya construcción querían los vecinos desatascar a toda costa.[434] En la documentación queda claro que el aristócrata no tenía intención de costear la torre y que no entendía la relación que este asunto podía tener con su solicitud de terrenos, aunque aceptó la exigencia municipal por recomendación de sus abogados. No obstante, también por consejo de estos, incluyó en el mismo expediente el cálculo exhaustivo del dinero gastado en la nueva iglesia hasta entonces y de lo que quedaba aún por invertir, incluido el coste estimado de la nueva torre, cálculo que debían elaborar, como es lógico, Joaquín Cólera y Agustín Sanz, y que debía servir como elemento de apoyo fundamental para defender, justificar y llenar de razón su solicitud de cesión de terrenos.[435]

Como ya se ha indicado, el nuevo diseño de la torre le fue encargado a Agustín Sanz hacia finales de enero de 1772, poco después de las fiestas de Traslación del Santísimo Sacramento al nuevo templo (a las que según parece no asistió),[436] dado que

[430] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-25, Papel nº 1 (Narración de 6-VII-1781).
[431] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Cartas de 8-II-1772 y 18-IV-1772).
[432] *Ibidem* (Carta de 8-II-1772).
[433] Los terrenos de la iglesia que resultó fallida habían sido adquiridos por el ayuntamiento en representación de los vecinos, por lo que el ayuntamiento era su propietario. Véase *ibidem* (Carta de 19-V-1772).
[434] *Ibidem* (Carta de 18-IV-1772); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Cartas Órdenes de Señor Duque 1772 (Carta de 22-IV-1772).
[435] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Carta de 8-II-1772).
[436] El dato de la ausencia de Agustín Sanz en las fiestas de Traslación del Santísimo Sacramento se deduce de que durante las mismas se reunieron José Faure y el maestro de obras Joaquín Cólera, quedando este

según informó José Faure al duque de Híjar en una carta fechada el 8 de febrero de 1772, para entonces Sanz ya estaba *sacando el diseño de la torre* […] *para incorporar su valor en el total*[437] del cómputo de lo que se había gastado y quedaba por gastar en la parroquial. Poco más de dos meses después Sanz había concluido ya su diseño, dado que el 18 de abril Faure le comunicó al duque que acababa de enviarle, a través de un *valija, porte pagado,* y dentro de un *cañón de lata, el plan de la torre que para la Iglesia de La Puebla de Híjar ha formado Agustín Sanz,* y que también le había remitido la traza original de Joaquín Cólera para la misma torre. En su carta, Faure le pedía al duque que devolviera con celeridad el diseño de Sanz una vez que lo hubiera aprobado, con el fin de que, *con conocimiento de su coste, hagan su certificación los maestros del de toda la fábrica, el que se ha de presentar en el expediente de adjudicación del vago y cementerio antiguo que se solicita por este vicariato general*.[438]

Las trazas llegaron a Madrid hacia el 20 o el 21 de abril, y el día 22, haciendo gala de la celeridad que se le había solicitado, el duque de Híjar, tras aprobarlo, dio orden de que se devolviera a Zaragoza el diseño de Agustín Sanz junto al realizado años atrás por Joaquín Cólera, que había descartado, *para que se haga la zertificación de su coste y se presente en el expediente del bago y zimenterio antiguo*.[439] Paradójicamente, la carta en que se comunicaba la devolución de los planos, fechada el 22 de abril, no se remitió hasta el 19 de mayo, por lo que los diseños tampoco se devolvieron hasta entonces, como lo confirma el hecho de que en otra carta fechada ese mismo 19 de mayo, en este caso enviada por José Faure desde Zaragoza, se diera a entender que los planos no habían llegado todavía.[440] A su vez, los diseños de Cólera ni siquiera se llegaron a devolver, dado que años después todavía permanecían en Madrid, lo que facilitó que hubiera un intento de reutilización de los mismos más adelante.[441]

De hecho, a pesar del encargo del diseño, el duque no tenía intención de construir la torre a sus expensas. Es más, lo dejó muy claro en varias cartas dirigidas a José Faure, sobre todo en la que le escribió su secretario el 22 de abril de 1772, en la que este le previno que *no se allane ni consienta en manera alguna se pague la más leve cantidad por cuenta de Su Excelencia para la construcción de dicha torre, porque esta deve hacerse a costa del vecindario, en cuia ynteligencia, si se hubiese pensado por aquellas jentes en que se haia de hacer a costas de Su Excelencia, puede Vuestra Merced disuadirlos y aconsejarse de los abogados de la casa si hubiese alguna contradicción*.[442] Como se deduce de estas palabras, el duque estaba convencido de que no tenía obligación de levantar el campanario a su costa. Sin embargo, tal y como se le había sugerido, Faure consultó el asunto con los abogados de Zaragoza que asesoraban habitualmente a la Administración de la Casa de Híjar, quienes inesperadamente le comunicaron que el

último en que viajaría a Zaragoza *para combenirse con Agustín Sanz y dar a una la certificación* sobre el coste global de la Iglesia de La Puebla, lo que indica que Sanz no estaba presente. Véase *ibidem* (Carta de 8-II-1772).

[437] *Ibidem* (Carta de 8-II-1772).

[438] *Ibidem* (Carta de 18-IV-1772).

[439] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Cartas Órdenes Señor Duque 1772 (Carta de 22-IV-1772).

[440] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Carta de 19-V-1772).

[441] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-3 (Carta de 15-XII-1779).

[442] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Cartas Órdenes Señor Duque 1772 (Carta de 22-IV-1772).

duque sí tenía obligación de costear la torre a su costa, *por ser dueño absolutamente* […] *de la yglesia y llevador de la décima y primicia que produce el territorio*, mientras que los vecinos solo tenían obligación de *aprontar la piedra, madera, agua y ladrillo, y comprar y conducir la cal, arena y yeso*[443].

El dictamen jurídico de los abogados de Zaragoza desagradó sobremanera al duque de Híjar, que debía de estar habituado a la costumbre vigente en Castilla *según la cual la opinión más común y sentada no le impone al llevador de diezmos más gravamen que el de hacer una espadaña donde colocar las campanas, y lo que de ahí arriva quisieren los vecinos hacer para la hermosura y mejor aspecto de la propia yglesia y el pueblo, lo deven costear a su expensas*.[444] A raíz de este serio revés hacia sus tesis, el duque pidió que los abogados de Zaragoza estudiarán de nuevo el tema y que le hicieran llegar su dictamen por escrito.[445] Todo parece indicar que los abogados se reafirmaron en lo ya dictaminado, a pesar de lo cual el duque no debió de apearse de su idea preconcebida y debió de instar de nuevo a Faure, como ya hizo el 22 de abril, a que comunicara a los vecinos de La Puebla y a su ayuntamiento que no tenía obligación de construir la torre y que por tanto no iba a financiar su construcción. Esta actitud tan poco diplomática puede considerarse una torpeza del duque en la relación con sus vasallos, una actitud que años después, al afrontar los proyectos de las nuevas iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, supo corregir de forma inteligente en favor de sus intereses, pero que en este momento le jugó una mala pasada, siendo probablemente el motivo principal de que fracasara por el momento su pretensión de recibir la donación de los terrenos de propiedad municipal que pretendía.

Estudio artístico

Actualmente se conserva entre los fondos del Archivo Ducal de Híjar un diseño de planta y alzado de los dos cuerpos superiores y el chapitel de la torre de campanas de la Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar, que aparece sin fechar ni firmar, aunque corresponde indudablemente a la mano de Agustín Sanz, tanto por analogía formal y lingüística con otros planos suyos conservados en el mismo archivo, como por la manera tan depurada con que está dibujado, muy propia de él, y sobre todo por estar escrita su leyenda con su letra habitual e inconfundible.[446] Sin embargo, tengo la certeza de que este diseño no corresponde al que elaboró a comienzos de 1772, sino a otro que trazó hacia finales de 1783,[447] de nuevo por encargo del duque de Híjar,[448] atendiendo a su depuración formal, más propia de sus planteamientos arquitectónicos de principios de los años ochenta, y sobre todo por su parentesco en los acabados (márgenes…) con otros diseños estrictamente coetáneos: los referentes al *Lugar de San Rafael*, pueblo de nueva colonización que diseñó entre mediados de 1783 y comienzos de 1784 por orden del

[443] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Carta de 19-V-1772).
[444] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Cartas Órdenes Señor Duque 1772 (Carta de 30-V-1772).
[445] *Ibidem*.
[446] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 4 (Diseño de Agustín Sanz para la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar).
[447] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Cartas de 31-I-1784 y 6-III-1784).
[448] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-11 (Carta de 27-II-1782).

duque de Híjar.[449] Es más, el diseño de 1772, tras ser aprobado por el duque, se devolvió a Sanz, quien no lo debió de reenviar a Madrid al terminar el tanteo del coste de la torre, ya que en 1779 no se conservaba allí ni tampoco en la administración de Zaragoza,[450] lo que haría muy improbable que se custodiara hoy en el archivo ducal. Esto mismo justificaría que se encargara al arquitecto zaragozano un nuevo diseño para la torre en 1782, dado que tras muchos años el propio duque habría olvidado que en el pasado había encargado a Sanz una traza para el mismo elemento arquitectónico. No obstante, también cabe la posibilidad de que Sanz reaprovechara en 1783 el diseño de 1772, aunque esta hipótesis parece improbable, siendo más factible que elaborara una nueva traza, aunque quizá inspirada en la anterior debidamente actualizada. Por tanto, el diseño conservado actualmente corresponde al encargo de 1782, mientras que el de 1772 no se conserva al haber permanecido probablemente en manos del propio Sanz.

El diseño trazado por Agustín Sanz en 1772 para la torre campanario, que mantenía sin duda la estructura general de tres cuerpos y chapitel elegida por Joaquín Cólera, respondería a la misma estética barroca clasicista de raíz barroca romana visible en el dibujo de 1783, pero con una resolución más compleja, suntuosa y decorativa, más próxima a los planteamientos estéticos desarrollados por Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma del Templo del Pilar de Zaragoza, que tanto estaban influyendo en la arquitectura religiosa de Sanz por aquel entonces,[451] es decir, sin alcanzar todavía la depuración formal y ornamental visible en el segundo diseño, depuración a la que ya estaba sometida la arquitectura de Sanz a comienzos de la década de 1780.

[449] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Carta de 6-III-1784).
[450] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-3 (Carta de 15-XII-1779).
[451] Precisamente en 1772 Agustín Sanz se hizo cargo de las obras de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, templo que resolvió con unos planteamientos estéticos estrechamente vinculados a los desarrollados por Ventura Rodríguez en la Santa Capilla y en su propuesta de reforma del Templo del Pilar. Sobre este proyecto véase el subapartado siguiente §4.1.2.2.

4.1.2.2. Iglesia parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza (1772-1780)

Estudio histórico

La Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, construida entre 1771 y 1780, fue un edificio pionero dentro del panorama de la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración al ser uno de los primeros templos en los que se pusieron en práctica a nivel general, debidamente adaptadas y destiladas, las novedades introducidas por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar de Zaragoza, convirtiéndose en un modelo para otras iglesias del último cuarto del siglo XVIII.[452] Se construyó en sustitución del antiguo templo parroquial de la Santa Cruz, que se ubicaba en el mismo emplazamiento que el actual, entre las calles Mayor (actual Espoz y Mina), Santa Cruz y del Horno (desaparecida), y que había sido fundado, según la tradición, en época constantiniana. Sin embargo, las primeras noticias documentales que hablan de su existencia se remontan al siglo XII, por lo que debió de construirse tras la conquista cristiana de 1118. El templo primitivo, probablemente románico, sufrió modificaciones posteriores, entre ellas sendas reedificaciones en 1430 y 1599. A pesar de ello, sus características generales antes de ser derribado eran desconocidas hasta el momento, con la excepción de su orientación, que era perpendicular a la actual (sus fachadas laterales recaían a las calles Mayor y del Horno), y la existencia de un coro alto a los pies y una tribuna privativa de los Marqueses de Osera en la cabecera.[453] Sin embargo, gracias a tres documentos hasta ahora inéditos se pueden determinar algunas de sus características.[454] De ellos se deduce que la iglesia, que *era de las más deformes de la ciudad* y muy pequeña, contaba con una sola nave cuyas bóvedas, probablemente de medio cañón, estaban reforzadas por dos arcos fajones, por lo que debía ser de tres tramos. Contaba con solo dos capillas laterales, por lo que la mayoría de altares se disponían adosados a los muros. Tenía más de una torre, probablemente dos, que eran de escasa altura y se situaban a los lados de la nave, portando las campanas la recayente a la calle Mayor. Poseía también dos portadas, que eran *obra sobrepuesta y pegada a la fábrica antigua*, una en cada fachada lateral [fig. 1].

[452] Las principales obras en tratar previamente sobre el tema fueron: GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, pp. 7-46; LA SALA-VALDÉS, M. de, *Estudios históricos…*, *op. cit.*, pp. 119-127; ABBAD RÍOS, F., *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 132-134; y ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca...", *op. cit.*, pp. 322-326.

[453] GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, pp. 10-13; y ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, p. 322.

[454] A.I.P.S.C.Z., sin sign., Copia del expediente abierto en el Vicariato General de la Diócesis de Zaragoza relativo a la solicitud de licencia para tomar el solar de la antigua casa parroquial para construir la nueva Iglesia parroquial de Santa Cruz (Expediente "Del capítulo General de Parroquianos de la Parroquia…"), ff. 24 v.-25 r. (Declaración de visura de 9-VIII-1768), f. 26 v. (Informe de visura de 12-I-1770) y ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770).



Fig. 1: ***Vista interior de la Iglesia de la Santa Cruz en la actualidad*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La vieja iglesia había llegado a comienzos del último tercio del siglo XVIII en un estado de deterioro extremo. Por este motivo, a comienzos de agosto de 1768, el Vizconde de Valoria, que era Corregidor de Zaragoza, Intendente General de Aragón y a la vez Luminero de la Parroquia de Santa Cruz, ordenó que los maestros de obras municipales Onofre Gracián y Julián Yarza Ceballos llevaran a cabo una visura del templo para determinar la gravedad de los daños y proponer soluciones. La acometieron el 9 de agosto y consideraron que el templo no era apto para el culto y que debía demolerse lo que amenazaba ruina: el tejado, las bóvedas y la *torre en que están las campanas*, mientras que el muro de los pies y las dos fachadas laterales debían derribarse solo parcialmente. Ante la gravedad de la situación, el Corregidor pasó *recado de atención* al rector de Santa Cruz para que convocara al capítulo eclesiástico y a los parroquianos, que se reunieron el 15 de agosto. Asumieron la necesidad de derribar el templo parcialmente, por lo que acordaron escribir al Conde de Atarés para pedirle las salas bajas de la Casa de la Virgen del Rosario con el fin de trasladar a ellas el culto provisionalmente, y al Comisario General de Cruzada para solicitarle alguna limosna de los productos del expolio y la vacante del Arzobispado de Zaragoza, dado que la parroquia carecía de rentas propias salvo los derechos de campanas y entierros, que solo alcanzaban para sufragar las jocalias. Poco después, a principios de septiembre, tras haber llegado a un acuerdo con el conde, solicitaron a Ignacio Martínez de Villela, Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, la licencia para el traslado del culto a la casa del Conde de Atarés, que concedió el 20 de

septiembre tras comprobar la idoneidad del lugar, que ya había sido adecentado, de tal manera que el Santísimo Sacramento se trasladó de inmediato, el 21 de septiembre.[455]

Ya vacío y desacralizado, el viejo templo estaba en disposición de sufrir los derribos necesarios, cuyo coste cifró Onofre Gracián en 200 libras jaquesas (3.764 reales y 20 maravedís de vellón). Sin embargo, previamente se requería una nueva licencia del Vicario General, que la parroquia solicitó a principios de octubre de 1768 y que fue concedida el día 6 de dicho mes por Ignacio Martínez de Villela, que dio permiso para gastar las 200 libras calculadas, pero solo en apuntalar lo preciso para evitar un mayor deterioro y en derribar lo que estrictamente amenazara ruina, *hasta que, informando la parroquia tener caudales suficientes, se le pueda conceder la licencia para mejorar la yglesia*, lo que indica que en un principio se barajaba la posibilidad de reconstruir el antiguo templo. De hecho, tres días después, el 9 de octubre, el capítulo general de la parroquia se reunió con el fin de nombrar un apoderado que buscara financiación para cubrir los gastos de derribo, pero sobre todo de la posterior reedificación de la iglesia, misión que se encomendó al Conde de Atarés por sus muchos contactos en la Corte, que facilitarían la solicitud de limosnas al Rey, a los *señores Príncipes y Princesas, señores Infantes, señor Infante don Luis, al Comisario General de Cruzada, al señor Arzobispo*...[456]

Una vez conseguida la licencia de derribo, *ynmediatamente se demolió lo que tenía más creciente riesgo y no permitía dilación alguna*, demolición que tuvo lugar por tanto en los últimos meses de 1768 y que respetó las partes sanas del edificio. Sin embargo, a mediados de 1769 había triunfado ya la idea de crear un edificio de nueva planta *visto que poco o nada de la yglesia antigua podía servir*. A pesar de ello, los trámites burocráticos para la construcción del nuevo templo fueron retrasando la demolición completa del antiguo, que el 12 enero de 1770 seguía en pie y fue visurado por Yarza Ceballos, que no determinó todavía su derribo sino nuevas intervenciones parciales para evitar riesgos, principalmente el rebaje de las torres y las dos fachadas laterales, que se acometió al poco. La demolición total tuvo lugar bastante después, en los primeros meses de 1771, poco antes del inicio de las obras de la nueva iglesia.[457]

La decisión definitiva de construir la iglesia completamente de nueva planta se tomó en una reunión parroquial celebrada el 19 de junio de 1769, en la que se acordó que se hicieran dos diseños, *el uno arreglado al terreno demolido y el otro incluyendo en él la Casa de la Retoría*, que se encargaron el 25 de junio a los maestros de obras *Julián Yarza y Agustín Sanz*, que en el pasado habían sido profesor y discípulo y que sin duda eran buenos amigos y colaboradores además de dos de los arquitectos más destacados de la ciudad, dado que Julián Yarza Ceballos era el profesional más prestigioso y Agustín

[455] *Ibidem*, ff. 24 v.-25 r. (Declaración de visura de 9-VIII-1768), f. 25 r. (Certificado de 15-VIII-1768), ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770), f. 24 r.-v. (Solicitud de IX-1768), f. 25 r.-v. (Licencia de 20-IX-1768) y ff. 25 v.-26 r. (Solicitud de h. 2-X-1768).

[456] *Ibidem*, f. 25 v. (Declaración de 1-X-1768), ff. 25 v.-26 r. (Solicitud de h. 2-X-1768) y f. 26 r. (Licencia de 6-X-1768); y A.H.P.N.Z., Notario Antonio Bernués, 1768, ff. 336 r.-337 v. (Nombramiento de 9-X-1768). Parte del contenido de este documento fue dado a conocer en GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 13.

[457] A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato..., ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770) y f. 26 v. (Informe de visura de 12-I-1770).

Sanz Alós una figura emergente que estaba empezando a distinguirse.[458] Este dato resulta clave, ya que hasta ahora la participación de Agustín Sanz en el proyecto se había sostenido únicamente a través de distintas fuentes literarias coetáneas que así lo indicaban,[459] pero no mediante una referencia documental directa que la confirmara.[460] A su vez, por error, autores como García-Rodeja o Laborda Yneva habían supuesto que el *Julián Yarza* mencionado en la documentación y en las fuentes literarias era Julián Yarza Lafuente, primo de Julián Yarza Ceballos y maestro de obras de éxito como él, asentando su afirmación en la supuesta mayor valía de aquel,[461] que no fue tal a tenor de los últimos datos recabados, pero sobre todo en el supuesto equivocado de que Lafuente fimaba siempre sin su segundo apellido mientras que Ceballos siempre lo incluía, algo que he podido refutar documentalmente, ya que este, al igual que su primo, solo lo incluía en ciertas ocasiones, cuando podía existir confusión entre ellos,[462] precisamente lo que ocurrió en este caso. Por ello, Julián Yarza Ceballos rubricó los planos para Santa Cruz con sus dos apellidos,[463] dato hasta ahora inédito que me ha permitido demostrar su participación en el proyecto, rebatiendo a la vez la autoría de Julián Yarza Lafuente, hasta ahora tenida por válida a pesar de no estar refrendada a nivel documental dado que no se conocía el segundo apellido del *Julián Yarza* que había elaborado el diseño.

La documentación no aclara si Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz recibieron el encargo de trazar conjuntamente los dos diseños o uno cada uno, aunque parece ser que fue lo primero, dado que estudiaron juntos el emplazamiento que iba a tener el edificio. Fruto de ello decidieron desechar la idea de elaborar dos trazas, al considerar imposible que la nueva iglesia pudiera quedar *con la devida perfección y decencia* construyéndola exclusivamente sobre el solar de la antigua, dada su pequeñez, que obligaba a tomar el terreno de la adyacente Casa de la Rectoría y parte de un inmueble vecino que se insertaba en el templo antiguo y que por tanto era necesario derribar. Sin embargo, el diseño de la nueva iglesia no lo elaboraron de manera conjunta, sino que Sanz se mantuvo al margen durante la fase inicial del proyecto, como lo indica el hecho de que no firmara los planos, aunque quizá pudo colaborar con Yarza.[464] Esta renuncia inicial fue sin duda voluntaria, probablemente una deferencia hacia su antiguo profesor, que dada su acreditada valía no necesitaba ayuda para poder concebir el edificio.

---

[458] *Ibidem*, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770); y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, t. IV, p. 313.

[459] PONZ, A., *Viage de..., op. cit.*, pp. 55-56; CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 119, año 1801, f. 118 r., y ms. 130, año 1817, ff. 146 r.-161 v., espec. ff. 148 v.-149 r. (copia de poesía anónima de finales de 1780); ANÓNIMO, *Actas de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis*, Zaragoza, Imprenta de M. Heras, h. 1802, p. XIX; y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, p. 314.

[460] De hecho, la propia Mª José García-Rodeja señaló que en la documentación que había manejado no aparecía mencionado Agustín Sanz, a pesar de lo cual no podía dudar de su participación ya que, según recalcó, *esta aparece recogida por una fuente tan fiable como coetánea como es el libro de Antonio Ponz*". Véase GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 43.

[461] *Ibidem*, pp. 14 y 43; y LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y..., op. cit.*, pp. 85-92 y 294.

[462] A.C.P., Armario 3, Caja 6, Ligamen 3. Recados para las cuentas de la Obrería del Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, años 1760-1769 (Obrería 1760-1769).

[463] A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770).

[464] *Ibidem*, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770).

El diseño de la nueva iglesia fue concebido y elaborado por Julián Yarza Ceballos a lo largo del mes de julio de 1769, ya que le fue encargado el 25 de junio y rubricó sus planos el 1 de agosto. Preparó dos dibujos, que firmó como *Julián de Yarza y Zeballos*, uno de la planta y otro que incluía *una demostración exterior e interior del adorno de dicha Yglesia de Santa Cruz*, es decir un alzado exterior y una sección del interior, que presentó a la junta parroquial el 3 de septiembre de 1769 junto al cálculo desglosado de los costes que tendría la construcción del edificio, que cifró en 6.000 libras jaquesas (112.938 reales de vellón),[465] cantidad moderada dadas las dimensiones reducidas de la iglesia, que no obstante había concebido más grande que la anterior.

A pesar de estar disponibles las trazas, el nuevo templo no se empezó a construir de inmediato, sino que previamente hubo que salvar varios escollos. Así, en la propia junta parroquial del 3 de septiembre de 1769 se acordó tratar con el administrador de los Condes de Montijo la posible cesión de una casa de su propiedad contigua a la iglesia para destinarla a nueva vivienda del rector y así poder demoler la antigua Casa de la Rectoría, algo imprescindible para llevar a la práctica el diseño de Julián Yarza Ceballos. Sin embargo, a principios de febrero de 1770 no se había conseguido todavía la cesión, por lo que el día 10 el capítulo parroquial decidió que los *comisionados de fábrica llamasen al maestro y tanteasen si, arreglados al diseño, se podría hacer casa para la rectoría junto y sobre la misma yglesia*, lo que haría innecesaria dicha cesión. En consecuencia, Yarza Ceballos inspeccionó de nuevo el terreno pero consideró la propuesta impracticable, por lo que el 18 de febrero la parroquia decidió proseguir las negociaciones con los condes, a los que propuso la compra del inmueble *a treudo perpetuo*, es decir, sujeta al pago de una renta anual.[466]

En paralelo, el 30 de marzo de 1770 el capítulo de parroquianos presentó una solicitud de licencia al nuevo Vicario General de la Diócesis, José de la Cuadra, para poder tomar el terreno de la Casa de la Rectoría, dado que el rector Manuel Cabeza se había comprometido a ceder el inmueble, *precediendo la licencia de dicho Vicario General, por el precio que tasaren peritos nombrados por ambas partes*. Sin embargo, este decidió denegar el permiso hasta que se proporcionara al rector una casa equivalente cerca del templo, algo que comunicó el 5 de abril. Paradójicamente, esta no fue la única condición que puso, sino que el 30 de abril exigió, como paso previo al anterior, la presentación de la licencia de aprobación de la planta de la nueva iglesia, que la parroquia debería haber solicitado previamente al Arzobispo de Zaragoza pero que no había pedido. En vista de esta exigencia, la parroquia preparó un expediente, que presentó al Vicario General el 17 de mayo, en el que incluyó, además de las trazas completas de Julián Yarza Ceballos y otros papeles, una diligencia en la que explicó todo el proceso seguido desde la ruina de la iglesia antigua. Dado que no tenía potestad en el asunto, el 21 de mayo el Vicario General mandó a la parroquia que derivara el expediente al Arzobispo, a quien privativamente estaba reservada la aprobación de las plantas de los nuevos templos parroquiales de la diócesis. Así lo hizo, de tal manera que el 31 de mayo de 1770 el Arzobispo Juan Sáenz de Buruaga (1707-1777) dictó un decreto aprobando la planta de

[465] *Ibidem*, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770).
[466] *Ibidem*, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770).

Yarza Ceballos, con la condición, no obstante, de que se proporcionara casa al *presente cura y sucesores dentro de los precisos términos y límites de la parroquia*.[467]

Una vez aprobada la planta, la junta parroquial se marcó el objetivo de cerrar cuanto antes un acuerdo con los Condes de Montijo. Las negociaciones fructificaron finalmente en julio de 1770, de tal manera que el día 27 de dicho mes la parroquia pudo presentar al Vicario General tanto el decreto de aprobación de la planta como una diligencia en la que se hacía constar que los Condes de Montijo aceptaban vender el inmueble adyacente a treudo perpetuo por una pensión anual de 20 libras jaquesas (376 reales y 16 maravedís de vellón) que el rector y sus sucesores deberían obligarse a pagar a *Su Excelencia y sucesores de su casa y mayorazgo*, y siempre y cuando la parroquia indemnizase al rector, algo a lo que esta se comprometió.[468] Tras obtener la documentación, el Vicario General decidió reanudar la tramitación de la licencia de anexión de la Casa de la Rectoría, que había quedado paralizada desde finales de abril. Su primera decisión fue nombrar a Julián Yarza Ceballos y Onofre Gracián como peritos de oficio para tasar las dos casas sobre las que se trataba.[469] Estos, tras examinarlas, declararon el 3 de agosto de 1770 que la de los Condes de Montijo valía 160 libras (3.011 reales y 23 maravedís) más que la de la Rectoría y que dándose a treudo perpetuo de 20 libras de pensión anual *se sigue alguna utilidad al que la recibe*. En vista de esta tasación, el 7 de agosto el Vicario General concedió licencia al rector tanto para que pudiera ceder a la parroquia la Casa de la Rectoría como para que pudiera *tomar a treudo perpetuo* la de los Condes de Montijo para utilizarla como su nueva vivienda, aunque las escrituras resultantes de ambas transacciones deberían presentarse ante él para que adquirieran validez.[470]

Tras la obtención de las licencias, se dieron los pasos necesarios para el otorgamiento de las tres escrituras necesarias, algo que tuvo lugar finalmente en marzo de 1771. Así, el 3 de marzo el apoderado de los Condes de Montijo ajustó con el rector la venta de la casa que le iba a servir de morada, y ese mismo día el capítulo de parroquianos se comprometió por escrito a indemnizarle en caso de problemas futuros con el treudo perpetuo que debía pagar a los condes. El 13 de marzo el rector otorgó la escritura de cesión de la Casa de la Rectoría a favor de la parroquia.[471] Por último, las tres escrituras

[467] *Ibidem*, ff. 1 r.-2 v. (Solicitud de 30-III-1770), ff. 3 r.-4 r. (Informe de 4-IV-1770), f. 4 v. (Notificación de 5-IV-1770), ff. 5 r.-6 v. (Acta de 23-IV-1770), f. 4 v. (Certificación de 27-IV-1770), f. 6 v. (Orden de 30-IV-1770), ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770), ff. 12 r-13 r. (Memorial de h. 22-V-1770) y f. 13 r. (Decreto de 31-V-1770); y A.H.P.N.Z., Notario Cosme Fernández Treviño, 1771, pp. 168-178.

[468] A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en Vicariato…, ff. 10 v-13 r. (Diligencia de 27-VII-1770). La parroquia acordó resarcir al rector con 400 libras jaquesas (7.529 reales y 7 maravedís de vellón) para que cancelara un censo que pagaba al capítulo eclesiástico por la Casa de la Rectoría, e indemnizarle con *aquel capital que correspondiera, al tres por ciento, desde dichas cuatrocientas libras hasta el total cubrimiento del treudo perpetuo que se impusiera*.

[469] *Ibidem*, f. 13 v. (Auto de 30-VII-1770). García-Rodeja mencionó este nombramiento, pero sin poder concretar su fecha. Véase GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 14.

[470] A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, f. 14 r.- v. (Declaración de 3-VIII-1770) y ff. 14 v.-15 r. (Auto de 7-VIII-1770).

[471] *Ibidem*, ff. 17 r.-19 r. (Poder de 30-X-1770), f. 16 r.-v. (Cédula de 19-I-1771), ff. 19 v.-20 r. (Auto de 23-I-1771) y ff. 20 v.-21 r. (Presentación de 5-IV-1771); y A.H.P.N.Z., Notario Cosme Fernández Treviño, 1771, pp. 191-196 (Escritura de 3-III-1771) y pp. 211-216 (Escritura de 13-III-1771).

fueron presentadas al Vicario General el 5 de abril, quien las aprobó el día 9,[472] lo que al fin dejó expedito el camino para la construcción de la nueva iglesia.

Antes de iniciar las obras fue necesario crear una estructura administrativa que permitiera gestionarlas a nivel económico. Así, a principios 1770 se había establecido ya la creación de una Junta de Fábrica y Gobierno compuesta por parroquianos y miembros del capítulo eclesiástico, y sobre todo se habían creado el 4 de marzo de ese año dos cargos clave para el buen desarrollo de los trabajos, que se regirían por el sistema económico de administración: 1) el de recaudador y depositario de los fondos destinados a las obras, que recayó en Juan de Goyeneche, administrador de los Condes de Montijo y parroquiano, cuya función sería la de pedir y recibir, *de quien conveniese*, cualquier suma de dinero, limosna, alquiler u otro ingreso que pudiera corresponder a la parroquia, teniendo la facultad de distribuir dicho caudal, aunque siempre de acuerdo con la Junta de Fábrica; y 2) el de administrador, que se encomendó a otro parroquiano, Martín Hipólito, que tendría la misión de recibir del recaudador *el caudal que se necesitase para satisfacer los materiales y laborantes de dicha obra*, así como otros gastos *gruesos o menudos*, y la potestad para contratar a los maestros de obras, canteros, carpinteros etc. que trabajaran en la obra, aunque siempre con aprobación de la Junta de Fábrica, que le exigiría, al igual que al recaudador-depositario, la presentación de sus cuentas debidamente justificadas.[473]

También fue necesario obtener fondos para acometer los derribos pendientes y los trabajos iniciales de la nueva iglesia. Dado que la parroquia carecía de rentas, fue necesario acudir a las limosnas de distintas instituciones y personalidades, y en menor medida de los fieles, lo que imposibilitó una financiación continua y por tanto un ritmo de trabajo alto y constante, siendo uno de los motivos clave, aunque no el único, de que las obras se dilataran en exceso, durante nueve años y medio, entre abril de 1771 y octubre de 1780. Ya en el periodo 1768-1769 se habían obtenido un total de 47.000 reales de vellón (2.496 libras, 18 sueldos y 14 dineros jaqueses) con destino al pago de los derribos de la vieja iglesia, gracias a las gestiones del Conde de Atarés ante el rey Carlos III, que había concedido 6.000 reales (318 libras, 15 sueldos y 3 dineros), el Infante don Luis, que había dado 1.000 reales (53 libras, 2 sueldos y 8 dineros), y sobre todo el Comisario General de Cruzada, que había adjudicado 40.000 reales (2.125 libras, 1 sueldo y 3 dineros) del producto del expolio y la vacante del Arzobispado de Zaragoza. De esta cantidad, a finales de mayo de 1770 permanecían sin gastar unos 40.000 reales, que

[472] A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, f. 21 r.-v. (Auto de 9-IV-1771), ff. 21 v.-22 r. (Acta de 10-IV-1771) y f. 22 r. (Certificación de 2-V-1771).

[473] A.H.P.N.Z., Notario Antonio Bernués, 1770, f. 101 r.-v. Estos nombramientos fueron dados a conocer en GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, pp. 13-14. El régimen económico escogido, el de administración, conocido también como sistema *a jornal*, era el más adecuado para obras que no tenían garantizada una financiación continua y estable. Consistía en que el promotor de los trabajos, en este caso la Parroquia de Santa Cruz, los gestionaba directamente a nivel económico a través de un depositario y un administrador. En consecuencia, los distintos profesionales encargados de ejecutar la obra, empezando por el director facultativo, eran asalariados, aunque gozaban de poder de decisión en los aspectos técnicos que les competían respetando la jerarquía establecida.

estaban disponibles para acometer los derribos pendientes y sobre todo para empezar el nuevo edificio.[474]

El derribo de los últimos restos de la antigua iglesia tuvo lugar en los primeros meses de 1771, de tal manera que, hacia mediados de abril de ese año, tras el refrendo del Vicario General a las escrituras otorgadas en marzo, o quizá un poco antes, se debió de proceder al derribo de la Casa de la Rectoría y sobre todo a la contratación de Julián Yarza Ceballos, cuyo taller iba a construir el templo bajo su dirección. Atendiendo al cálculo desglosado del coste de construcción de la iglesia que elaboró Yarza Ceballos en julio de 1769 cuando trazó los planos, el montante final de la obra debería rondar las 6.000 libras jaquesas (112.938 reales de vellón). Las obras como tal comenzaron sin duda en el mes de abril de 1771, dato inédito, y lo hicieron con la apertura de los cimientos, que ya estaban abiertos en buena parte a principios de mayo, ya que el día 3 de dicho mes 14 peones fueron a la orilla del Ebro para empezar *a recoger piedra para cerrar parte de cimientos de la misma, que están abiertos*.[475] Sin embargo, los trabajos quedaron paralizados apenas empezados por un cúmulo de circunstancias negativas. Por un lado, ya en 1771 o principios de 1772, la parroquia inició acciones judiciales contra el notario Pedro García de Navascués, propietario de una casa cuyo sótano y tres habitaciones invadían el solar del templo, al no haber alcanzado un acuerdo amistoso de derribo en paralelo al resto de gestiones previas. Dichas acciones judiciales, cuyo final fue positivo para los intereses de la parroquia, se prolongaron hasta mediados de 1773 y supusieron, al parecer, la paralización de las obras durante buena parte de ese periodo.[476]

Mucho más grave fue la otra circunstancia que impidió el correcto desarrollo de los trabajos en su arranque: la muerte prematura de Julián Yarza Ceballos el 8 de marzo de 1772 a los 53 años,[477] es decir, menos de un año después del inicio de las obras. En consecuencia, la parroquia decidió encomendar el proyecto al arquitecto que mejor lo conocía al margen del fallecido: Agustín Sanz. Esta circunstancia explica que todas las fuentes literarias coetáneas, salvo el *Viage de España*, recogieran que la Iglesia de Santa Cruz era una obra de autoría exclusiva de Sanz,[478] ya que este se encargó de construirla prácticamente por completo, lo que borró del imaginario colectivo el papel inicial de Yarza Ceballos, que se fue diluyendo no solo por el protagonismo de Sanz como director de las obras, sino también como responsable principal del proyecto, cuyas trazas, sin lugar a dudas, modificó y modernizó, adaptándolas a sus propios planteamientos arquitectónicos barroco-clasicistas, que si bien debían ser asimilables a los de su maestro

[474] A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, ff. 7 r.-10 r. (Diligencia de 17-V-1770) y ff. 12 r-13 r. (Memorial de h. 22-V-1770).

[475] A.M.Z., Fondos Antiguos, Caja 414, Libro de Resoluciones de la Junta de Propios, 1770-1771, ff. 225 v.-227 r. (Memorial de h. 8-V-1771 inserto en Acta de 11-V-1771).

[476] A.H.P.Z., Reales Órdenes, J/862/2; y A.I.P.S.C.Z., sin sign. Copia del expediente abierto en el Vicariato…, f. 27 r. (Solicitud de 27-III-1772).

[477] ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para un estudio…", *op. cit.*, p. 47.

[478] El único que aludió a la autoría compartida entre Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz fue Antonio Ponz. El resto de las fuentes coetáneas obviaron el papel de Yarza considerando a Sanz el único autor. Véase PONZ, A., *Viage de…*, *op. cit.*, punto 25, pp. 55-56; CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 119, año 1801, f. 118 r., y ms. 130, año 1817, ff. 148 v.-149 r. (copia de poesía anónima de finales de 1780); ANÓNIMO, *Actas de la Real Academia…*, *op. cit.*, p. XIX; y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, p. 314.

en múltiples aspectos dado que ambos habían sido colaboradores de Ventura Rodríguez en las obras del Templo del Pilar, eran sin duda más avanzados a nivel estético a raíz de su mayor juventud y vinculación con las nuevas tendencias de la Corte. Así, la mayoría de los contemporáneos de Sanz no solo lo consideraron coautor del proyecto sino su único artífice, algo que no fue exacto, ya que tuvo que mantener por obligación ciertos aspectos del diseño de Yarza, especialmente la planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, que ya estaba definida cuando se incorporó al proyecto dado que para entonces ya se habían puesto los cimientos, y que además era el único elemento que no podía modificar al haberlo aprobado el Arzobispo.

Esta incorporación de Agustín Sanz al proyecto una vez muerto Julián Yarza Ceballos permite entender su papel como coautor del mismo, papel que no hubiera tenido sentido a mi juicio en el caso de que el otro artífice hubiera sido Julián Yarza Lafuente, ya que en ese caso hubiera sido una coautoría simultánea en el tiempo y no consecutiva como lo fue en realidad dado que Yarza Lafuente falleció en 1785, lo que carecería de toda lógica teniendo en cuenta que Sanz y Yarza Lafuente eran rivales a nivel profesional, no les unía ningún tipo de vínculo personal, y ambos tenían el suficiente bagaje y un taller lo bastante amplio como para acometer el proyecto en solitario, sin necesidad de compartir encargo con otro maestro de obras que les pudiera restar libertad de decisión e ingresos.

Los motivos principales que llevaron a la elección de Agustín Sanz, tanto en la ocasión fallida de 1769 como en 1772, fueron sin duda: 1) su sólida formación dentro de los planteamientos arquitectónicos más avanzados del momento, los del barroco académico, que se habían afianzado en Aragón por la intervención de Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar; 2) su creciente fama y prestigio, derivados de su gran profesionalidad y calidad, que lo estaban convirtiendo en uno de los arquitectos de mayor proyección a nivel aragonés; o 3) su condición de discípulo y colaborador de Julián Yarza Ceballos, que fue su maestro teórico en la Academia de Dibujo de los Ramírez.[479] En cualquier caso, este encargo tuvo una gran relevancia en su trayectoria, ya que fue el más importante recibido por él hasta entonces, una de sus mejores obras y un punto de inflexión clave en su carrera, hasta tal punto que marcó la transición entre su etapa de afianzamiento profesional (1762-1775) y su periodo de esplendor (1775-1792), que se inauguró con su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando el 7 de mayo de 1775, distinción para la que adujo, como uno de sus méritos principales, la Iglesia de la Santa Cruz.[480]

Las obras se reemprendieron hacia mediados de 1773, una vez solventado el tema del derribo de los cuartos de la casa adyacente y resuelta la contratación de Agustín Sanz, que debió de traerse consigo a buena parte de sus oficiales de confianza dada la

[479] También pudo tener cierta relevancia para la elección de Agustín Sanz su pertenencia a la Cofradía de San Victorián Abad y la Magdalena, fundada en la Iglesia de Santa Cruz. Sin embargo, no es seguro, ya que no he podido determinar si su ingreso fue anterior al encargo y pudo facilitarlo, o posterior y por tanto consecuencia directa de este. Véase A.I.P.S.C.Z., Caja E.28. "Libro de Resoluciones de la Cofradía…", s. f.

[480] A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de San Fernando, año 1775, ff. 360 v.-361 v. (Acta de 7-V-1775).



Fig. 2: ***Retrato de Antonio Jorge y Galván como Arzobispo de Granada*.**
Joaquín Inza (dib.), Francisco Muntaner (grab.), h. 1776-1787.

envergadura de los trabajos, que habían quedado paralizados en los cimientos.[481] Ya en el verano de 1773, la Junta de Fábrica empezó a buscar nuevos ingresos, dado que los fondos obtenidos inicialmente empezaban a escasear. Así, a mediados de julio pidió limosnas al Arzobispo Juan Sáenz de Buruaga, que dio una suma importante, y al Cabildo Metropolitano de Zaragoza, de quien dependía Santa Cruz al ser *capilla* o parroquia sufragánea de La Seo, que el 7 de agosto concedió 100 libras jaquesas (1.882 reales y 10 maravedís de vellón). Estas cantidades vinieron a completar las aportadas en junio-julio por los ejecutores testamentarios del regidor Antonio Dara, y por Antonio Ponz y Guillén, Oficial Mayor de la Contaduría de Marina en el Departamento Marítimo del Ferrol.[482] Sin embargo, no resultaron suficientes, por lo que a mediados de enero de 1774 la parroquia volvió a acudir al Cabildo pidiendo que le adjudicara por diez años la décima *de frutos que adeudan sus mismos parroquianos*, solicitud que este denegó, aunque a cambio, el 15 de abril de 1774 acordó concederle otras 200 libras (3.764 reales y 20 maravedís) en cuatro anualidades.[483] En 1774-1775 la parroquia también pidió ayuda económica al zaragozano Antonio Jorge y Galván (1717-1787), Obispo de Zamora desde 1767 y después Arzobispo de Granada entre 1776 y 1787, quien como beneficiado que también era de Santa Cruz, concedió la importante suma de 6.000 reales (318 libras, 15 sueldos y 3 dineros) gracias a la mediación de Miguel Lacruz y Galván, canónigo de la Catedral de Zamora y beneficiado de Santa Cruz como él, quien entregó otros 2.000 reales (106 libras, 5 sueldos y 1 dinero). Algunos eclesiásticos locales relevantes también

[481] A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, 1773 (Memorial h. 15-VII-1773).
[482] *Ibidem*, doc. suelto (Memorial de h. 15-VII-1773 y Recibo de 11-VIII-1773); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano, año 1773, p. 73 (Acta de 7-VIII-1773); A.C.L.S., Libro Cuarto de Juntas de Hacienda del Templo del Salvador (1771-1775), año 1774, f. 187 r. (Acta de 25-I-1774); y A.I.P.S.C.Z., Caja E.4, Libro de Gestis de Santa Cruz (1689-1778), s. f. (Acta de 6-VII-1773).
[483] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo, año 1774, p. 4 (Acta de 21-I-1774), pp. 8-9 (Acta de 5-II-1774) y p. 29 (Acta de 15-IV-1774); A.C.L.S., Libro Cuarto de Juntas de Hacienda del Templo del Salvador (1771-1775), año 1774, f. 187 r. (Acta de 25-I-1774) y f. 313 r. (Acta de 4-V-1774); A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1774 (Recibos de 27-IV-1774 y 6-IV-1775); A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1775 (Memorial de 16-V-1775 y Recibo de 24-V-1775); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo, año 1775, pp. 88-89 (Acta de 19-V-1775). El 27-IV-1774 se fecha el recibo de las primeras 50 libras jaquesas (941 reales y 5 maravedís de vellón). Del 6-IV-1775 es el recibo de las 50 libras de 1775. Al poco, el 16-V-1775 la Junta de Fábrica suplicó que se le pagaran por adelantado las 100 libras (1.882 reales y 10 maravedís) correspondientes a 1776 y 1777 por la urgencia de comprar madera para levantar el tejado con el fin de evitar el deterioro de lo ya construido, súplica que el Cabildo aceptó el 19-V-1775. El 24-V-1775 se fecha el recibo de dichas 100 libras.

colaboraron, como Faustino de Acha, canónigo doctoral del Cabildo y parroquiano.[484] Sin embargo, la fuente de financiación más importante con la que pudo contar la parroquia mediada la década de 1770 fue la celebración a finales de julio de 1775 de dos corridas de toros en la zaragozana Plaza de la Misericordia a beneficio de las obras. Dichas corridas, para las que se obtuvo una licencia especial de la superioridad, aportaron unos ingresos muy cuantiosos, dado que solo el canon que la parroquia tuvo que abonar a la Casa de Misericordia por el uso de la plaza ascendió a 240 libras (4.517 reales y 17 maravedís) [fig. 2].[485]

Gracias a los beneficios de las dos corridas de toros, a las grandes limosnas mencionadas y a otras aportaciones de mucha menor cuantía debidas a parroquianos de todos los niveles, Agustín Sanz pudo imprimir a las obras un importante ritmo durante el periodo 1773-1775, que permitió que alcanzaran, a pesar de partir casi de cero, un estadio de desarrollo bastante avanzado en poco tiempo, como lo indica el que a mediados de mayo de 1775 se estuviera ya en disposición de empezar a construir la estructura del tejado.[486] Es más, la obra avanzaba también "hacia abajo", ya que entre el 8 de junio y el 7 de agosto de 1775 se construyó una cripta-panteón para el capítulo eclesiástico. Este elemento, todavía conservado, lo ubicó Sanz en el lado del evangelio, cerca del altar, y lo concibió como una sencilla nave cubierta con bóveda de cañón rebajada. Como es lógico, sus gastos de construcción, que ascendieron a 127 libras y 13 sueldos jaqueses (2.402 reales y 26 maravedís de vellón), se llevaron aparte y fueron costeados por el capítulo eclesiástico.[487]

A partir de 1776 el ritmo de las obras empezó a ralentizarse conforme fueron escaseando los fondos, por lo que la Junta de Fábrica buscó nuevos ingresos para evitar su paralización. Por un lado, a mediados de octubre de 1777 solicitó al capítulo eclesiástico 300 libras jaquesas (5.646 reales y 31 maravedís de vellón) a censo, que este concedió. Los propios miembros del capítulo, incluido el rector, hicieron aportaciones a título personal, aunque destacó el beneficiado Tiburcio Valdés, que estaba muy comprometido con el proyecto. También se pidieron limosnas, ya en 1779, al nuevo Arzobispo Bernardo Velarde (1720-1782) y al Cabildo Metropolitano, que el 30 de julio de ese año concedió otras 80 libras (1.505 reales y 29 maravedís), su última aportación económica. En los últimos años de obras contribuyeron algunos de los parroquianos nobles y burgueses más prominentes, como Eusebio Lacabra, luminero en ese periodo, pero sobre todo la Marquesa de Estepa, Mariana de Urriés y Pignatelli (1744-1806), que aunque residente en Madrid donó una suma de dinero altísima que permitió concluir el

[484] A.I.P.S.C.Z., Caja E.32, Carpeta "Papeles de Mediana" (Carta 29-V-1790); y CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…, op. cit.*, ms. 130, año 1817, ff. 147 v.-148 v. (copia de poesía anónima de finales de 1780).

[485] A.D.P.Z., Establecimientos de Beneficencia, libro 2.128, f. 57 v. (Sitiada de 3-VIII-1775), ff. 58 v.-59 r. (Sitiada de 9-VIII-1775) y f. 60 r. (Sitiada de 23-VIII-1775). El canon de 240 libras jaquesas por el uso de la plaza de toros, que había sido estipulado por el Corregidor de Zaragoza, fue pagado a principios de agosto de 1775 a la Casa de Misericordia por el luminero de la Parroquia de Santa Cruz, Pedro Peralta, que a su vez era apoderado de los Marqueses de Estepa, grandes impulsores de la obra de la nueva iglesia. Días después, poco antes del 23-VIII-1775, la mitad de dicho canon fue entregada por la Casa de Misericordia al arrendatario de la plaza, Juan Briz, a quien le correspondía por contrato.

[486] A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1775, doc. suelto (Memorial de 16-V-1775).

[487] A.I.P.S.C.Z., Caja E-16, Expediente "Cuenta de lo gastado en reparos precisos de casas y campos…".

templo. De hecho, esta zaragozana ilustre, hija del I Marqués de Ayerbe, fue considerada por sus coetáneos la benefactora más relevante de las obras, por encima del resto de los donantes [fig. 3].[488]



Fig. 3: ***Retrato de Mariana de Urriés y Pignatelli*****.**
Francisco Bayeu y Subías, h. 1765-1767.
Óleo sobre lienzo, 114'7 x 87'2 cm.
Colección particular.

En paralelo a los últimos trabajos arquitectónicos, entre 1779 y 1780 se procedió también a la dotación artística del templo, consistente sobre todo en la decoración de ciertas partes con pinturas murales y en la creación de los ocho retablos laterales, obras que constituyen, como señaló Arturo Ansón, un auténtico muestrario de la pintura aragonesa de la época al haber participado pintores tanto de la tradición rococó y tardobarroca, aunque ya algo academizados, como Braulio González, José Luzán, Diego Gutiérrez, Juan Andrés Merklein o Fray Manuel Bayeu, como otros insertos ya en el nuevo academicismo clasicista, como Manuel Eraso o Ramón Bayeu, que años después se encargó del gran lienzo de la cabecera.[489] Los retablos laterales fueron costeados por particulares e instituciones religiosas y para ellos concibió Agustín Sanz una traza unitaria con el fin de otorgar coherencia estética al interior del edificio. Su distribución original era distinta a la actual, que corresponde a la restauración de los años 70.[490] En origen, en el lado del evangelio se dispusieron, de los pies a la cabecera[491]: 1) el Altar de San Voto y San Félix, costeado por Pedro Jordán de Urriés y Pignatelli, II Marqués de Ayerbe, sin duda por influjo de su hermana la Marquesa de Estepa, y que quedó presidido por un lienzo que cabe ser atribuido, según Ansón, a Juan Andrés Merklein[492] (se mantiene en su emplazamiento original); 2) el Altar de San Victorián, perteneciente a la Cofradía de San Victorián Abad y Santa María Magdalena, que fue sufragado en su mayor parte por

[488] A.I.P.S.C.Z., Caja E.4, Libro de Gestis de Santa Cruz (1689-1778), s. f.; CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 130, año 1817, ff. 147 v.-148 v., 151 r. y 161 v. (copia de poesía anónima de finales de 1780); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo, año 1779, pp. 63-64 (Acta de 23-VII-1779) y p. 66 (Acta de 30-VII-1779); y A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1779 (Recibo de 4-VIII-1779). La consideración de la marquesa como principal benefactora de las obras es indiscutible. Lo demuestra un retrato conmemorativo de poca calidad que encargó la parroquia y que aún se conserva, aunque muy deteriorado, en una dependencia auxiliar del templo. En él aparece la marquesa como donante acompañada del beneficiado Tiburcio Valdés, que también jugó un gran papel.

[489] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Las Artes Plásticas en Aragón en el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1995, pp. 141-182, espec. p. 154.

[490] Se produjo un intercambio de lienzos entre distintos retablos (las mazonerías permanecieron en su sitio), por lo que en algunos no hay correspondencia entre pintura y escudo, como en el de San Victorián, cuyo lienzo se instaló en la mazonería del antiguo retablo de San Gregorio, que había sido costeado por el Conde de Atarés, pero sin retirar el escudo de armas de este, que nada tuvo que ver con San Victorián.

[491] La distribución original y la identidad de los comitentes la he obtenido de: CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 130, año 1817, ff. 148 v. y 151 v. (copia de poesía anónima de finales de 1780).

[492] ANSÓN NAVARRO, A., "San Voto y San Félix hallan el cuerpo incorrupto del Venerable Juan de Atarés", en *El Espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 597.

Baltasar de Aperregui, Regente de la Real Audiencia de Aragón, y que fue el único cuya mazonería se hizo de piedra, que se debió al cantero Joaquín Insausti, mientras que el lienzo lo pintó Fray Manuel Bayeu[493] (hoy es el tercer retablo del lado de la epístola desde los pies); 3) el Altar de la Virgen del Pilar, pagado por la Marquesa de Estepa (hoy es el cuarto del lado del evangelio desde los pies); y 4) el Altar de Santa Rosalía, que fue costeado por Francisco Andrés de Uztarroz y Sancho, beneficiado de la Parroquia de San Gil (hoy es el segundo del lado del evangelio desde los pies).

En el lado de la epístola se dispusieron, de los pies a la cabecera: 1) el Altar de Santa Águeda, cuyo lienzo fue reaprovechado y corresponde por estilo a la segunda mitad del siglo XVII[494] (permanece en su lugar original); 2) el Altar del Arcángel San Miguel, costeado por Miguel Franco de Villalba, Noble de Aragón y Regidor Decano del Ayuntamiento, que quedó presidido por un destacado lienzo copia del que Guido Reni pintó en 1635 para los Capuchinos de Roma y que cabe ser atribuido, según Ansón, a Manuel Eraso[495] (hoy es el tercer retablo del lado del evangelio desde los pies); 3) el Altar de San Gregorio Magno, sufragado por el Conde de Atarés, para el que José Luzán pintó un magnífico lienzo por modelo de Carle Van Loo[496] (hoy es el segundo del lado de la epístola desde los pies); y 4) el Altar del Santo Cristo, costeado por el capítulo eclesiástico con el sobrante de la Ejecución de Domingo Guillén (permanece en su ubicación original). Este último retablo, del que he determinado su autoría a nivel documental, tuvo un coste de 178 libras, 8 sueldos y 10 dineros jaqueses (3.358 reales y 21 maravedís de vellón), incluida la decoración de la *capilla claustral* que ocupó, y en su realización participó el escultor Mariano Sanz, encargado de la mazonería, que el 19 de abril de 1780, ya hecho y colocado el retablo, cobró 71 libras (1.336 reales y 15 maravedís). También intervino el pintor Braulio González, que el 1 de octubre de 1780 cobró 21 libras y 5 sueldos (400 reales) por pintar el cuadro de *San Juan y la Magdalena* que sirve de fondo al Cristo Crucificado de bulto que preside el altar y que fue reaprovechado de la antigua iglesia, y por un pequeño lienzo ovalado de la *Virgen Dolorosa* que creó para la parte baja del cuerpo del retablo, que hoy se encuentra instalado en el contiguo Altar de San Victorián.[497] A su vez, González se encargó de pintar dos pechinas de la cúpula ciega de

[493] Baltasar de Aperregui había ingresado en la cofradía a principios de 1779. No escatimó en gastos al encargar la mazonería de piedra y no de madera como el resto de los altares, que encomendó a Joaquín Insausti, que cobró 80 libras jaquesas (1.505 reales y 29 maravedís de vellón) en 1779 por el único de los pagos que he documentado, aunque sin duda hubo más. A principios de julio de 1779 ya había empezado a elaborar dicha mazonería. La Cofradía se encargó de financiar a través de limosnas un carnerario delante del retablo para enterrar a sus cofrades, cuyo terreno le fue concedido mediante una concordia el 30-VII-1780, aunque para entonces ya estaba construido el carnerario e instalado el retablo. Véase A.I.P.S.C.Z., Caja E.28, "Libro de Resoluciones…", s. f.; y A.I.P.S.C.Z., sin sign., copia del expediente "Donación de capilla…". Para costear el retablo llegó también una limosna de 15 libras (282 reales y 12 maravedís) concedida el 1-VIII-1779 por la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza. Véase CALVO RUATA, J. I., "San Victorián de Asán", en *El Espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, pp. 602-603. Hoy la mazonería del antiguo Altar de San Victorián corresponde al de Santa Rosalía.

[494] El lienzo, tal y como se observa a simple vista, fue ampliado para adaptarlo a las medidas del marco.

[495] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y academicismo en…", *op. cit.*, p. 154.

[496] ANSÓN NAVARRO, A., *El Pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (CAI), 1987, pp. 117-119.

[497] Es la misma Dolorosa dado que: 1) es la única de la iglesia; 2) es una iconografía propia de un retablo dedicado a Cristo; 3) presenta los estilemas de B. González; y 4) el retablo del Santo Cristo tiene un hueco

la *capilla claustral* en la que se ubica el altar, en las que representó sendos ángeles niños portando símbolos de la Pasión, que también financió el capítulo y por las que cobró 8 libras y 10 sueldos (160 reales). De dorar y dar color a la mazonería imitando jaspes se encargó José Cidraque, que cobró 72 libras y 1 sueldo (1.356 reales y 7 maravedís), siendo el último de sus recibos del 12 de septiembre de 1780. Del marco de la *Dolorosa* se ocupó el carpintero Juan Boldó, que cobró 4 sueldos y 4 dineros (4 reales) [fig. 4].[498]



Fig. 4: ***Vista del Altar del Santo Cristo*****. Se observa el Cristo Crucificado de bulto redondo que lo preside, reaprovechado de la antigua iglesia, y de fondo el lienzo de San Juan y la Magdalena pintado por Braulio González. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 5: ***Vista general del interior de la Iglesia de la Santa Cruz antes de la restauración de los años 70*****. Se observa la disposición del altar mayor y de la sillería coral, procedente del antiguo Coreto del Pilar, ubicada detrás y cerrada por sendas puertas en los extremos, antes de su desmantelamiento. Foto: Coyne.**

ovalado de las medidas de la *Dolorosa*, mientras que esta se insertó forzadamente en el altar de San Victorián al haber sido necesario partir su marco y perforar la mazonería, que fue repintada alrededor.

[498] A.I.P.S.C.Z., sin sign., "Quenta y razón de lo que se gasta en la Capilla del Santo Xristo…".

En la fase final de obras se instaló también un escueto retablo mayor provisional que finalmente acabó siendo el definitivo, por lo que cinco años después de la inauguración del templo, el 10 de septiembre de 1785, con el fin de complementarlo, se instaló en la cabecera un gran lienzo financiado por la Marquesa de Estepa y pintado ese mismo año por Ramón Bayeu: *EL Triunfo de la Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa*,[499] que quedó enmarcado por la antigua sillería del Coreto de la Virgen del Templo Pilar, que había sido solicitada al Cabildo Metropolitano y que este había concedido de limosna el 1 de septiembre de 1780[500] ya que carecía de uso a raíz de la creación de una nueva sillería rococó con motivo de la construcción del nuevo Coreto. En la fase final de obras también se procedió a decorar con pinturas algunas pechinas de tres de los cuatro espacios angulares situados entre los brazos de la nave y el transepto, labor que desarrolló Braulio González,[501] pero sobre todo la cabecera, para la que José Luzán pintó el mediopunto de *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena*,[502] y las pechinas y el cupulín ciego de la cúpula del crucero, decoradas por Braulio González y Diego Gutiérrez respectivamente, que representaron *Los Cuatro Evangelistas* el primero y *La Santísima Trinidad con Cristo Muerto* el segundo [fig. 5].[503]

Una vez concluidos los últimos trabajos, hacia el 2 de octubre de 1780 el rector y el luminero escribieron al Arzobispo Bernardo Velarde solicitando permiso para trasladar el Santísimo Sacramento al nuevo templo el 8 de octubre y destacando que la Marquesa de Estepa, que tantos caudales había entregado, había venido de propio a Zaragoza. De inmediato, el 3 de octubre, el Arzobispo dio comisión a Juan Antonio de Rosillo y Velarde, Visitador General del Arzobispado de Zaragoza, para que inspeccionara el edificio, algo que hizo sin dilación, de tal manera que el 4 de octubre declaró *no haber encontrado defecto alguno sustancial, antes bien, le parecía era una de las iglesias de mejor arquitectura y adorno de esta ciudad*. En vista de ello, el 5 de octubre Bernardo Velarde dio permiso para trasladar procesionalmente el Santísimo Sacramento *y poner en ejercicio dicha parroquia*, algo que se hizo finalmente el 8 de octubre de 1780, aunque los festejos inaugurales duraron hasta el día 10.[504] De esta manera culminó un largo proceso que había comenzado en 1768 con la ruina del antiguo templo y que permitió la creación de uno de los edificios más destacadas de la época de la Ilustración en tierras aragonesas, una obra de arte total que constituye hoy, por su calidad y coherencia, uno de los mejores conjuntos barroco-clasicistas de Aragón.

---

[499] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y academicismo en…", *op. cit.*, pp. 156-157.

[500] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo, 1780, pp. 94-95 (Acta de 1-IX-1780). No se conserva.

[501] González no solo pintó las dos pechinas de la *capilla claustral* en la que está el Altar del Santo Cristo, sino que también se encargó, dados los claros paralelismos estilísticos, de las dos pechinas pintadas en la *capilla claustral* del lado del evangelio más próxima a la cabecera y de la única que se decoró en la capilla de ese mimo lado más cercana a los pies. Las pechinas de la capilla restante no se pintaron.

[502] ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor…*, *op. cit.*, pp. 117-119.

[503] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y academicismo en…", *op. cit.*, p. 153.

[504] A.D.Z., Libro de registro de Actos Comunes del Vicariato General, año 1780, f. 404 r.-v. (Memorial de h. 2-X-1780), f. 404 r. (Decreto de 3-X-1780), ff. 404 v.-405 v. (Informe de 4-X-1780) y f. 405 v. (Permiso de 5-X-1780); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano, año 1780, p. 109 (Acta de 6-X-1780). Sobre los festejos véase CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, ms. 130, año 1817, ff. 151 v.-161 r. (copia de poesía anónima de finales de 1780).

Estudio artístico

La Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza es un edificio de una calidad arquitectónica y artística muy destacada, sin duda uno de los mejores de la época de las Luces en Aragón dada la armonía de sus proporciones, la exquisitez de su diseño y lo esmerado de su ejecución material. Es más, su modernidad y carácter renovador con respecto a los usos arquitectónicos vigentes en el Aragón de comienzos del último cuarto del siglo XVIII causaron una honda impresión entre las élites de la ciudad y lo convirtieron pronto en el templo predilecto de buena parte de los ilustrados zaragozanos, que debieron de valorar a su vez el ambiente de recogimiento espiritual que proporcionaba su organización espacial centralizada, muy acorde al tipo de religiosidad íntima y sobria propugnada por la Ilustración. Sin embargo, en la actualidad suele pasar desapercibido por sus pequeñas dimensiones, la angostura de su emplazamiento, que impide contemplarlo con la suficiente amplitud y perspectiva, y su construcción en un material tan modesto y típico del valle del Ebro como el ladrillo [fig. 6].



Fig. 6: ***Vista de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz.***
Foto: José Antonio Duce.

Julián Yarza Ceballos, probablemente de acuerdo con Agustín Sanz, concibió el nuevo templo con una planta centralizada de cruz griega inscrita en un cuadrado que se proyecta en la cabecera con un tramo más para dar cabida al coro, tramo extra que no se acusa en planta al quedar flanqueado en el lado del evangelio por la sacristía y en el de la epístola por la base de la torre campanario y una habitación que permite acceder a ella. Esta solución espacial fue mantenida por Sanz durante la construcción del edificio, dado que cuando se hizo cargo de las obras ya se habían creado los cimientos y además debía considerarla muy acertada teniendo en cuenta la forma casi cuadrada del solar disponible, sus escasas dimensiones y la corta feligresía de la parroquia, que permitía experimentar con un tipo de planta que estaba empezando a recuperarse pero que resultaba todavía poco usual en la España de la época. Esta solución de planta conllevó que la iglesia se organizara en dos cortas naves de dos brazos (de un tramo cada uno) e igual longitud, anchura y altura, en concreto una nave principal y un transepto que se cruzan perpendicularmente dando lugar a un crucero de notables dimensiones cubierto por una gran cúpula sobre pechinas. La cruz griega que forman queda enmarcada por un perímetro exterior cuadrado que da lugar a cuatro espacios

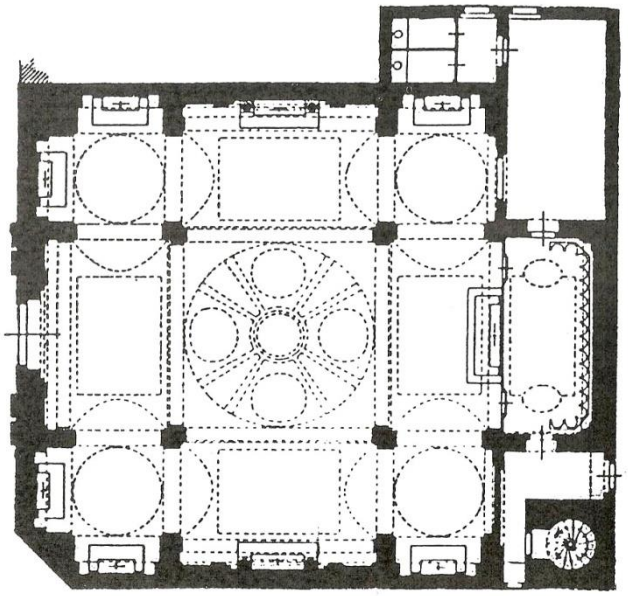


Fig. 7: ***Planta de la Iglesia de la Santa Cruz según Otto Schubert*****. Se observa la disposición original del antiguo retablo mayor y de la sillería coral situada detrás, en la cabecera, antes de su desmantelamiento en la restauración de la década de 1970.**

angulares entre los brazos de la cruz que están comunicados con dichos brazos pero que son de menor altura y presentan un sistema de cubrición diferente, lo que permite diferenciarlos y en consecuencia concentrar la atención en el espacio central cubierto por la gran cúpula, que se convierte en protagonista y centro focal del templo, que no obstante, mantiene su axialidad gracias al alineamiento de la puerta de entrada con el altar mayor y a la existencia del mencionado tramo extra en la cabecera para albergar el coro, que se dispone así a modo de retrocoro a la italiana, como fue típico en España en la segunda mitad del siglo XVIII y como defendían los ilustrados.[505] Además, la comunicación existente mediante arcos de medio punto entre los espacios angulares (o *capillas claustrales* o *claustreadas* según la denominación de la época) y los brazos del transepto y la nave, permite que estos espacios concatenados actúen funcionalmente como

[505] La disposición del coro en la cabecera, a modo de retrocoro a la italiana, fue bastante frecuente en la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración y norma habitual en la arquitectura religiosa de ciertos arquitectos clasicistas como Agustín Sanz, que empleó esta disposición también en otras iglesias (Parroquial de Épila o Colegial de Sariñena). Siguiendo este esquema, el coro, cuya sillería se disponía en forma de U adosada a los muros de la cabecera, quedaba separado del presbiterio mediante el retablo mayor (que debía presentar doble cara, la principal orientada hacia la nave y la secundaria hacia el retrocoro), su mesa de altar, y dos puertas laterales (que cubrían el espacio entre el retablo y las paredes laterales), que en conjunto ejercían como un auténtico muro pantalla entre ambos espacios. La colocación del coro en la cabecera en lugar de en medio o a los pies del templo, como era tradicional en España (sobre todo en catedrales y colegiatas), tenía la ventaja de no embarazar la nave dejándola libre para que fuese ocupada por los fieles. La disposición del coro en la cabecera, tanto en forma de retrocoro a la italiana (modelo que hundía sus raíces en la arquitectura religiosa de autores tardorrenacentistas italianos como Andrea Palladio o Galeazzo Alessi) como rodeando el altar mayor, no comenzó en España, por lo general, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, por influjo de las nuevas ideas que en materia religiosa trajo la Ilustración y gracias al empeño consecuente con dichas ideas de arquitectos como Ventura Rodríguez o el propio Agustín Sanz. Los intentos previos, iniciados ya a finales del siglo XVI, no habían llegado a cuajar. Sobre este tema véase 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. Revista de Arte*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 115-127; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1991, pp. 43-51, espec. pp. 44, 46-48 y 51.

auténticas naves laterales que facilitan el tránsito entre los pies y la cabecera sin necesidad de atravesar la nave y el crucero [figs. 7 y 8].

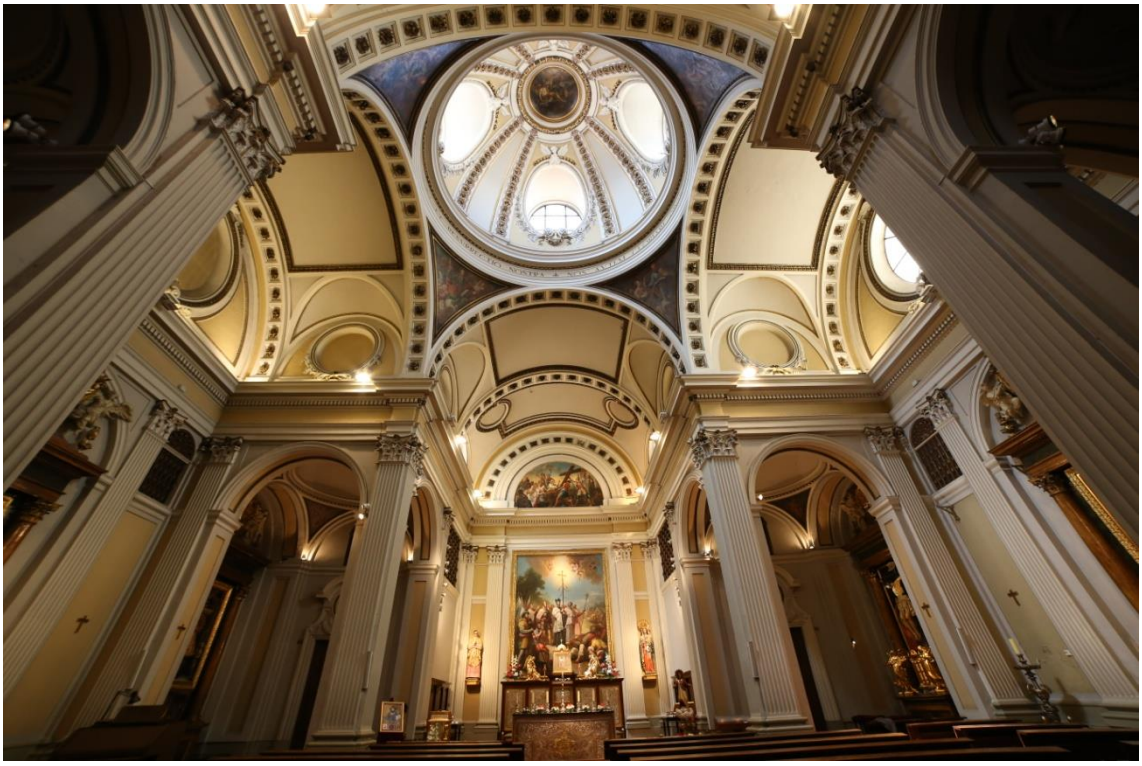


Fig. 8: ***Vista del interior de la Iglesia de la Santa Cruz hacia la cabecera*****.**
Se observa su solución espacial de cruz griega inscrita en un cuadrado con proyección de un tramo adicional en la cabecera para dar cabida al coro (en origen). Foto: José Manuel Herráiz España.

El modelo espacial y de planta adoptado en Santa Cruz hunde sus raíces en la arquitectura bizantina, de donde pasó a la Europa altomedieval, aunque no acabó de cuajar en occidente hasta la llegada del Renacimiento y la creación de iglesias como San Blas de Montepulciano o San Geminiano de Venecia, pero sobre todo el proyecto de Bramante para la nueva Basílica de San Pedro del Vaticano, que influyó sin duda en otros edificios destacados como la Basílica de San Lorenzo de El Escorial. Sin embargo, como ya señalara Wittkower, este modelo cayó casi en desuso durante el siglo XVII y una parte del XVIII[506] a raíz de la preferencia por las plantas longitudinales que trajo la Contrarreforma, no siendo recuperado en España hasta la época de la Ilustración, cuyos arquitectos fueron muy dados a las plantas centralizadas, aunque existieron ciertos casos

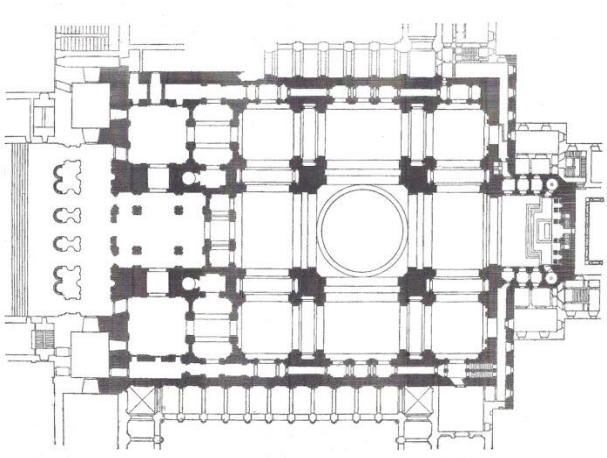


Fig. 9: ***Planta de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial*****.**

[506] WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 118.

aislados previos como el de la Capilla de San Fermín de Pamplona, construida entre 1696 y 1717.[507] Así, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII hubo ejemplos destacados de recuperación del modelo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, como el de la Iglesia de San Julián de Ferrol, diseñada en 1763 por el arquitecto e ingeniero militar Julián Sánchez Bort,[508] o el de la propia Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza que, a mi juicio, al igual que la anterior, pudo tener en El Escorial el referente más cercano y directo a nivel espacial, ya que este se había convertido en un modelo de prestigio para los arquitectos españoles de la época,[509] aunque también pudo influir en ella la mencionada capilla de San Fermín de Pamplona. Es más, el propio Ventura Rodríguez, que tanta influencia ejerció en Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz, acudió a este modelo espacial y de planta en dos templos parroquiales que diseñó en la última fase de su carrera: Vélez de Benaudalla (1776) y Larrabezúa (1777) [fig. 9].[510]

El interior de la Iglesia de la Santa Cruz es un conjunto de gran armonía gracias a la decoración unitaria que presenta, que se basa en el empleo de recursos diversos como: una serie de sencillos cajeados o rehundidos murales ornamentales de distintas formas que articulan los paramentos del edificio jugando con su nivel de saliente y que se inspiran probablemente en la reforma ideada por Ventura Rodríguez para los interiores del Templo del Pilar;[511] una línea de imposta moldurada que recorre todo el perímetro interno de la iglesia, incluidos los cuatro espacios angulares, recurso de origen clásico también tomado del Pilar probablemente;[512] o el conjunto de elegantes pilastras clasicistas de basa ática, fuste acanalado y capitel corintio, dispuestas sobre alto basamento, que se extienden a lo largo de todo el interior de la cruz griega adosándose tanto a los paramentos murales como

[507] Dicha capilla, construida como anexo a la Parroquial de San Lorenzo según trazas de Santiago Raón, fray Juan de Alegría y Martín de Zaldúa, fue reparada y redecorada interiormente entre 1800 y 1805 en estilo neoclásico por Santos Ángel de Ochandátegui. Véase MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín…*, *op. cit.*, pp. 17-52, 67-80 y 87-88.

[508] GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, J., *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, pp. 162-167.

[509] Véase este tema en RODRÍGUEZ RUIZ, D., y SAMBRICIO, C., "El Conde de Aranda y…", *op. cit.*, pp. 149-156.

[510] FORD REESE, T., "Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12 (fasc. 23), Granada, Universidad de Granada, 1975, pp. 24-49; y GUILLÉN MARQUÉS, E., "Arquitectura periférica en la época de Calos III: El Consejo de Castilla, la Academia de San Fernando y el Arzobispado de Granada", *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura (Secretaría General Técnica), 1988, pp. 163-175, espec. pp. 165, 167-168 y 174.

[511] El cajeado o rehundido era un recurso estético de articulación mural de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado en el Quatrocentto por Leon Battista Alberti, quien lo utilizó en la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose progresivamente en un recurso habitual en la arquitectura renacentista y manierista italiana asimilado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel o Palladio. Asumido posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo llevó a sus máximas posibilidades expresivas, se convirtió a su vez, por influencia de este, en rasgo identitario de la arquitectura barroca clasicista española, siendo utilizado por arquitectos como Ventura Rodríguez, quien lo usó en muchos de sus edificios religiosos, entre ellos las Iglesias de San Marcos de Madrid y del Monasterio de Santo Domingo de Silos o la reforma del Templo del Pilar de Zaragoza. Agustín Sanz hizo un uso recurrente de este recurso estético en toda su arquitectura religiosa.

[512] Este recurso fue también una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, quien lo usó en sus edificios religiosos más relevantes, entre ellos las iglesias de Urrea de Gaén, Vinaceite, Épila o Sariñena.



Fig. 10: ***Vista del interior de la Iglesia de la Santa Cruz hacia el lado de la epístola*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

a los cuatro pilares que sostienen la cúpula del crucero. Dichas pilastras, cuyo capitel sigue el prototipo recogido en el Tratado de Vignola y que resultan a su vez similares a las empleadas por Ventura Rodríguez en El Pilar, sirven para unificar y articular visualmente el espacio interior de la iglesia, pero sobre todo para reforzar la idea de centralización al enfatizar la disposición en forma de cruz griega y la gran presencia de la cúpula. También cumplen la función de sostén visual del monumental y a la vez sencillo entablamento corintio que se dispone a lo largo de todo el perímetro interior de la cruz griega aunque con proyecciones y retranqueos sobre lugares significativos que deben quedar enfatizados, como los pilares de la cúpula del crucero o el testero de la cabecera. Dicho entablamento, que también es similar al del Pilar, resulta muy sobrio y clasicista y se articula canónicamente en tres partes: arquitrabe de dos fajas de saliente progresivo,[513] ancho friso liso y cornisa de perfil moldurado decorada con dentículos en su base.[514] Sirve para unificar estética y visualmente el interior de la cruz griega al introducir en él un elemento que resulta común a todos sus alzados interiores, reforzando así la idea de centralización ya sugerida por las pilastras. Justo sobre el entablamento se dispone un *banquillo* que, describiendo su mismo recorrido, actúa de zócalo en el

[513] Lo habitual era que los entablamentos corintios presentaran un arquitrabe de triple faja. Sin embargo, Agustín Sanz siguió aquí el modelo del entablamento del Templo del Pilar, que solo presenta dos fajas.
[514] En las esquinas del entablamento corintio los dentículos de su cornisa se sustituyen puntualmente por piñas colgantes, un rasgo ornamental de gran clasicismo, ya recogido por Vignola en su tratado y usado por Ventura Rodríguez en El Pilar, que Agustín Sanz utilizó con frecuencia en su arquitectura religiosa.

arranque de las bóvedas del templo con el fin de ganar altura y evitar que estas queden parcialmente tapadas por el saliente de la cornisa del entablamento [figs. 10 y 11].[515]



Fig. 11: ***Detalle de dos de las pilastras corintias y del entablamento general que recorre el perímetro interior del templo*****. Se observan también dos de los cajeados que ornan las enjutas de los arcos.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por encima del entablamento y el *banquillo* se desarrolla ya el sistema de cubrición general del templo, que tanto en los brazos de la nave como en los del transepto se compone de bóvedas de cañón con lunetos reforzadas por arcos fajones cuyo intradós se decora mediante casetones cuadrangulares con una roseta de estuco en su interior. Dichos casetones son similares a los empleados por Ventura Rodríguez en la ornamentación de la embocadura y el muro de fondo del Coreto del Pilar, aunque en este caso su uso es distinto, no así en el testero recto de la cabecera, donde existe una gran rosca o arco ornamental de casetones similar a los del Coreto que sirve para enmarcar el mediopunto de *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* que lo corona.[516] Todas las bóvedas presentan su superficie articulada y animada mediante un idéntico molduraje perimetral

[515] Miguel Ángel incluyó ya la creación de un *banquillo* corrido sobre el entablamento interior de San Pedro del Vaticano, rasgo que se convirtió en una constante de la arquitectura religiosa italiana que, dado su carácter práctico, fue asimilada por la arquitectura barroca española ya avanzado el siglo XVII.

[516] Dicho mediopunto, cuya forma y disposición es similar a la del cajeado empleado por Agustín Sanz en idéntico lugar en su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, que también queda enmarcado por una gran rosca de casetones, actúa de sustitutivo de un vano semicircular de igual forma y disposición. La rosca de casetones que lo enmarca, que presenta paralelismos con la del Coreto del Pilar, es un recurso ornamental de raíz borrominesca (San Carlino de Roma) empleado por otros arquitectos barrocos clasicistas como Rainaldi (Santa Maria in Campitelli de Roma), Sacchetti (Capilla del Palacio Real de Madrid) o Ventura Rodríguez, que no solo lo empleó en El Pilar sino también en templos más modestos como San Marcos de Madrid o la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte.

rectangular, a base de hojas de roble, de gran clasicismo y clara inspiración "pilarista",[517] con la única excepción de la que cubre el tramo extra de la cabecera, que Sanz concibió distinta para diferenciar el espacio situado debajo. De hecho, dicha bóveda carece de lunetos, es menos profunda (por lo que su recuadro ornamental es de menor superficie), presenta dos tondos moldurados en sus extremos cortos y los dos óculos de iluminación que sus lunetos enmarcan carecen de decoración adventicia y son los más pequeños del templo [fig. 12].



Fig. 12: ***Vista general del sistema de cubrición del templo hacia la cabecera*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

En ambos extremos del molduraje perimetral rectangular de las distintas bóvedas se disponen parejas de pseudotriángulos cajeados que actúan como elemento de transición entre dicho molduraje y los lunetos de las bóvedas, que también presentan su superficie cajeada y perfilada con un sencillo listel. Dichos lunetos cobijan y encuadran paramentos murales semicirculares que presentan un sencillísimo enmarque perimetral plano, sin resaltes, y que albergan algunos de los vanos de iluminación del templo, que al igual que en El Pilar son óculos circulares con sencillo marco moldurado, modelo de ventana típicamente barroco clasicista que se convirtió en una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, ya que lo empleó en la mayoría de los templos que diseñó posteriormente.[518] En esta caso, los óculos, muchos de los cuales son ciegos y

[517] Este recurso, utilizado ya por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar, permite articular y animar las bóvedas dejándolas preparadas para acoger pinturas murales en caso necesario. Agustín Sanz lo usó en templos como su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea, su segunda propuesta para la de Vinaceite, la Colegiata de Sariñena (proyectos) o la Parroquial de Épila, en la que las bóvedas ornadas con molduraje perimetral se decoraron con efectistas pinturas murales de temática mariana en la década de 1790.

[518] Este modelo de óculo, que se remonta a la arquitectura quatrocenttista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua) pero cuyo uso se popularizó y generalizó a partir de la primera

tienen solo una función ornamental tendente a mantener la unidad estética del edificio, están decorados en su base con dos ramas de palma contrapuestas y enlazadas con una cinta, todo ello en estuco, un motivo de raíz barroca romana y honda significación cristiana que Sanz volvió a usar en los óculos de muchos de sus templos [figs. 13 y 14].[519]



Fig. 13: ***Vista general del sistema de cubrición del templo hacia los pies*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

mitad del siglo XVIII gracias al barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...), lo empleó Agustín Sanz de forma coetánea a la Iglesia de Santa Cruz en su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, en su segunda propuesta para la de Vinaceite, y posteriormente, con distintas variantes, en otros templos, tanto construidos como solo proyectados (Urrea, Vinaceite, Épila, Calmarza, Cortes de Aragón, Sariñena...). De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, debe considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz. Otros arquitectos dieciochescos españoles, como Ventura Rodríguez, también usaron el óculo circular en sus iglesias. Este lo empleó en todas sus etapas creativas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no construido para la conclusión y reforma de la Iglesia de la Orotava (1784), en Tenerife. A su vez, fue un recurso asimilado por arquitectos neoclásicos tan destacados como Juan de Villanueva, que lo empleó en la cúpula del crucero del madrileño Oratorio del Caballero de Gracia.

[519] El motivo de las dos hojas de palma contrapuestas ya lo había usado Ventura Rodríguez en los óculos del Pilar, pero sin enlazar estas al quedar separadas por las volutas de los marcos. A partir de esta idea o inspirándose en modelos italianos (o en modelos españoles de raíz italiana) más sencillos directamente, Agustín Sanz dispuso las dos hojas de palma entrelazadas abrazando la parte baja del marco del óculo, también de resolución más simple. Usó este prototipo no solo en los óculos de la Iglesia de la Santa Cruz sino también coetáneamente en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y en su tercera propuesta para la de Urrea. Más adelante lo volvió a emplear, pero con diferentes variaciones o añadidos, en otros templos como las iglesias de Urrea (proyecto definitivo) o Épila.

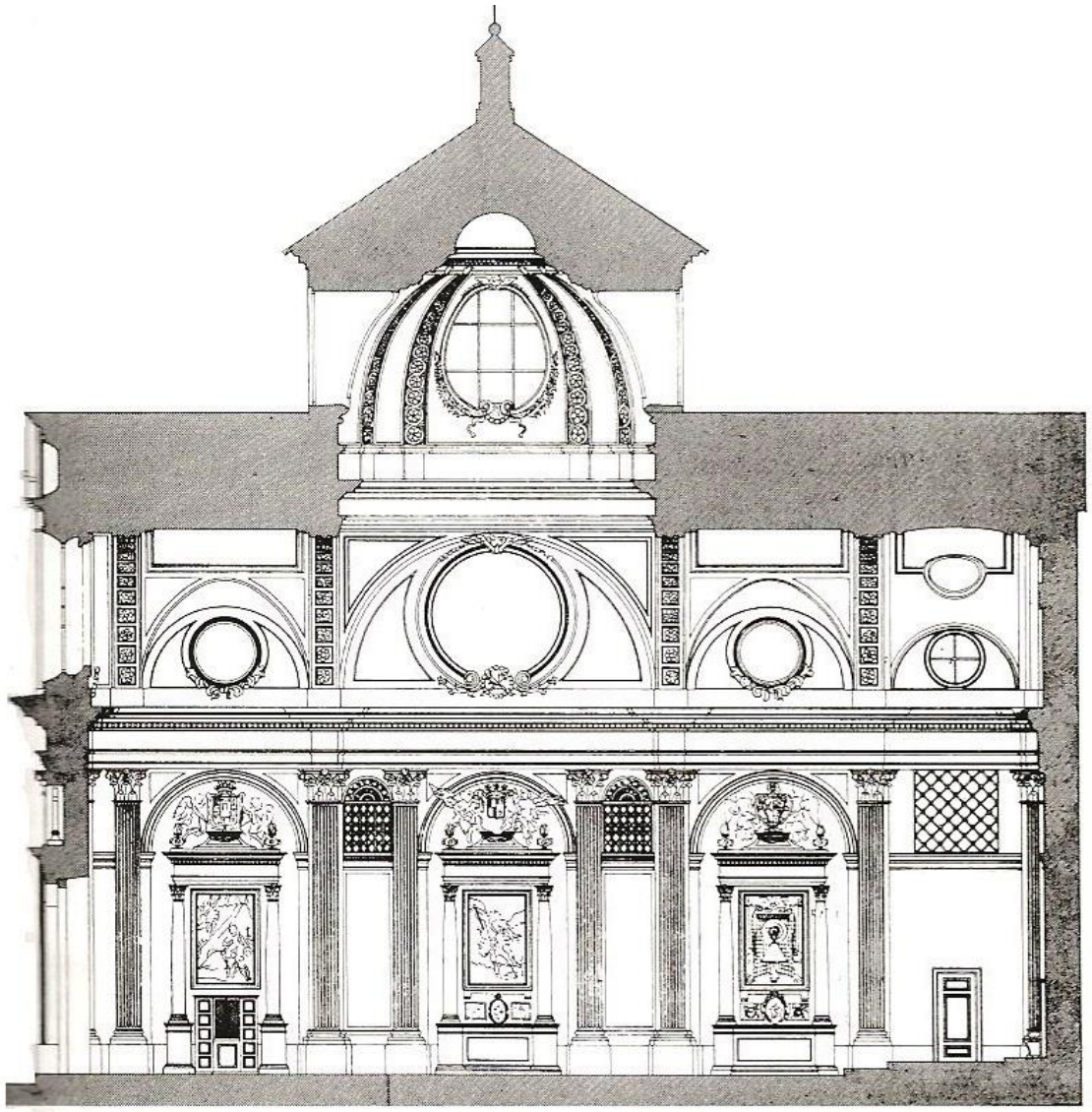


Fig. 14: ***Sección longitudinal actual de la Iglesia de la Santa Cruz, según Regino Borobio*.**

Esta fuente de iluminación se complementa con el óculo circular de la fachada principal, que preside el testero de los pies y que permite iluminar longitudinalmente la nave en dirección al altar, y con los dos que se abren en los extremos del transepto (uno de ellos ciego). Estos tres óculos, que son idénticos y de un diámetro muy superior al resto, se disponen flanqueados por dos cajeados pseudotriangulares de perfil moldurado que se adaptan a su forma y a la del paramento en forma medio punto que presiden.[520] Presentan una decoración perimetral de estuco más elaborada cuyo esquema general se inspira parcialmente en la ornamentación de los vanos de la Iglesia de San Felipe Neri de

[520] El recurso de los pseudotriángulos cajeados de perfil moldurado que se adaptan a las curvaturas del vano y del paramento en el que este se inserta, hunde sus raíces en la arquitectura quatrocentistta de Leon Batistta Alberti, quien lo utilizó en la Iglesia de San Andrés de Mantua, siendo asumido posteriormente por la arquitectura italiana desde el renacimiento hasta el barroco, de donde saltó a otros ámbitos arquitectónicos como el español, donde se convirtió en un recurso recurrente en el barroco clasicista.

Turín, obra de Filippo Juvarra,[521] sin duda a través de la reinterpretación que de la misma hizo Ventura Rodríguez en los grandes óculos del Templo del Pilar de Zaragoza [fig. 15].

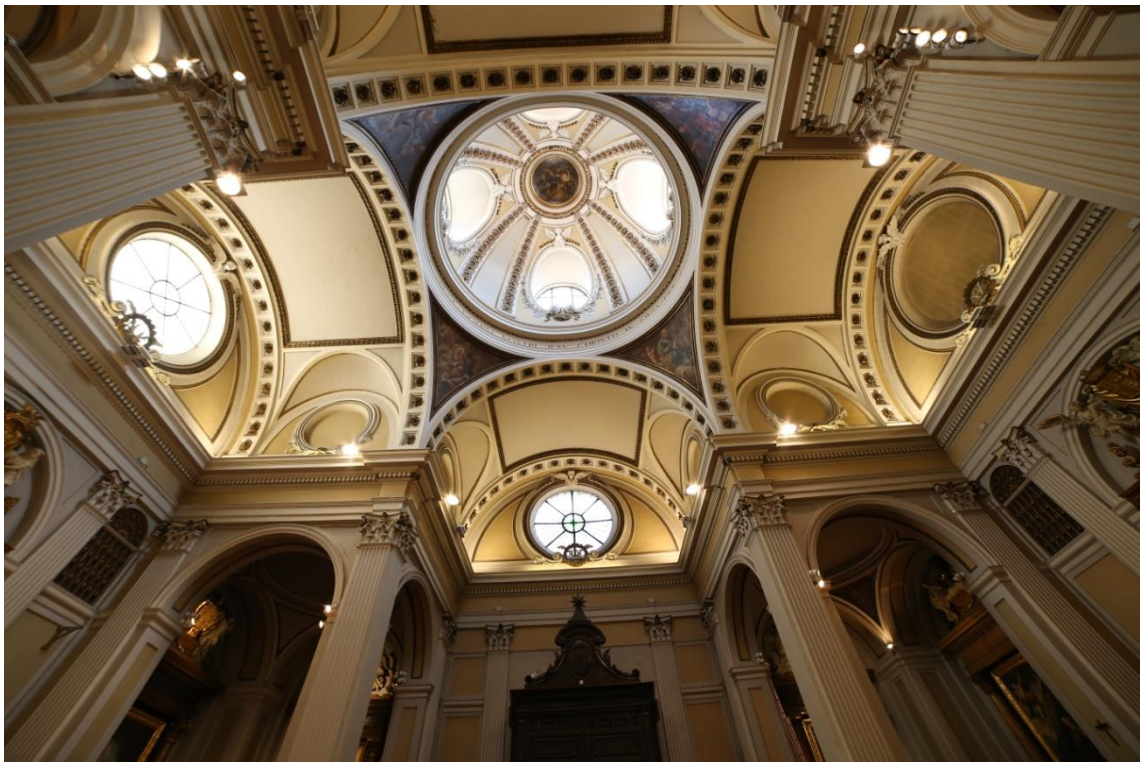


Fig. 15: ***Vista general del sistema de iluminación del templo*****. Se observan los grandes óculos de los testeros de los pies y de los brazos del transepto, así como buena parte de los óculos ciegos que cobijan los lunetos de las bóvedas y los bellos vanos ovoides de la cúpula del crucero. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Se compone de un marco moldurado decorado con ovas, motivo decorativo de gran clasicismo que viene a sustituir a las hojas de laurel formando una corona existentes en los marcos de los óculos del Pilar,[522] y con un fino perfil exterior plano. Dicho perfil exterior acaba en su base en sendas volutas que se enroscan hacia dentro y de las que nacen dos ramas de palma que se desarrollan hacia el exterior en direcciones opuestas sirviendo de base al marco, un efectista recurso barroco de raíz juvarriana empleado por Ventura Rodríguez en los vanos pseudoovoides de la cúpula de la Santa Capilla del Pilar, de donde Agustín Sanz pudo tomar la idea.[523] Las dos volutas y sus hojas de palma flanquean a su vez una corona de rosetas que enmarca otras dos ramas de palma, en este caso cruzadas y entrelazadas con una cinta. En su parte alta, los tres óculos quedan coronados por un fragmento de cornisa curva que apoya sobre el perfil exterior de su

[521] Los diferentes diseños de Juvarra para este templo eran conocidos en los medios arquitectónicos europeos al haber sido grabados y publicados en 1758 por iniciativa de uno de sus discípulos, el conde de Tavigliano, con el título de *Modello della Chiesa di San Filippo per il PP. dell'Oratorio di Torino, inventato e disegnato dall'Abate e cavaliere D. Filippo Juvarra*. Véase SCOTTI TOSSINI, A., "Filippo Juvarra y las Cortes europeas del siglo XVIII", en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, Electa, 1994, pp. 140-163, espec. pp. 150-153.

[522] Este motivo es de origen clásico.

[523] Este recurso lo había utilizado Filipo Juvarra en marcos decorativos y de vanos de edificios como la Galería de Diana del Palacio de la Venaria Reale o la Iglesia de San Felipe Neri de Turín. Ventura Rodríguez lo asumió como propio, empleándolo en obras como la Santa Capilla del Pilar.



Fig. 16: ***Vista interior del gran óculo del testero de los pies del templo*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

marco que,[524] como en los óculos del Pilar, se abre y enrosca en sus extremos, sirviendo también en este caso de sujeción a sendas guirnaldas colgantes laterales de escaso desarrollo, otro recurso de raíz juvarriana.[525] Al igual que en los vanos de San Felipe Neri y del Templo del Pilar, por delante de la cornisa y del propio marco se dispone, rematando el conjunto con gran efectismo barroco, como si flotara en el aire en pleno vuelo, un refinado serafín de alas desplegadas realizado en estuco,[526] motivo típicamente borrominesco asumido por el barroco clasicista español de raigambre italiana [fig. 16].[527]

Sin embargo, la fuente de iluminación principal del templo son los cuatro grandes vanos ovoides de la cúpula del crucero, que quedan alineados con los dos ejes del templo.

[524] Este recurso estaba presente ya en los vanos de la Iglesia de San Felipe Neri de Turín, aunque allí la cornisa es de mayor desarrollo lateral, y en los óculos del Templo del Pilar de Zaragoza.

[525] Filippo Juvarra utilizó con frecuencia este recurso ornamental, con distintas variantes, en muchos de los vanos y marcos ornamentales de sus edificios (Iglesia de San Felipe Neri de Turín, fachada de la Iglesia de Santa Cristina de Turín, Pabellón de caza de Stupinigi...).

[526] El esquema ornamental de estos tres óculos ejerció una notable y dilatada influencia en la arquitectura clasicista aragonesa posterior. De hecho, Pascual Jordán, discípulo de Agustín Sanz en la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa y en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, empleó un diseño similar de óculo, con ligeros cambios, en las trazas que rubricó a principios de 1807 para la reforma de la Colegiata de Borja. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 163, 171 y 174-175.

[527] El motivo del serafín alado, que fue utilizado por Francesco Borromini en ciertas decoraciones de la Basílica de San Pedro del Vaticano, llegó a convertirse en una auténtica seña de identidad propia, ya que lo volvió a emplear en otros edificios de Roma como la Iglesia de San Carlino, el Oratorio de los Filipenses, San Ivo de la Sapienza o la Basílica de San Juan de Letrán. De ahí pasó al barroco romano y a otras escuelas barrocas italianas, llegando ya muy entrado el siglo XVIII al barroco clasicista español, en el que fue muy utilizado por autores como Ventura Rodríguez, que lo empleó en edificios como la Iglesia de San Marcos de Madrid o la Santa Capilla del Pilar, o el propio Agustín Sanz, que además de en la Parroquial de la Santa Cruz lo utilizó en otros templos como los de Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila. Véase PORTOGHESI, P., *Francesco Borromini*, Milano, Electa Editrice, 1967, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187 y 207, entre otras.

De hecho, la luz que penetra por ellos refuerza el efecto de centralización al enfatizar el protagonismo del crucero, que es el espacio mejor iluminado dada la gran masa lumínica que recibe en cualquier momento del día. La citada cúpula sobre el crucero, que es peraltada y no tiene tambor ni linterna, se voltea sobre cuatro pechinas lisas decoradas con *Los Cuatro Evangelistas* pintados por Braulio González enmarcados por una sencilla moldura perimetral. Sobre ellas existe un anillo a modo de entablamento, dividido en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo, friso liso con inscripción pintada y cornisa de perfil moldurado con una guirnalda de hojas de laurel en su base, que sirve de elemento de transición y del que arranca un sencillo basamento rematado en cornisa que cumple la función de pequeño tambor y que permite ganar una cierta altura al arranque del casquete de la cúpula para evitar que este quede parcialmente tapado por el saliente de la cornisa del anillo inferior [figs. 17, 18 y 19].[528]



Fig. 17: ***Vista general de la gran cúpula del crucero desde el interior*****. Foto: José Antonio Duce.**

[528] Este tipo de anillo o entablamento anular fue una constante en las grandes cúpulas de Agustín Sanz a lo largo de toda su carrera (Iglesias de La Puebla de Híjar, Épila, Sariñena...).



Fig. 18: ***Vista parcial de la cúpula del crucero al interior*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 19: ***Detalle de la parte alta del casquete de la cúpula del crucero*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por encima se desarrolla ya el casquete peraltado de la cúpula, cuya superficie queda perforada por los cuatro profundos vanos ovoides ya citados, cuya forma deriva probablemente de los medallones escultóricos de tradición guariniana que Ventura

Rodríguez ideó para las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Pilar.[529] Dichos vanos ovoides presentan una decoración inspirada en modelos juvarrianos compuesta por una sencilla moldura de enmarque que queda rematada en su parte superior por un serafín alado con guirnaldas colgantes a los lados,[530] mientras que en su parte inferior termina en sendas volutas que flanquean una venera y que quedan enlazadas por una guirnalda vegetal de rosetas, un recurso empleado ya por Ventura Rodríguez, sin duda por influencia juvarriana, en los vanos pseudoovoides de la cúpula calada de la Santa Capilla del Pilar, de donde Sanz tomó la idea probablemente. De dichas volutas nacen, al igual que en los óculos de los testeros del transepto y de los pies, dos ramas de palma contrapuestas que, en este caso, dada su largura mucho mayor, abrazan con naturalismo la mitad inferior del vano[531]. Ambas ramas presentan como refinado ornamento una cinta colgante que rodea su tallo y cae con gracia por debajo.

Cada uno de los vanos de la cúpula preside y ocupa la mayor parte de uno de los cuatro grandes sectores en que se divide su casquete, que presentan su superficie cajeada. Dichos sectores, y los propios vanos que los presiden, aparecen flanqueados por parejas de falsos nervios radiales con su superficie decorada con casetones circulares enlazados mediante "cintas" y ornados con una roseta en su interior, motivo nuevamente de origen juvarriano,[532] que sirven para articular, animar y fragmentar visualmente el casquete aportándole ritmo. Dichas parejas de falsos nervios, cuyos entrepaños se animan con cajeados lisos perfilados con un listel, convergen en un sencillo tondo adornado con una corona de hojas de roble que enmarca el cupulín ciego que remata el casquete a falta de linterna, que se dispone enmarcado con sencillez y decorado con *La Santísima Trinidad con Cristo Muerto* pintada por Diego Gutiérrez.

El modelo de cúpula peraltada empleado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz es, a mi juicio, una sabia adaptación personal, tanto tipológica como formal, de la solución aplicada por Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), que a su vez derivaba de modelos de Juvarra.[533] De hecho, dicha cúpula es también peraltada, carece de tambor y arranca de un clasicista anillo inferior. Sin embargo, a diferencia de la de Santa Cruz, es de planta ligeramente ovalada, tiene

[529] El propio Ventura Rodríguez empleó vanos ovoides en la cúpula de la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, que diseñó y construyó en la década de 1760.

[530] El motivo de serafín alado con guirnaldas colgantes a los lados había sido creado por Borromini como una variante del serafín de alas desplegadas. En el barroco clasicista español fue muy utilizado por autores como Ventura Rodríguez, que lo usó por ejemplo en los óculos de la cúpula de la Capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro. Agustín Sanz lo empleó también de forma coetánea a la Iglesia de la Santa Cruz en los grandes vanos semicirculares de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, pero con unas guirnaldas mucho más largas y que se superponen a la moldura del vano.

[531] En su esquema general esta decoración de vano es similar, por ejemplo, a la empleada por Juvarra en su diseño de la cúpula de la Iglesia de San Felipe Neri de Turín (1730), que no llegó a construirse. Véase en COMOLI MANDRACCI, V., y GRISERI, A., (comis.), *Filippo Juvarra. Architetto delle Capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri Editore, 1995, p. 387.

[532] Juvarra empleó el motivo decorativo de los casetones circulares enlazados en los intradoses de los arcos del gran salón del Pabellón de caza de Stupinigi (1729-1733).

[533] A mi juicio, la cúpula de San Marcos de Madrid se inspira en la que Juvarra diseñó para la Capilla del Palacio Real Nuevo de Madrid, que no llegó a construirse, pero cuya traza Rodríguez conocía bien. Véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 11-33, espec. p. 13; y COMOLI MANDRACCI, V., y GRISERI, A., (comis.), *Filippo Juvarra…*, *op. cit.*, p. 424.



Fig. 20: ***Vista general de la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid*****, obra de Ventura Rodríguez.**

linterna, sus falsos nervios pasan casi desapercibidos, a pesar de ser dobles, en beneficio de sus entrepaños, y carece de ventanas en el casquete aunque en su lugar existen grandes marcos de perfil mixtilíneo delimitando pinturas murales cuyo aspecto general es parecido al de los vanos de la cúpula zaragozana. También cabe la posibilidad de que Sanz se hubiera inspirado en otra obra de Rodríguez: la cúpula calada de la Santa Capilla del Pilar, algo quizá más factible por el conocimiento directo que tenía de la misma, que era una variante de la de San Marcos algo más compleja. En cualquier caso, el modelo propio de cúpula peraltada que Sanz codificó en Santa Cruz se convirtió en una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa, ya que lo volvió a utilizar, introduciendo variaciones, en algunos de los templos más importantes que diseñó a lo largo de su carrera, como su tercer proyecto, no construido, para la Iglesia de Urrea de Gaén, que rubricó en abril de 1775 y que fue coetáneo a las obras de Santa Cruz, la Parroquial de Épila, que diseñó entre finales de 1777 y comienzos de 1778, o la Colegiata de Sariñena, que trazó por primera vez en 1792 [fig. 20].

En claro contraste con el crucero y su gran luminosidad se disponen los cuatro espacios angulares o *capillas claustrales* que lo enmarcan, que quedan en penumbra al carecer de vanos de iluminación directos. Estos cuatro espacios, que no pueden ser considerados capillas en el sentido estricto de la palabra, presentan planta cuadrada y una altura mucho menor que el resto del templo. Agustín Sanz los cubrió mediante bóvedas de plato, es decir, cúpulas ciegas de planta circular muy rebajadas sin tambor y dispuestas sobre pechinas, idénticas a las que empleó coetáneamente en sus terceros diseños para la Iglesia de Urrea de Gaén y años después en templos como la Parroquial de Épila o la Colegiata de Sariñena. De hecho, estas bóvedas de plato, que se inspiraron probablemente en las ideadas por Ventura Rodríguez para cubrir ocho de los tramos de las naves laterales del Pilar, y que fueron de uso generalizado en la época de la Ilustración, son otra seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz. Al igual que hizo en ocasiones posteriores, configuró estructuralmente los cuatro espacios angulares mediante cuatro arcos de los que parten las pechinas sobre las que se voltea la correspondiente bóveda de plato, que presenta una sencilla cornisa anular de transición en su base adornada con un motivo de cinta envolvente. En todos los casos uno de esos arcos abre a la nave central, otro al transepto, mientras que los otros dos son ciegos [figs. 21, 22 y 23].



Fig. 21: ***Vista de las cuatro capillas claustrales desde un extremo del transepto*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 22: ***Vista general de las dos capillas claustrales del lado del evangelio*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 23: ***Vista de las dos capillas claustrales más próximas a la cabecera*****. Se aprecian las portadas borrominescas de estuco de la sacristía (al fondo) y de la sala de acceso a la torre (en primer plano).**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Los arcos que abren a la nave y al transepto, que quedan flanqueados por sendas pilastras corintias, presentan una idéntica configuración exterior de gran sobriedad y clasicismo: impostas resaltadas, rosca de frente moldurado que se ajusta al entablamento situado encima y enjutas ornadas con un sencillo cajeado pseudotriangular que rellena el espacio existente entre la rosca y el entablamento.[534] Por su parte, los dos arcos ciegos sirven para cobijar sendos retablos adosados a su muro de fondo en el caso de las dos *capillas claustrales* de los pies, y un retablo y las portadas de estuco de la sacristía y la sala de acceso a la torre en el caso de los dos espacios angulares anexos a la cabecera (los arcos que cobijan estas portadas están enrasados). Dichas portadas, que son idénticas, derivan de un modelo introducido por Borromini en las fachadas del Oratorio de los Filipenses y la Iglesia de Santa Inés de Roma, utilizado después por otros autores vinculados a la escuela barroca romana como Juvarra, quien lo empleó por ejemplo en un diseño no ejecutado para la fachada de la Iglesia de San Felipe Neri de Turín.[535] Están compuestas por un vano adintelado con un serafín alado situado encima que sujeta con el

[534] Esta articulación exterior de los arcos, de gran clasicismo, presenta ciertas diferencias con la de los arcos de dos proyectos coetáneos de Agustín Sanz: su segunda propuesta para la Iglesia de Vinaceite y la tercera para la de Urrea de Gaén. Aunque muchos de los rasgos son comunes, en estos dos proyectos y en templos posteriores de Sanz como la Parroquial de Épila, la Iglesia de Urrea o la Colegiata de Sariñena, los arcos, también de gran clasicismo, se disponen algo separados del entablamento superior, sin llegar a tocarlo, presentando una protíride en su clave que sobresale por arriba actuando de elemento de transición y apoyo visual de dicho entablamento. Por el contrario, el esquema de arco empleado en la Iglesia de la Santa Cruz lo volvió a emplear Sanz en templos como la Iglesia de Calmarza, que no llegó a construirse.

[535] Este diseño no se construyó, pero ejerció cierta influencia en la arquitectura posterior ya que fue grabado. Véase en SCOTTI TOSSINI, A., "Filippo Juvarra y...", *op. cit.*, pp. 151.

cuello una guirnalda colgante de hojas de laurel y que con sus alas desplegadas enmarca la parte inferior de un tondo, perfilado también con hojas de laurel, que queda coronado por una sencilla y monumental cornisa clasicista que se adapta a su forma circular proyectándose a su vez lateralmente. Sin embargo, al margen de estas dos portadas y de los retablos que se adosan a sus muros, los cuatro espacios angulares se animan únicamente mediante los sencillos cajeados o rehundidos murales que presentan los intradoses de las jambas y roscas de sus arcos, y a través de la decoración pictórica de algunas de las pechinas de sus bóvedas de plato.

Los ocho retablos laterales que envuelven el perímetro interior del templo, que se caracterizan por su sobriedad y elegancia clasicista, son el complemento perfecto al propio edificio ya que con su diseño uniforme refuerzan la magnífica unidad estética de dicho interior. Al no existir capillas como tal se disponen adosados a los muros, seis de ellos en los cuatro espacios angulares y los dos restantes en los extremos de los dos brazos del transepto cobijados por un arco de medio punto practicado en el muro, de idéntica configuración que los arcos exteriores de las *capillas claustrales*, que queda flanqueado por sendas pilastras corintias. Dejando al margen la valoración de los lienzos y esculturas que los presiden, cuyo análisis no es objeto de este estudio, estos ocho altares destacan por la modernidad y marcado clasicismo de su mazonería, que está compuesta de: banco con pequeño zócalo, frente cajeado, extremos en proyección a modo de basamentos y remate en repisa de perfil moldurado; cuerpo presidido por un lienzo de formato rectangular enmarcado de manera sencilla que presenta otras tres pinturas de pequeño tamaño en su base y que queda flanqueado por dos columnas de basa ática, fuste liso y capitel corintio, coincidentes con las proyecciones del banco, que sostienen un entablamento del mismo orden dividido canónicamente en arquitrabe de triple faja, friso liso y cornisa de perfil moldurado con dentículos en su base; y ático de escasa altura



Fig. 24: ***Vista general del perímetro interior del templo desde el presbiterio*****. Se observan algunos de los ocho retablos laterales. A la izquierda destaca el actual Altar de San Victorián.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

rematado en el centro por un podio pseudoapiramidado cajeado y con repisa, adornado con guirnalda colgante, que sirve de apoyo al escudo del comitente sostenido por ángeles mancebos[536] y que queda flanqueado por sendos flameros [figs. 24 y 25].



Fig. 25: ***Vista general del actual Altar de San Miguel Arcángel, ubicado en el centro del testero del brazo del transepto del lado del evangelio*****. Se aprecia su magnífica mazonería clasicista diseñada por Agustín Sanz y el destacado lienzo que lo preside, pintado por Manuel Eraso siguiendo modelos de Guido Reni. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[536] Este tipo de remate remite a la solución concebida por Ventura Rodríguez para el coronamiento de las embocaduras de las capillas del Templo del Pilar, que hunde sus raíces en el barroco romano. El único de los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz que no se remató así fue el de San Victorián (hoy de Santa Rosalía), que al pertenecer a una cofradía vio sustituido el escudo del comitente por un flamero flanqueado por dos alegorías femeninas.

Sin duda, la mazonería de los ocho retablos laterales es lo más renovador del templo desde un punto de vista estético, ya que puede considerarse prácticamente neoclásica atendiendo a su pureza de líneas y al uso canónico de los recursos clásicos. El motivo de ello radica a mi juicio en que Agustín Sanz diseñó dicho modelo de mazonería en una fase ya muy avanzada de las obras en sustitución del que había elegido en un principio, que sería similar al que se puede observar en las trazas de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, fechadas el 18 de abril de 1775 y que estaban inspiradas en las de Santa Cruz. Dicho modelo era asimilable en su estructura general al finalmente elegido pero se remataba todavía con frontón curvo, solución más retardataria que estaba inspirada en el retablo mayor de la Iglesia de La Puebla de Híjar, concebido unos años antes por Francisco Sabatini y que Sanz conocía bien al haber tenido una intervención secundaria en dicho proyecto.[537] Curiosamente, el modelo de retablo ensayado por Sanz en Santa Cruz, que desarrolló en otros templos como la Parroquial de Épila, tuvo un gran éxito en el ámbito aragonés, hasta tal punto que llegó a eclipsar la difusión del modelo de La Puebla de Híjar, que tuvo un corto alcance.[538]

La disposición actual de la cabecera de la iglesia no es la original, ya que durante la restauración de los años 70 fue eliminada la sillería coral que se disponía adosada a los tres lados de dicha cabecera por debajo del gran lienzo de *El Triunfo de la Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa*, que hoy actúa visualmente como retablo mayor del templo en conjunción con el mediopunto de *La Invención de la Santa Cruz por Santa Elena* situado encima. Este cambio permitió ganar profundidad al disponer la mesa de altar más retranqueada, pero aminoró el efecto de centralización original al eliminar la barrera visual que suponían dicho coro y la bella pantalla de madera que lo separaba de la mesa de altar, elementos que disimulaban el tramo extra de la cabecera. Dicha pantalla estaba formada en sus extremos por dos puertas talladas para acceder al coro, y en el centro por un pequeño retablo a modo de edículo, que servía de fondo visual a la mesa de altar, compuesto por una serie de gradas coronadas por un gran medallón ovalado rematado en frontón triangular. De ella solo han sobrevivido los dos excelentes ángeles mancebos con símbolos eucarísticos que flanqueaban el medallón, que hoy, vueltos a dorar, acompañan al Altar del Santo Cristo. Según Belén Boloqui, su autoría cabe ser atribuida al escultor barroco académico zaragozano José Sanz [fig. 26].[539]

[537] Sobre este retablo, que se hizo mediante la adaptación del diseño del altar mayor de la Iglesia de San Pascual Bailón de Aranjuez, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de…", *op. cit.*, pp. 119-186.
[538] *Ibidem*, pp. 159-160.
[539] BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 223-224. Anteriormente estos ángeles habían sido atribuidos a Joaquín Arali. Véase LA SALA-VALDÉS, M. de, *Estudios históricos…*, *op. cit.*, p. 122.



Fig. 26: ***Vista general de la cabecera en la actualidad*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Como se colige de lo ya expuesto, el lenguaje estético-arquitectónico empleado por Agustín Sanz en el interior de Santa Cruz es deudor de los planteamientos barroco-clasicistas de clara raíz italiana, muy vinculados a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra…), utilizados por Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma de los interiores del Templo del Pilar, que formuló entre 1750 y 1763 a través de distintos diseños y una maqueta.[540] Dicha reforma, que a finales de la década de 1760 ya se había materializado parcialmente en el entorno de la Santa Capilla, se convirtió, con su rico, ecléctico y versátil muestrario de motivos, formas y soluciones ligadas al barroco romano, en un auténtico modelo formal y estético de referencia para los profesionales aragoneses de la arquitectura,[541] que vieron en él una alternativa muy interesante y novedosa al último barroco tradicional o "castizo", caracterizado por su abigarramiento decorativo y su alejamiento de la normativa clásica, una auténtica vía para la modernización de la arquitectura aragonesa, en clara sintonía con las pautas estéticas propugnadas desde la Corte y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, previa a la asunción del neoclasicismo ya a finales de la centuria.

El propio Agustín Sanz, que como ya se ha visto tomó parte en las obras del Pilar entre 1754 y 1762 como oficial destacado y tuvo un contacto profesional muy estrecho con Ventura Rodríguez cuando este estuvo en Zaragoza entre octubre de 1754 y abril 1755 al inicio de los trabajos de la Santa Capilla,[542] asimiló y asumió como propio el exquisito y cosmopolita lenguaje barroco clasicista o académico aplicado por este en sus

[540] Véanse en USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 97 y 101-139.
[541] Sobre la construcción de la Santa Capilla y la reforma del Templo del Pilar, véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla…*, *op. cit*.
[542] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos*…, *op. cit.*, p. 313.

diseños para El Pilar, que resultaba muy renovador a la vista del atrasado panorama de la arquitectura aragonesa.[543] No obstante, no se limitó a copiar dicho lenguaje sino que, como demostró en el caso de la Iglesia de la Santa Cruz, supo "condensarlo y destilarlo" para extraer su esencia y así poderlo trasladar y adaptar de manera eficaz y lograda a un edificio de dimensiones, concepción espacial y estructura muy distintas. De hecho, a pesar de que llegó a ser uno de los seguidores más fieles en España de los planteamientos arquitectónicos y estéticos de la escuela barroca romana, especialmente de la interpretación que de ellos hizo Ventura Rodríguez en El Pilar, con el transcurso del tiempo supo depurar, actualizar y reinterpretar de manera personal dichos planteamientos, lo que en combinación con el estudio y conocimiento de otras realidades arquitectónicas le permitió formar un lenguaje a su medida que plasmó en edificios de carácter religioso tan significativos como las Iglesias parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila. Es más, evolucionó de forma propia y autónoma hacia una concepción arquitectónica y estética cada vez más sobria y despojada, prácticamente neoclásica, que alcanzó su culmen en la inacabada Colegiata de Sariñena. No obstante, Sanz, que se convirtió durante el último cuarto del siglo XVIII en el principal difusor en Aragón del "ideal clasicista" propugnado por la Real Academia de San Fernando, nunca llegó a prescindir por completo de ciertas notas propias de un clasicismo de raíz "pilarista", ya que este se había convertido en un auténtico sello personal, algo todavía más comprensible teniendo en cuenta que, desde 1783, fue el Maestro Mayor de Obras del Pilar[544] y por tanto el encargado de la continuación del gran templo mariano según las pautas marcadas por Ventura Rodríguez, pautas que en Aragón ejercieron una influencia muy fuerte y duradera a raíz del gran poder irradiador de este edificio.

[543] Agustín Sanz asimiló dicho lenguaje barroco académico no solo a través de Ventura Rodríguez, sino también mediante los numerosos repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna que circularon en la segunda mitad del siglo XVIII, otro de los grandes focos de difusión del ideal estético barroco clasicista en España. De hecho, hubo una serie de repertorios de estampas de edificios y elementos arquitectónicos y decorativos de la Roma moderna, como el *Insignium Romae Templorum* (1684), publicado en la célebre *Stamperia alla Pace* de la familia De Rossi, y otros de la misma imprenta romana como el *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) y los tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1712 y 1721), que ejercieron una extraordinaria influencia en la arquitectura española del siglo XVIII gracias a su gran difusión entre arquitectos, artistas, eruditos e instituciones, especialmente en la divulgación y consolidación del barroco romano como primer lenguaje estético para la renovación de la anquilosada arquitectura nacional durante la Ilustración. De hecho, al igual que Ventura Rodríguez, que poseyó muchos de estos repertorios de estampas, otros arquitectos destacados, como Francisco Sabatini, o el propio Agustín Sanz, también los tuvieron y manejaron ampliamente en el ejercicio de su actividad profesional. Sobre la influencia de los repertorios de estampas de arquitectura en la España del siglo XVIII véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España", *Boletín de Arte*, 34, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2013, pp. 247-296.

[544] A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda del Templo del Pilar (1780-1790), p. 237 (Junta de 29-X-1783).

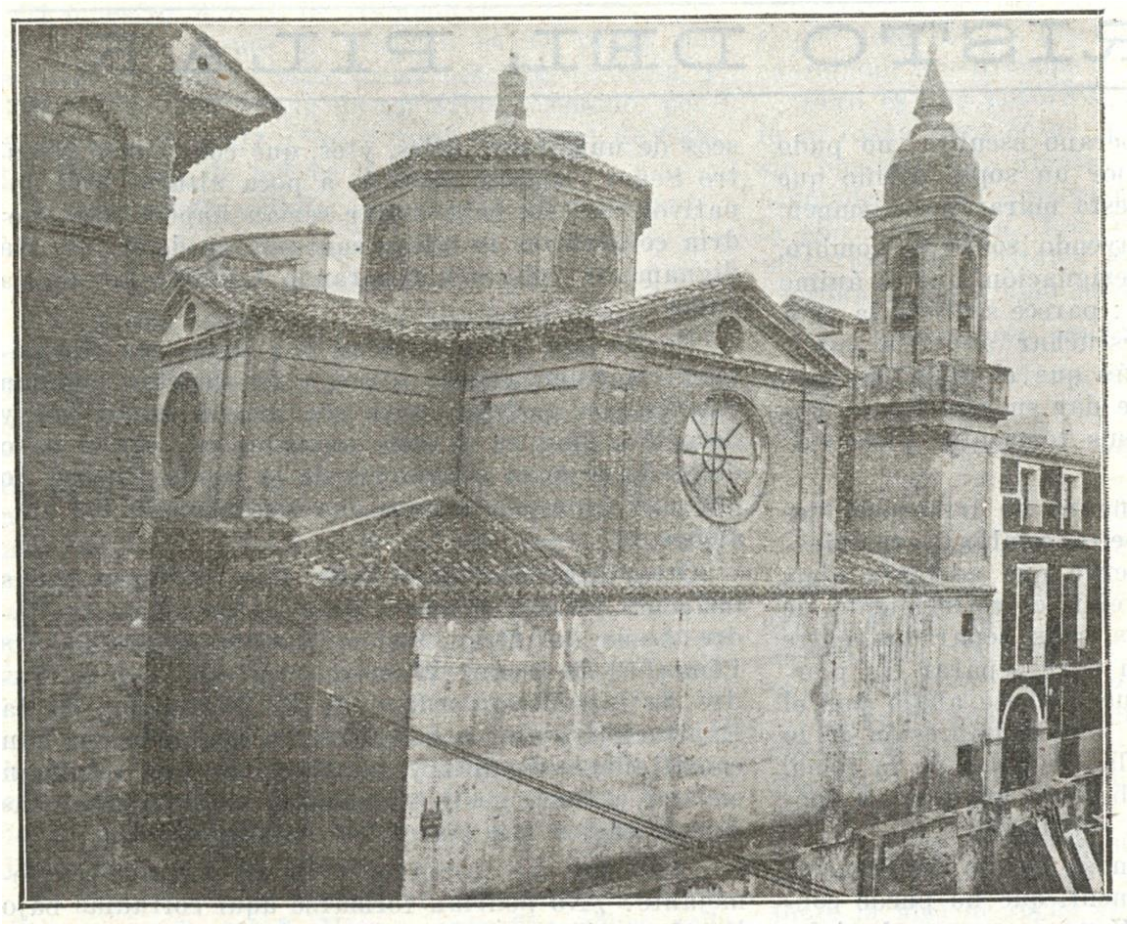


Fig. 27: ***Vista general del exterior de la Iglesia de la Santa Cruz recogida en la revista*** **El Pilar** ***del 18 de diciembre de 1926.*** **La demolición de la casa situada al otro lado de la calle Santa Cruz permitió al fotógrafo obtener esta magnífica panorámica del templo, hoy imposible de conseguir. Se aprecia su configuración espacial de cruz griega inscrita en un cuadrado, que se refleja claramente al exterior gracias a la sinceridad de sus volúmenes arquitectónicos.**

Los exteriores de la Iglesia de la Santa Cruz, construidos en ladrillo a cara vista zaboyado, se caracterizan por una gran sobriedad de líneas y una sencillez decorativa muy típica de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz. Destacan por su sinceridad, es decir, por sus volúmenes muy claros y nítidos, especialmente por el interesante juego volumétrico que genera la gran cúpula del crucero al emerger entre los brazos de la nave y el transepto, que son a su vez muy evidentes y reflejan a la perfección la organización espacial interior en forma de cruz griega. Dicha cúpula presenta un alto tambor octogonal que enmascara el casquete del interior, solución que estaba ya muy extendida en el barroco tradicional aragonés (con o sin linterna), tanto en la capital como en el medio rural (Iglesias de San Juan de los Panetes y del Colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza, Colegiata de Alcañiz, Iglesia de La Puebla de Híjar…).[545] Sin embargo, Sanz

[545] En la cúpula sobre el crucero de la Parroquial de La Puebla de Híjar intervino Agustín Sanz, que durante la fase final de su construcción (1769-1770) modificó su diseño interior. Sin embargo, el exterior, que presenta una solución estructural similar a la de Santa Cruz, pero resuelta aún en un lenguaje tradicional, corresponde todavía al diseño original del maestro de obras local Joaquín Cólera. Véanse el subapartado §4.1.1.1. y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La nueva Iglesia de la Natividad…", *op. cit.*, pp. 556-560.



Fig. 28: ***Vista general del exterior de la Iglesia de la Santa Cruz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

supo resolver este elemento con un sobrio lenguaje muy novedoso vinculado a modelos del norte de Italia, donde las cúpulas de tambor octogonal eran también muy habituales, ornándose con frecuencia al exterior con rehundidos cuadrangulares y óculos, como en Santa Cruz. Pudo inspirarse o bien en modelos italianos directamente (a través de estampas o edificios españoles diseñados por arquitectos italianos), o quizá en el esquema del tambor de una cúpula que sin duda conocía: la del crucero de la Iglesia de la Cartuja

de Nuestra Señora de Las Fuentes, en Sariñena (Huesca), de inspiración norte italiana y con el que presenta grandes paralelismos. Dicha cúpula, que tuvo su correlato en la cúpula de la capilla del sagrario del mismo monasterio, había sido diseñada muy probablemente por Julián Yarza Ceballos y ya estaba concluida en 1763. No obstante, también cabe la posibilidad de que el parecido entre la resolución exterior de ambas cúpulas se debiera a que este elemento estuviera contemplado ya, con el diseño finalmente ejecutado, o al menos uno parecido, en las trazas del propio Yarza Ceballos para la Iglesia de la Santa Cruz y que Sanz lo hubiera mantenido [figs. 27 y 28].[546]

Las ocho caras del tambor de la cúpula del crucero son prácticamente lisas ya que se ornamentan solo con un rehundido cuadrangular que aparece perforado en cuatro de ellas por uno de los vanos ovoides que aportan luz al interior enmarcado de manera simple. Dicho tambor culmina en una sencilla y clasicista cornisa de la que arranca el tejado a ocho aguas, que se remata por un pilarcillo octogonal de ladrillo coronado por una bola y una cruz de hierro. Esta solución exterior de cúpula se convirtió en otra de las grandes señas de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz, tanto a nivel estructural como decorativo, ya que la volvió a emplear, con distintas variantes, en algunos de los templos más destacados que diseñó, como el tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, la Parroquial de Épila o la Colegiata de Sariñena [fig. 29].



Fig. 29: ***Vista exterior de la cúpula del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

[546] Las cúpulas de tambor octogonal ornadas al exterior con rehundidos cuadrangulares y óculos estaban muy extendidas en el Véneto, la Lombardía o el Piamonte. El modelo se difundió en España ya avanzado el siglo XVIII a través de arquitectos italianos vinculados a la Corte como Giovanni Battista Sacchetti o Marcello Fonton, aunque no acabó de cuajar salvo en regiones como Aragón, donde tuvo cierto arraigo gracias al propio Agustín Sanz y a una larga y muy extendida tradición de cúpulas de tambor octogonal.

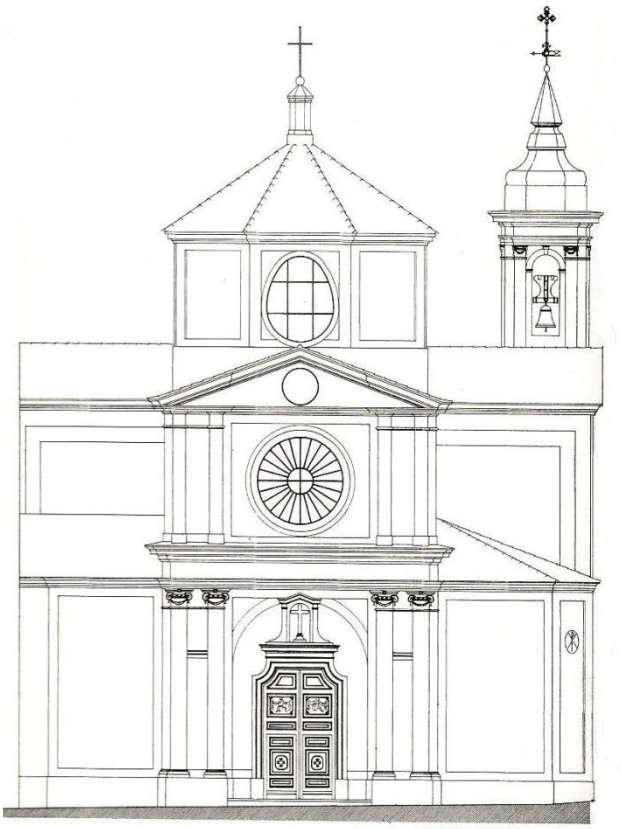


Fig. 30: ***Alzado de la fachada principal según Regino Borobio.***

El elemento más destacado del exterior del templo es la fachada principal, que se caracteriza por su equilibrado, armonioso y clasicista diseño, que es marcadamente rectilíneo y tiende a la planitud al prescindir de alabeos y juegos de retranqueo significativos,[547] lo que denota una voluntad decidida de alejamiento del barroquismo de corte tradicional que todavía caracterizaba a la arquitectura aragonesa del momento. No obstante, la elección de un diseño tan planista debió de estar motivada también por la imposibilidad de lucimiento de una solución de fachada algo más compleja (con distintos planos de profundidad) dada la estrechez de la calle en la que se iba a ubicar, que impediría su contemplación con la suficiente perspectiva y por tanto su correcta apreciación. Dicha fachada, que a nivel compositivo general parte de la tradición vignolesco-herreriana,[548] se compone de tres calles [figs. 30, 31 y 32].[549]

[547] No estoy de acuerdo con la escasa valoración de la fachada principal por parte de ciertos autores, que la consideraron *insignificante* y *pobre* por su sencillez. A mi juicio, dicha fachada es muy digna y acorde con el interior del templo, tanto en lenguaje como en correspondencia formal y volumétrica, ya que los volúmenes y elementos exteriores coinciden a la perfección con los interiores, especialmente los entablamentos, las pilastras y el óculo, lo que indica que fue fruto de un ejercicio proyectual muy estudiado y unitario. Eso sí, la angostura de la calle en que se ubica dificulta su visión y puede desvirtuar su correcta y justa valoración. Véase LA SALA-VALDÉS, M. de, *Estudios históricos…*, *op. cit.*, pp. 119-127; y GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 25.

[548] El esquema compositivo general de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz, debidamente adaptado y reinterpretado, lo tomó Agustín Sanz probablemente de alguno de los famosos repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna que durante todo el siglo XVIII circularon entre los arquitectos y maestros de obras españoles. De hecho, en un repertorio tan famoso y difundido como el *Insignium Romae Templorum* (1684) se recogieron varias fachadas clasicistas de tradición vignolesca de iglesias romanas (San Giacomo in Augusta, Santa Maria della Scala, Santa Maria della Vittoria...) que presentan notables paralelismos con la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Santa Cruz y que en buena lógica pudieron influir parcialmente en el esquema adoptado en ella.

[549] Existen también varias fachadas aragonesas de tradición vignolesco-herreriana que presentan notables paralelismos con la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Santa Cruz, por lo que quizá pudieron ser tomadas como referencia en ciertos aspectos. Una de ellas es la de la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Híjar, de principios del siglo XVII, que Agustín Sanz conocía bien dados sus numerosos viajes a dicha localidad y a la cercana de La Puebla de Híjar a consecuencia de su condición de *maestro de obras* del IX Duque de Híjar. Otra es la de la Iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, también de principios del siglo XVII. En Calatayud existe otra fachada que también presenta similitudes, la del Seminario de Nobles, creado a mediados del siglo XVIII por la Compañía de Jesús. Por último, cabe destacar el Convento de Loreto de Huesca, construido por orden de Felipe II y cuya fachada fue terminada a partir de 1765 según traza de Gabriel Rubio (su aspecto actual, especialmente el frontón, difiere del



Fig. 31: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La calle central de la fachada principal es la más relevante, ya que presenta dos pisos, correspondientes estrictamente a la altura, anchura y compartimentación interior de la nave principal. El piso inferior, que es tetrástilo, presenta un paño central cajeado en cuyo centro se abre la portada que da acceso al templo, que queda flanqueada por dos parejas de sobrias pilastras de fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante, un recurso típico de la escuela barroca romana muy arraigado en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII.[550] Dichas parejas de pilastras se disponen sobre el zócalo general de piedra, que se proyecta ligeramente debajo de ellas de forma unitaria (las dos pilastras de los extremos tienen retropilastra), lo que potencia el efecto de bloque de cada pareja, que queda reforzado gracias a la línea de imposta y al baquetón corrido que unen entre sí las pilastras de cada pareja.[551] La portada propiamente dicha, realizada en cantería y que cobija la bella puerta original de madera tallada, se caracteriza por su sencillez. Su vano es adintelado pero presenta sus dos ángulos superiores recortados en forma de cortinilla, modelo que deriva de un tipo de enmarque empleado masivamente por Borromini en la planta baja de la fachada principal del Colegio de la Propaganda Fide de Roma.[552] El mencionado vano, que presenta marco perimetral, queda coronado por una sencilla cornisa clasicista, solución que Sanz volvió a utilizar, aunque con unas proporciones distintas, en las portadas de las iglesias parroquiales de Vinaceite y Épila. Dicha cornisa sirve de base a la hornacina semicircular que remata la portada, que cobija una sencilla

original a raíz de la restauración posterior a la Guerra Civil). Véase BALAGUER, F., "La iglesia de San Lorenzo y el convento de Nuestra Señora de Loreto", en *Diario del Alto Aragón* (Huesca, 10-VIII-1995), p. 32; y BALAGUER, F., "El Real Convento de Nuestra Señora de Loreto en el siglo XVIII", en *Diario del Alto Aragón* (Huesca, 10-VIII-1996), p. 24.

[550] El capitel jónico con guirnalda colgante fue introducido por Miguel Ángel en la fachada del Palacio de los Conservadores de Roma, de donde pasó a la escuela barroca romana. De hecho, fue muy utilizado por Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Borromini (Oratorio de los Filipenses) o Bernini (San Andrés del Quirinal). De ahí pasó al barroco clasicista español, donde cuajó por su elegancia, siendo empleado por Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz. En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero. Véase PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, 2008, pp. 80-81.

[551] El recurso clásico (Arco de Tito) de prolongar y enlazar entre sí los baquetones de los capiteles de las pilastras o columnas, asumido por la arquitectura barroca clasicista española por influjo del barroco romano, fue recurrente en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz a lo largo de toda su carrera.

[552] Este tipo de enmarque lo había empleado previamente Borromini, pero con menor protagonismo, en las ventanas de la planta baja del Oratorio de los Filipenses y en las fachadas laterales de San Carlino.

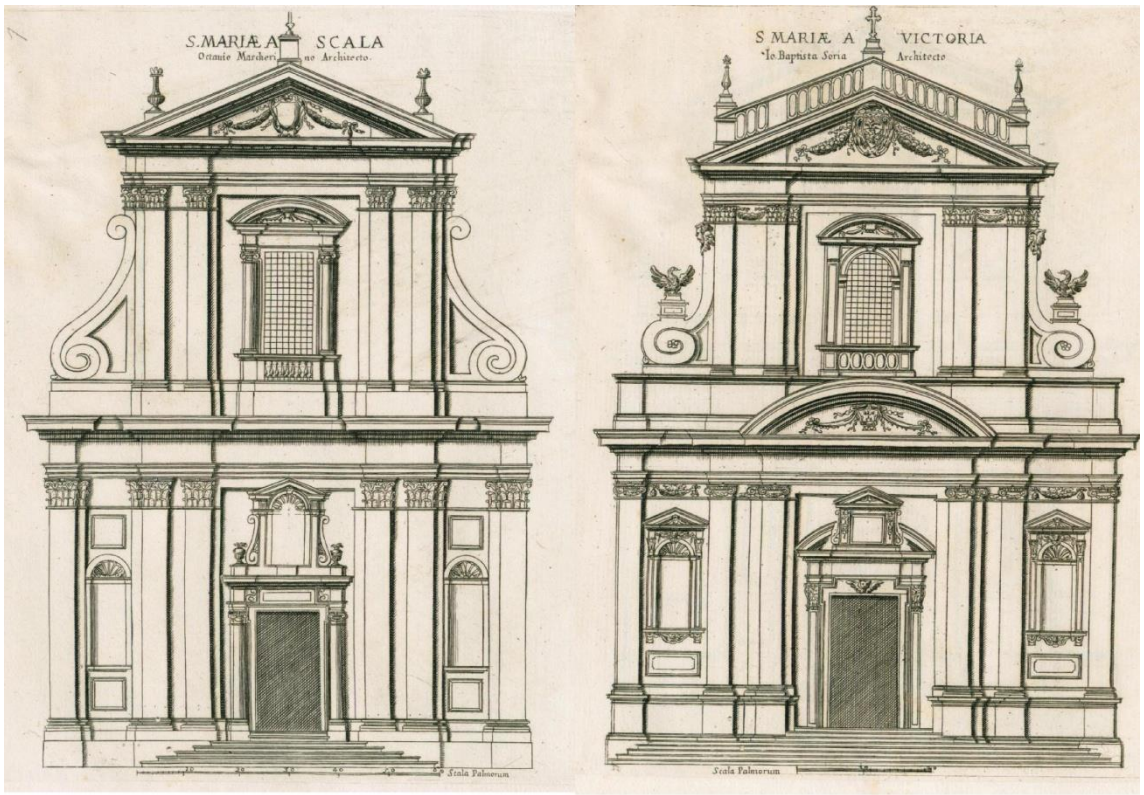


Fig. 32: ***Dibujos de las fachadas principales de las iglesias romanas de Santa Maria della Scala y Santa Maria della Vittoria recogidos en el repertorio de estampas*** **Insignium Romae Templorum** ***(1684), empleado habitualmente por Agustín Sanz*****. El esquema compositivo general de la calle central de ambas fachadas le pudo servir de inspiración para diseñar la calle central de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz.**

cruz alusiva a la advocación del templo y que queda flanqueada por dos pseudopilastras a modo de aletones laterales que sostienen visualmente un frontón triangular abierto típicamente borrominesco.[553] Por encima de la portada, sustentado visualmente por las cuatro pilastras que la flanquean, se desarrolla el sencillo y a la vez potente entablamento jónico, hecho con ladrillo aplantillado, que remata el piso inferior y que sirve de transición con el superior. Dicho entablamento se divide canónicamente en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo, friso liso, y potente cornisa de perfil moldurado sin dentículos [fig. 33].



Fig. 33: ***Detalle de la parte superior de la portada y de la hornacina que la remata.***

El piso superior de la calle central presenta un gran paño mural, también cajeado, presidido por el gran óculo circular que ilumina longitudinalmente la nave del templo enmarcado con una simple banda plana en resalte, que queda flanqueado por sendas parejas de pseudopilastras toscanas de inspiración herreriana y baquetones enlazados que sostienen visualmente el sencillo frontón triangular que

[553] No comparto la tesis de García-Rodeja, que considera que esta portada es un añadido posterior al identificar el enorme arco de descarga que la cobija como el acceso original al templo, algo imposible ya que este tiene solo función tectónica y es totalmente desproporcionado a nivel estético. Además, el modelo de portada aquí presente es característico de la arquitectura de Sanz, que volvió a emplearlo tanto en edificios religiosos (Iglesia de Vinaceite) como civiles (varias casas particulares en la calle del Coso de Zaragoza). Véase GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, pp. 25-26.

remata el conjunto adaptándose a la forma del tejado a dos aguas, que carece de arquitrabe y friso por debajo de la cornisa al igual que el de la fachada de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, que pudo tomarse como referencia.[554] No obstante, dicho frontón, que presenta en su centro un pequeño óculo con funciones estéticas y de ventilación, también de tradición herreriana,[555] es uno de los elementos más barrocos de la fachada, ya que su parte central se dispone ligeramente retranqueada con el fin de crear un rompimiento de plano tendente a generar un cierto contraste de luces y sombras.

Las dos calles laterales de la fachada principal, que corresponden a los dos espacios angulares de los pies del templo, son notablemente más bajas que la central (ni siquiera alcanzan la altura total del piso inferior de esta) y de resolución mucho más simple y austera. Se elevan sobre el zócalo general de sillar que delimita el perímetro exterior del templo y son un mero paramento liso articulado y animado exclusivamente con un gran cajeado rectangular de disposición vertical rematado por la prolongación del arquitrabe de triple faja del entablamento jónico que divide los dos pisos de la calle central, que actúa de cornisa o alero sirviendo de base al arranque de los tejados que cubren los dos espacios angulares de los pies el templo. No obstante, la calle lateral del lado de la epístola presenta su esquina achaflanada y en ella un crismón románico que constituye el único vestigio del antiguo templo medieval.[556]

Entre la calle central y las laterales, a diferencia de posteriores fachadas religiosas de Agustín Sanz como las de las Iglesias de Vinaceite y Cortes de Aragón, no existen aletones de enlace que suavicen la transición entre ellas, algo que se debió probablemente a la voluntad de potenciar la presencia diferenciada de la calle central en detrimento de las laterales, que debían pasar desapercibidas para evitar el aspecto masivo que en el seno de una vía tan estrecha como en la que se ubica el templo generaría un enlace muy trabado entre calles, que diluiría la limpieza y claridad volumétrica del conjunto y el efecto general de cruz griega que perseguía Sanz, que constituían los principales valores compositivos y plásticos del edificio al exterior.

La fachada lateral recayente a la calle de Santa Cruz, la única visible al margen de la principal, presenta también dos pisos en altura: el inferior, que arranca del zócalo general de piedra y que abarca toda la profundidad del templo, es completamente liso y está rematado por una sencilla cornisa que es prolongación de la de las calles laterales de la fachada principal, mientras que el superior, que corresponde al testero del brazo del transepto del lado de la epístola, está resuelto de manera similar al segundo piso de la fachada principal pero algo simplificado. Dicho piso superior presenta un paño central, en este caso carente de cajeado, presidido por el óculo circular que ilumina el transepto enmarcado de forma sencilla con una banda plana, que queda flanqueado por sendas

[554] Los baquetones enlazados de los capiteles de las pseudopilastras toscanas y dichos capiteles propiamente dichos actúan visualmente de arquitrabe y friso del frontón triangular situado encima.

[555] Este óculo remite a aquellos que son habituales en los tímpanos de los frontones triangulares de la arquitectura clasicista herreriana de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid...), que a su vez derivaban del tondo perfilado que Alberti usaba a mediados del siglo XV en los tímpanos de sus frontones triangulares (Santa María Novella de Florencia, San Andrés de Mantua) y de la reinterpretación que del mismo, ya como óculo, se hizo en la arquitectura italiana del XVI (Giacomo della Porta...).

[556] Sobre el crismón, véase GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico…", *op. cit.*, p. 27.

parejas de fajas lisas en resalte unidas por la parte inferior y superior, que no llegan a ser ni siquiera pseudopilastras pero que cumplen su misma función de articulación y ordenación mural. Estas fajas debían estar presentes ya en el diseño original de Julián Yarza Ceballos (que Sanz no debió de modificar en este aspecto), ya que este había empleado el mismo motivo pocos años antes en el exterior del Coreto del Pilar, cuya construcción dirigió entre 1763 y 1772 siguiendo en el interior las trazas de Ventura Rodríguez, que a su vez fue su probable fuente de referencia.[557] De hecho, Rodríguez había empleado previamente este motivo en los exteriores de San Marcos de Madrid y sobre todo en el diseño, no ejecutado, de la fachada lateral del Pilar en la que se englobaba el Coreto (1761).[558] Por encima se desarrolla un sencillo frontón triangular coincidente con las vertientes del tejado similar al de la fachada principal, ya que también incluye óculo de ventilación y carece de arquitrabe y friso, aunque en este caso no presenta el retranqueo de la zona central, lo que aumenta su sencillez y clasicismo [figs. 34 y 35].





Figs. 34 y 35: ***Vista parcial de la fachada lateral y la torre de la Iglesia de la Santa Cruz*** **(izquierda)** ***y vista del testero del Coreto del Templo del Pilar*** **(derecha), en el que están presentes ya las fajas lisas en resalte usadas en la fachada lateral de la Iglesia de la Santa Cruz. Fotos: Javier Martínez Molina.**

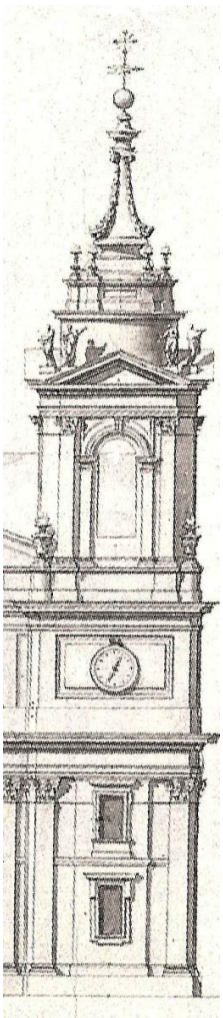
La torre campanario se dispone flanqueando la cabecera por encima del piso inferior de la fachada lateral del lado de la epístola. En realidad, arranca desde el suelo, aunque al exterior solo son visibles sus dos cuerpos superiores. El inferior de ellos, de planta

[557] El motivo de la doble faja empleado por Yarza Ceballos en el testero del Coreto del Pilar en sustitución de las pilastras ejerció pronto cierta influencia en la arquitectura aragonesa, siendo utilizado por ejemplo en el exterior de la nueva Iglesia del Monasterio cisterciense de Santa Fe, cerca de Zaragoza.

[558] No obstante, el origen de la notable difusión de este recurso en la España de la Ilustración habría que rastrearlo a mi juicio en uno de los arquitectos europeos más influyentes del siglo XVIII, Luigi Vanvitelli, que lo había utilizado en varios edificios napolitanos y que ejerció gran influencia en autores como Ventura Rodríguez o Francisco Sabatini, que era su propio yerno y que empleó este recurso en las fachadas de dos templos ya tardíos: la Iglesia de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro (concluida hacia 1787) y la Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid (1780-1787).

cuadrada, presenta sus caras resueltas de manera muy sencilla, de nuevo mediante un simple cajeado o rehundido rectangular coronado por un listel perimetral en resalte y una monumental cornisa clasicista que sirve de transición con el cuerpo de campanas, que como su nombre indica alberga una sala diáfana donde se disponen las campanas y a la que se accede por una angosta escalera de caracol con barandilla de obra que parte desde la base de la torre. Sus cuatro fachadas son idénticas y están presididas por un gran arco de medio punto con sus impostas y clave resaltadas, flanqueado por dos pilastras de fuste liso y capitel jónico con guirnalda que arrancan de un pequeño basamento liso y que sustentan visualmente un sencillo entablamento de arquitrabe de doble faja, friso liso y monumental y clasicista cornisa que sirve de arranque al chapitel ligeramente bulboso de ladrillo, rematado en bola, veleta y cruz de hierro, que corona la torre y que hoy está protegido por un emplomado parcial [figs. 36 y 37].





Figs. 36 y 37: ***Vista parcial de la torre campanario de la Iglesia de la Santa Cruz*** **(izquierda)** ***y detalle del diseño elaborado por Ventura Rodríguez en 1761 para las fachadas laterales del Templo del Pilar*** **(derecha). Se puede observar una de las cuatro torres de ángulo que concibió, que no se llegaron a construir, pero de cuya traza, que conocía, partió sin duda Agustín Sanz para elaborar su modelo propio de torre campanario.**

La unión entre las cuatro fachadas del cuerpo de campanas de la torre no se hace en arista viva sino mediante cuatro estrechos chaflanes que le aportan un aspecto octogonal pero que tienen en su base un pequeño saliente a modo de podio ideado para colocar un

flamero o *llamero* escultórico, motivo empleado por Agustín Sanz en otras torres similares para suavizar la transición entre la planta cuadrada del cuerpo inferior y la octogonal del superior. Sin embargo, los cuatro flameros no se conservan actualmente y quizá nunca llegaron a colocarse. Este cuerpo de campanas, que puede considerarse barroco clasicista por el lenguaje empleado y la manera de conjugarlo, es sin duda una versión adaptada y simplificada de las torres angulares diseñadas por Ventura Rodríguez en 1761 para El Pilar, que no llegaron a construirse pero que ya incluían los flameros de ángulo,[559] versión que Sanz convirtió en un auténtico modelo propio de torre, ya que lo empleó, con ligeras variantes, en otros edificios religiosos posteriores como las parroquiales de Urrea de Gaén, Épila o Pina de Ebro.[560]

El carácter muy novedoso de las soluciones arquitectónicas y ornamentales empleadas en su construcción, así como su condición de edificio condensador, adaptador y codificador de los planteamientos barroco-académicos desarrollados por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar, convirtieron muy pronto a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza en un auténtico modelo de referencia en el ámbito de la arquitectura religiosa aragonesa hasta bien entrado el siglo XIX, tanto a nivel de planta, como espacial, formal o decorativo. De hecho, fue uno de los principales focos de difusión del clasicismo cortesano en Aragón por detrás del Pilar. No obstante, al margen del lenguaje barroco clasicista empleado a nivel general, que tuvo gran repercusión, cuatro fueron los aspectos del templo que ejercieron una mayor influencia: su solución espacial y de planta, su fachada, pero sobre todo su modelo de cúpula sobre el crucero y su torre campanario, dos elementos que fueron imitados ampliamente por todo Aragón.

La influencia espacial se dejó notar especialmente en tres templos que siguieron casi al pie de la letra el modelo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado fijado en Santa Cruz aunque con una mayor modestia material y decorativa: la ampliación de la Iglesia de Utebo, la Ermita de Santa Ana de Pastriz y la Parroquial de Samper del Salz, tres localidades próximas a Zaragoza.[561] La ampliación de la Iglesia de Utebo fue diseñada en 1776 o principios de 1777, y de su construcción, que en septiembre de 1779 todavía no había concluido, se encargaron los maestros de obras de Zaragoza Mateo Jorge *Mayor* y *Menor*, que eran padre e hijo.[562] Sin duda, el autor de las trazas, cuyo nombre

[559] Las torres de Rodríguez para El Pilar influyeron en otra obra zaragozana coetánea a Santa Cruz: el recrecimiento de la torre de La Magdalena, donde se reinterpretó el modelo de forma parecida.

[560] A este mismo modelo responde una torre que Sanz diseñó en 1798 para la Iglesia de Villarroya de la Sierra y que al parecer no llegó a construirse. Véase A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo XII-687, Exp. "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r. (Proyecto y cálculo de 6-VI-1798).

[561] Existen otros dos templos aragoneses construidos entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, las parroquiales de Nogueras y Mezquita de Loscos, que tienen una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado aunque pertenecen a una variante distinta a la de Santa Cruz, ya que no presentan la habitual diferenciación de alturas entre los brazos de la cruz y los cuatro espacios angulares, sino que estos últimos se elevan a su misma altura (aunque manteniendo su sistema de abovedamiento diferenciado mediante cúpulas rebajadas ciegas), lo que hace que se sumen visualmente a la cruz griega, que queda así desdibujada, generándose una sensación espacial unitaria propia de una planta de salón. En consecuencia, a diferencia de Santa Cruz, la cruz griega tampoco se refleja al exterior al no existir un escalonamiento de alturas entre la nave y el transepto y el resto del templo. De hecho, ambas iglesias son al exterior un bloque cuadrangular compacto, como ocurre con las iglesias de planta de salón.

[562] CHIRIBAY CALVO, R., "Etapas constructivas", *op. cit.*, pp. 19-23; CHIRIBAY CALVO, R., "Análisis comparativo", *op. cit.*, pp. 25-29; y VV.AA., "Apéndice documental", en *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1987, pp. 43-51, espec. pp. 45-48.

no se especificó en los pactos que para la construcción del templo firmaron el 17 de febrero de 1777 los artífices mencionados, conocía de primera mano la Iglesia de Santa Cruz, ya que antes de que su construcción concluyera reprodujo con ligeras variantes su misma solución espacial, así como su propuesta arquitectónica y decorativa general, lo que indica que tuvo acceso a las obras o incluso a los diseños. También cabe la posibilidad de que el propio Agustín Sanz hubiera intervenido en la autoría de las trazas para Utebo, aunque la resolución algo más tosca y retardataria de ciertos motivos parece descartarlo. No obstante, la influencia de Santa Cruz es evidente, aunque existen ciertas diferencias: la ausencia del tramo extra de prolongación en la cabecera; la cubrición del crucero mediante una sencilla cúpula hemisférica ciega sin tambor ni decoración adventicia; la supresión de ciertos motivos decorativos (cajeados murales, acasetonados…) con el fin de reducir costes; y el cierre de los dos espacios angulares de la cruz griega adyacentes al presbiterio para ser utilizados como sacristías [fig. 38].

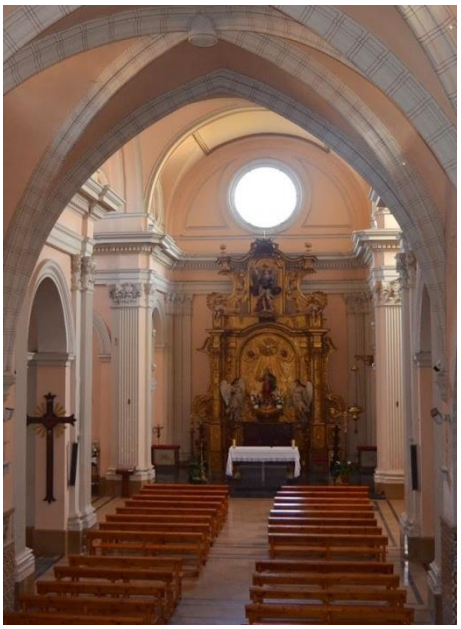


Fig. 38: ***Vista de la ampliación dieciochesca de la Iglesia de Utebo desde la vieja nave mudéjar*****. Se aprecia la clara influencia espacial y formal de la Iglesia de la Santa Cruz. Foto: Manuel Gracia Rivas.**

Por su parte, la nueva Ermita de Santa Ana de Pastriz, cuya construcción estaba ya bastante adelantada en mayo de 1791,[563] siguió también con gran fidelidad el modelo espacial y de planta codificado en Santa Cruz, así como sus características arquitectónicas y decorativas básicas. De hecho, los únicos cambios sustanciales al margen de la resolución de las fachadas, fueron: la supresión del tramo de prolongación de la cabecera, que se vio sustituido por otro tramo extra a los pies del templo para cobijar un coro alto, y el cierre, al igual que en Utebo, de los dos espacios angulares que flanquean el presbiterio con el fin de ser utilizados como sacristías. Igualmente, la fidelidad al modelo fue mayor que en el caso de Utebo en ciertos aspectos, como el de la resolución de la cúpula, que carece de linterna y que al exterior presenta un alto tambor octogonal similar al de Santa Cruz que enmascara el casquete del interior y que presenta sus caras decoradas con sencillos cajeados y dos óculos circulares enmarcados [fig. 39].

[563] Las obras de esta interesante ermita se habían iniciado después de la Visita Pastoral de 1786 y se debieron de concluir en 1794. Véanse A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda del Templo del Pilar (1790-1803), p. 36 (Junta de 25-V-1791); y SALANOVA ORUETA, D., *Historia y sociología de Pastriz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Pastriz, 1990, pp. 74-75, 83 y 105-107.



Fig. 39: ***Vista general exterior de la Ermita de Santa Ana de Pastriz*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

A pesar de su fecha de construcción ya bastante tardía y la gran pobreza de su ejecución material, la nueva Parroquial de Samper del Salz, concluida en 1807,[564] siguió también con bastante fidelidad el modelo espacial de la Iglesia de Santa Cruz, fidelidad que se extendió al lenguaje arquitectónico y decorativo barroco-clasicista empleado en sus interiores, que resulta similar al de esta aunque simplificado, algo que se debió más a cuestiones económicas que de evolución del gusto, dado que muchos de los elementos decorativos que en Santa Cruz aparecían resueltos en relieve en Samper se simularon mediante pintura decorativa. Así, los únicos cambios sustanciales con respecto a Santa Cruz, al margen de la gran austeridad y simplicidad de los exteriores, fueron: el añadido de un corto tramo extra a los pies del templo para el coro alto, que vino a compensar la pequeña prolongación de la cabecera, que se mantuvo a pesar del traslado del coro; la cubrición del crucero mediante una sencilla cúpula hemisférica ciega, sin tambor ni decoración alguna, similar a la de Utebo; y la supresión de ciertos motivos decorativos y la resolución de otros mediante pintura (cajeados murales, acasetonados…). Por el contrario, y a diferencia de Utebo y Pastriz, los dos espacios angulares anejos al presbiterio se mantuvieron abiertos, lo que acentuó el parecido con Santa Cruz [fig. 40].



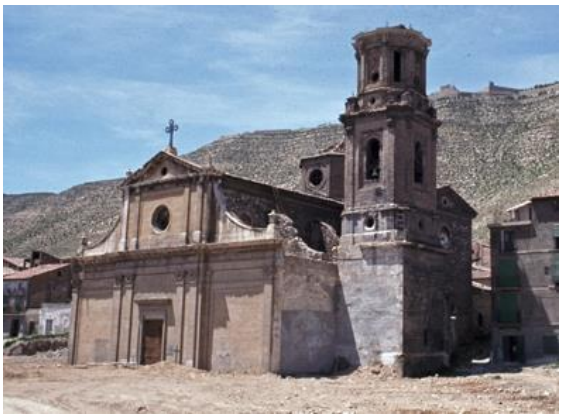
Fig. 40: ***Vista general del interior de la Iglesia de Samper del Salz*****. Foto: Sipca.**

La fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz ejerció también una notable influencia en el panorama arquitectónico aragonés hasta bien entrado el siglo XIX. De

[564] PLOU GASCÓN, M., *Historia de Samper del Salz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Samper del Salz, 2003, pp. 178-179 y 182-184. La construcción de la iglesia estaba ya bastante avanzada en 1804.

hecho, su esquema general fue reproducido casi al pie de la letra en varios templos de nueva planta y en diversos proyectos no materializados. Así, la fachada de la Parroquial de Morés, construida a principios del siglo XIX según traza de José Yarza Lafuente (1759-1833), hijo de Julián Yarza Lafuente, es una trasposición casi literal de la de Santa Cruz variando solo aspectos secundarios como la portada, que es adintelada, o el vano de iluminación del segundo piso de la calle central, que ya no es un óculo circular sino una ventana termal. De nuevo José Yarza, que a pesar de su edad mucho menor fue casi siempre deudor de los planteamientos arquitectónicos de Agustín Sanz, volvió a reproducir el mismo esquema de fachada en la desaparecida Parroquial de Mequinenza, que diseñó a principios de 1803,[565] y en el proyecto no materializado para la nueva Iglesia de San Pedro de Ayerbe, cuyas trazas, rubricadas el 26 de julio de 1817,[566] incluyeron una solución de fachada todavía más fiel a la de Santa Cruz al mantener el gran óculo circular del segundo piso de la calle central. El éxito del modelo se reflejó también en otros dos templos aragonesas ya muy tardíos: la nueva Iglesia de El Frasno, diseñada en 1831 por el destacado arquitecto neoclásico aragonés Antonio Vicente (h. 1780/85-1844) y concluida hacia 1854,[567] y la Parroquial de Frías de Albarracín, donde el esquema se interpretó ya de manera muy sobria, prescindiendo incluso de las pilastras o bandas lisas existentes en el resto de ejemplos en el segundo piso de la calle central [figs. 41 y 42].





Figs. 41 y 42: ***Vista general de las fachadas principales de las iglesias de Morés*** **(izquierda)** ***y Mequinenza, hoy desaparecida*** **(derecha), diseñadas las dos por José Yarza Lafuente. En ambas es patente la influencia de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz.**

El modelo general de cúpula codificado en la Iglesia de la Santa Cruz aún tuvo una repercusión mayor que la fachada en el panorama arquitectónico aragonés de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. De hecho, dicho modelo fue imitado en el crucero de numerosos templos con distintas variantes (con o sin linterna, con vanos o enmarques circulares u ovoides…) y una mayor o menor fidelidad, en ocasiones de manera global, es decir, tanto exterior como interiormente, y en otras solo por fuera. Uno de los casos más tempranos de imitación global fue el de la cúpula del crucero de la Iglesia de Aguarón, localidad cercana a Zaragoza, cúpula cuyo diseño fue rubricado por el

[565] A.R.A.B.A.S.L., Libro de Resoluciones de la Junta Ordinaria, 1803 (Acta de 6-II-1803).
[566] CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables…", *op. cit.*, pp. 459-465.
[567] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la…", *op. cit.*, pp. 409-430.

maestro de obras de Zaragoza José Arberuela el 30 de octubre de 1776,[568] cuando las obras de Santa Cruz estaban ya bastante avanzadas pero todavía no habían concluido, lo que indica que este tenía acceso a ellas y probablemente a los diseños, ya que reprodujo su mismo esquema general, incluido el peralte del casquete, aunque reduciendo la altura del tambor octogonal exterior, dando a sus cuatro vanos forma circular y a los tejados un perfil curvo, y simplificando la decoración adventicia interior. Otro caso muy precoz fue el de la Parroquial de Remolinos, también cerca de Zaragoza, cuya construcción, concluida en 1782, había sido contratada el 15 de enero de 1779 por el maestro de obras Antonio Esteban,[569] antiguo oficial del taller de Agustín Sanz, quien sin duda también tuvo acceso a las obras de Santa Cruz antes de su finalización, ya que en este caso la fidelidad al modelo fue todavía mayor, tanto exterior como interiormente, al respetarse aspectos como la forma interior ovoide de los cuatro vanos de la cúpula. Lo mismo ocurrió con la cúpula sobre el crucero de la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, cuyo interior fue redecorado en 1780-1781 bajo la dirección del maestro de obras fray Joaquín Gracián siguiendo fielmente el esquema de Santa Cruz.[570] De hecho, la única diferencia sustancial fue la sustitución de los vanos del casquete por cuatro tondos de estuco de aspecto similar que enmarcan pinturas [fig. 43].

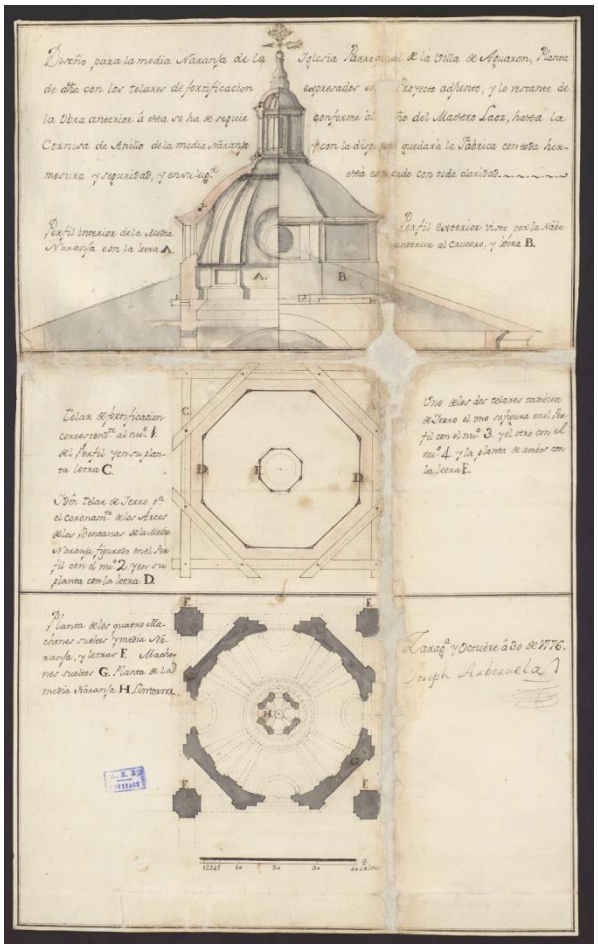


Fig. 43: ***Diseño de la cúpula del crucero de la Iglesia de Aguarón,*** **rubricado por José Arberuela el 30 de octubre de 1776.**

A pesar de la distancia, el modelo de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz llegó también de forma temprana a lugares muy alejados de Zaragoza como la localidad turolense de Linares de Mora, cuya parroquial fue diseñada en 1783 por Mateo Jorge (*Menor*) siguiendo las pautas formales y estéticas del templo zaragozano, siendo construida entre 1785 y 1795 bajo la dirección del maestro de obras Melchor Vicente.[571]

[568] CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos…", *op. cit.*, pp. 106-111.

[569] LOZANO LÓPEZ, J. C., "Deshacer y rehacer un *puzzle*: a propósito de la atribución a Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza)", en *Goya y su contexto*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 249-283, espec. pp. 264-266. El diseño del edificio había sido elaborado por Antonio Esteban en compañía del destacado maestro de obras Pedro Ceballos.

[570] BARLÉS BÁGUENA, E., "La participación de los miembros de las Órdenes Religiosas en el proceso de construcción de sus Monasterios. El caso de la Orden Cartujana en España (siglos XVII y XVIII)", *Artigrama*, 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 321-348, espec. pp. 345-346.

[571] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño…", *op. cit.*, p. 274.

De hecho, la cúpula sobre el crucero de este templo es una de las que más fielmente siguieron el esquema de Santa Cruz, sobre todo interiormente (su casquete es peraltado, presenta un basamento inferior a modo de pequeño tambor, posee cuatro grandes vanos ovoides separados entre sí por cuatro parejas de falsos nervios…). Sin embargo, el modelo tuvo mucha más difusión en la actual provincia de Huesca, donde se utilizó en el crucero de diversas iglesias parroquiales construidas o remodeladas en el último tercio del siglo XVIII como las de Biscarrués, Sarsamarcuello, Adahuesca o Robres. Tal fue su éxito que un autor destacado como José Yarza Lafuente lo siguió empleando con gran fidelidad incluso a principios del siglo XIX en obras como las nuevas parroquiales de Morés y Mequinenza o su proyecto no realizado para Ayerbe. Otro ejemplo tardío fue el de la nueva cúpula sobre el crucero de la Parroquial de San Esteban de Maella [figs. 44 y 45].





Figs. 44 y 45: ***Vista exterior*** **(izquierda)** ***e interior*** **(derecha)** ***de la cúpula del crucero de la Iglesia de Morés,*** **diseñada por José Yarza Lafuente siguiendo claramente el modelo de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz. Fotos: Javier Martínez Molina.**

Por último, cabe destacar que la tipología de torre campanario codificada en la Iglesia de la Santa Cruz todavía tuvo mayor repercusión a nivel aragonés. No obstante, dicha tipología no solo se difundió por influjo de esta sino también de otras torres de diseño similar trazadas por Agustín Sanz (Urrea de Gaén, Épila, Pina de Ebro) y gracias al nuevo cuerpo de campanas añadido en 1773 a la torre mudéjar de la Iglesia de La Magdalena de Zaragoza bajo la dirección de José Arberuela,[572] cuyo diseño, muy parecido al de la torre de Santa Cruz ya que partió de la misma fuente de inspiración "pilarista", es estrictamente coetáneo al de esta. Así, en el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX se levantaron por todo Aragón decenas de torres y cuerpos de campanas[573] que siguieron este esquema a nivel general, con una mayor o menor fidelidad, con una resolución más exquisita o más popular según los casos, y con distintas variaciones en lo referente a aspectos como el orden arquitectónico empleado, la resolución de la cornisa superior o el tipo de chapitel utilizado. Así, en la actual provincia de Zaragoza caben reseñarse ejemplos destacados como los del campanario de la Iglesia

[572] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y…*, *op. cit.*, pp. 136-137. Las torres de la nueva fachada del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza también siguieron muy tempranamente un esquema parecido.
[573] El fenómeno se explica por la conclusión de muchos templos levantados en los tres primeros cuartos del siglo XVIII, cuyas torres no habían llegado a terminarse. Ahora, con el fin de presentar un aspecto a la moda, lo harán siguiendo este modelo de campanario típico del barroco clasicista de inspiración italiana.

de San Antonio de Padua de Alagón,[574] la torre de la Capilla de San Martín de la Aljafería de Zaragoza (desaparecida), el último cuerpo del campanario de la Iglesia del Monasterio de Santa Fe de Huerva, o las torres de las parroquiales de Alborge,[575] Jaulín, La Puebla de Albortón, Sierra de Luna, Pastriz, Lumpiaque, Sástago, San Fernando de Torrero o Caspe, ejemplo este último ya muy tardío, construido en 1888 según diseño del arquitecto Ricardo Magdalena,[576] que indica la gran vigencia del modelo en tierras aragonesas.[577] En la provincia de Huesca existen a su vez un buen número de ejemplares destacables, como la Torre del Reloj de Ayerbe, construida en 1798-1799,[578] o los campanarios de las iglesias parroquiales de Sarsamarcuello, Quinzano, Adahuesca, Labata, Ortilla, Loscertales, Piracés, Robres, Estiche de Cinca o Almudévar.[579] Por su parte, en la actual provincia de Teruel se levantaron también numerosas torres siguiendo el modelo del campanario de Santa Cruz, aunque en algunos casos la fidelidad a dicho modelo se combinó con ciertas concesiones a la tradición local, sobre todo decorativas. Entre ellas destacan las de las parroquiales de Tornos, Lagueruela, Peracense, Villel, Caminreal, Odón, Puertomingalvo, Torrelacárcel, Pitarque, Galve, Cañizar del Olivar, Palomar de Arroyos o La Cuba [fig. 46, 47, 48, 49, 50 y 51].[580]

[574] La torre de San Antonio de Padua de Alagón, antigua Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, se diseñó y construyó muy probablemente después de la Expulsión de los Jesuitas de 1767, cuando el templo se dedicó al patrón de la localidad. Así lo indican aspectos como: su diseño barroco clasicista, muy distinto y más avanzado estéticamente que el del resto del templo, que es todavía barroco tradicional y rococó; o el aparejo y acabado del ladrillo de su superficie, que es diferente al de la fachada del templo.

[575] La calidad de su diseño, su apurada ejecución material y su fidelidad al modelo hacen de la torre de Alborge una posible obra no documentada de Agustín Sanz, cuestión que espero dilucidar próximamente.

[576] SIURANA ROGLÁN, M., "Parte primera. Arquitectura", en *La Iglesia de Santa María la Mayor de Caspe. Arquitectura y arte mueble*, Zaragoza, Centro de Estudios Comarcales del Bajo Aragón-Caspe e Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 33-222, espec. pp. 208-210.

[577] También existen torres que siguieron el modelo con una interpretación más popular, sobre todo a nivel decorativo y de proporciones, como las de las parroquiales de Villadoz, Villalba del Perejil o Fayón.

[578] NAVAL MAS, A., "Arquitectura religiosa del…", *op. cit.*, p. 112. Esta torre fue construida por el maestro Tomás Gállego según diseño propio.

[579] Otras torres, como las de las iglesias parroquiales de Selgua, Quicena, Bandaliés, Tramaced, Grañén o Camporrells siguieron el modelo, pero con interpretaciones más populares o simplificadas.

[580] También existen otras torres turolenses que siguieron el modelo, pero de manera más popular o incluso simplificada, como las de las parroquiales de Barrachina, Castel de Cabra, Concud, La Zoma o Rudilla.





Figs. 46, 47 y 48: ***Vistas generales de las torres campanario de las iglesias de Lumpiaque*** **(izquierda),** ***Sierra de Luna*** **(centro)** ***y Quinzano*** **(derecha).**





Figs. 49, 50 y 51: ***Vistas generales de la Torre del Reloj de Ayerbe*** **(izquierda)** ***y las torres campanario de las iglesias de Tornos*** **(centro)** ***y Galve*** **(derecha).**

4.1.2.3. Intervenciones en la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes (1772-1777)

Estudio histórico

La participación activa en las obras de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes en los años centrales de la década de 1770, aproximadamente entre la primavera-verano de 1772 y el final del estío de 1777, fue sin duda una de las grandes realizaciones de Agustín Sanz en el campo de la arquitectura religiosa en su etapa de establecimiento y afianzamiento profesional. No obstante, dicha participación no está atestiguada documentalmente de forma fehaciente, aunque varios indicios que se analizan a continuación permiten considerarla prácticamente segura [fig. 1].



Fig. 1: ***Vista aérea de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes en la actualidad*.**

La historia constructiva de este amplio cenobio de monjes cartujos ubicado en la comarca de los Monegros, en el término municipal de Sariñena (Huesca) pero muy cerca de Lanaja, conocido también como Cartuja de Monegros, ha sido estudiada desde mediados de la década de 1980 por Elena Barlés Báguena y José Ignacio Calvo Ruata.[581]

[581] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): aportación a la cronología y autoría de su construcción", en *III Coloquio de Arte Aragonés. El arte barroco en Aragón*, vol. 1, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1988, pp. 159-166; BARLÉS BÁGUENA, E., "La historia constructiva de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca, España)", *Analecta Cartusiana*, Pont-Saint-Esprit, Centre de recherches cartusiennes, 1992, pp. 5-42; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", *Trébede*, Zaragoza, Cremallo de Ediciones, nº 51, 2001, pp. 19-28; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora las Fuentes", en GAVÍN GONZÁLEZ, G., (coord.), *Comarca de los Monegros*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2005, pp. 197-214;

Según documentaron estos investigadores, el monasterio actual, construido a lo largo de buena parte del siglo XVIII, fue el tercer emplazamiento que los monjes cartujos dieron a su cenobio desde que el 11 de febrero 1507 una comisión de religiosos de la Cartuja de Scala Dei (Tarragona) tomara posesión de los primeros terrenos junto a la ermita de Nuestra Señora de Las Fuentes, en el término de Sariñena. El actual emplazamiento, conocido en su momento como el *almendrar* y que difiere del de las dos primeras construcciones monásticas, aunque es cercano, fue elegido hacia 1705-1714, por ser *más sano y agradable*, para construir un nuevo monasterio que se adaptara a las crecientes necesidades de la comunidad cartujana, que en la segunda mitad del siglo XVII había ido recuperando su pujanza gracias a la aparición de nuevos benefactores.[582]

De la traza general del nuevo cenobio se encargaron en 1714 dos destacados maestros de obras pertenecientes al que por aquel entonces era ya el clan familiar de la construcción más relevante del ámbito aragonés, todavía vivo hoy convertido en una saga de arquitectos que se cuenta entre las más antiguas de Europa. Dichos maestros fueron Juan Yarza Romero (1668-1733), natural de Morata de Jalón, afincado y activo en Zaragoza desde alrededor de 1700 y que llegó a ser maestro de obras de La Seo cesaraugustana, y su sobrino y estrecho colaborador Domingo Yarza Maestro (h. 1680/85-1745), originario también de Morata y establecido en Zaragoza desde 1713 aproximadamente, tras la muerte de su padre.[583] Este último fue un destacado maestro de obras y proyectista, lo que explicaría su intervención clave en la modificación en 1725 del proyecto de Francisco Herrera "el Mozo" para el Templo del Pilar de Zaragoza, impulsada por Guillén de Rocafull y Rocabertí, Conde de Peralada, y ejecutada por él.[584]

La primera etapa constructiva de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes se inició hacia finales de 1714 o comienzos de 1715, dado que el 14 de diciembre de 1714, siendo prior Fernando Broto (1708-1722), *se comenzaron a echar las líneas y plantear el claustro, las celdas del poniente y medio día, y la iglesia en el almendrar, asistiendo Juan de Liarza y Domingo Liarza, maestros de obras de Çaragoza, y Pedro Arlés, arbañil de la villa de Sariñena*.[585] Esta primera fase, dirigida probablemente desde la distancia por

BARLÉS BÁGUENA, E., "Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", en HOGG, J., y SCHLEGEL, G. (eds.), *Monasticon Cartusiense. Tomus IV, España: Pars I. Provincia Cataloniae*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2006, pp. 203-222; BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana…*, *op. cit.*, pp. 455-600; y BARLÉS BÁGUENA, E., "El siglo de…", *op. cit.*, pp. 63-101.

[582] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 161; y BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, pp. 197 y 202.

[583] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 161; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 202; y ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para...", *op. cit.*, pp. 38-41.

[584] *Ibidem*, pp. 40-41; ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, espec. pp. 290-292. Esta modificación incluyó el nuevo sistema de cubrimiento del Templo del Pilar mediante cúpulas y una propuesta para construir de nueva planta la Santa Capilla que no llegó a ejecutarse. Domingo Yarza se ocupó además de las obras del Pilar entre 1725 y 1729.

[585] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, f. 192 v. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 161.

los maestros de obras Juan y Domingo Yarza e *in situ* por el albañil de Sariñena Pedro Arlés, fue muy modesta y apenas debió de tener realizaciones tangibles [fig. 2].[586]



Fig. 2: ***Vista parcial del claustro grande y de varias celdas ruinosas desde la torre de la iglesia.***
Foto: Javier Martínez Molina.

La segunda etapa constructiva, también muy modesta por la escasez de recursos, se inició el 27 de abril de 1717 con la bendición solemne de la primera piedra de la *nueva iglesia* por el prior Fernando Broto, *la qual se colocó en el lugar donde ha de estar el Santísimo Sacramento reservado baxo el altar maior; el oficial que la colocó fue Pedro Arlés, arbañil de la villa de Sariñena*.[587] La *nueva iglesia* en cuestión pudo ser: o bien la definitiva, que no se bendijo y se puso en servicio hasta el 13 de septiembre de 1777, o bien un templo provisional que se bendijo el 24 de abril de 1756 y que posteriormente se destinó a sala capitular. Esta segunda fase se dilató hasta 1745,[588] fecha coincidente con el fallecimiento de Domingo Yarza, encargado probable de la dirección de las obras al menos desde 1733, tras la muerte de su tío Juan Yarza, con quien habría compartido dicha labor desde el inicio de los trabajos. Durante la misma solo se construyeron seis celdas mandadas edificar por el prior Isidro Hernando (1734-1741) hacia 1736 y que no llegaron a concluirse, y quizá la galería del claustro grande donde estas se ubicaban.[589]

Mucho más fructífera fue la que Elena Barlés y José Ignacio Calvo consideran la tercera y última etapa constructiva del cenobio que, según ellos, se dilató entre 1746 y 1797, aunque a partir de 1756 las obras se intensificaron y en 1777 se concluyeron en lo fundamental a falta de un edificio que se levantó de forma aislada y que se concluyó en 1797, las *oficinas* o edificio de *obediencias*, de carácter utilitario y vinculado a la explotación agrícola y ganadera del monasterio. Hasta mis últimas aportaciones sobre el arquitecto Julián Yarza Ceballos,[590] Barlés y Calvo consideraban que, en la etapa

[586] En la cartuja se conservan los restos de dos celdas, probablemente las más antiguas del conjunto, que sobre sus respectivas puertas de entrada desde el claustro grande presentan una losa de piedra con una inscripción grabada que incluye la fecha de 2-V-1710 y la mención de los nombres de los mecenas que financiaron su construcción. La fecha en cuestión, coincidente en ambas, corresponde probablemente a la entrega por los benefactores del dinero para su construcción y no a su conclusión, que es a todas luces imposible ya que las primeras seis celdas se levantaron a partir de 1736 aproximadamente. Una de las dos celdas fue sufragada por Antonio López y Bailo y su esposa Eugenia Soro, y la otra por Juan Jacinto Manobel, Jurado Mayor de Sariñena, y su mujer María Ana Orbara.

[587] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, f. 193 v. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 161.

[588] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 202.

[589] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 162.

[590] MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Iglesia de la Exaltación…", *op. cit.*, pp. 115-122; MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de…", *op. cit.*, pp. 315-316; MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN, W., "La plaza…", *op. cit.*, pp. 70-74 y 105-106.

constructiva que se inició en 1746, el peso de los trabajos de diseño y dirección lo llevó prácticamente desde un principio el maestro de obras zaragozano Julián Yarza Lafuente (1712-1785), sobrino segundo de Domingo Yarza, que mencionaron como José Julián Yarza Lafuente, pudiéndose considerar también, según ellos, una posible intervención de Agustín Sanz.[591] De hecho, fueron los primeros en plantear la posibilidad de que Sanz participara en las obras, para lo que se basaron, al parecer, en las formas arquitectónicas barroco-clasicistas del edificio, de raíz "pilarista", compatibles con la autoría de Yarza Lafuente pero también con la de Sanz, y especialmente en un indicio indirecto y aparentemente secundario que sin embargo vincula estrechamente a Sanz con el cenobio y sus moradores: su documentada amistad con el pintor cartujo fray Manuel Bayeu (1740-1809), responsable de la decoración pictórica del cenobio y que no podía salir del mismo salvo autorización especial del prior, pintor que lo mencionó en los años inmediatos a la conclusión de las obras en varias cartas dirigidas a Martín Zapater, amigo común de ambos.[592] Sin embargo, la teoría de Barlés y Calvo no daba una respuesta satisfactoria al porqué de la intervención de Agustín Sanz, que resulta poco compatible con la presencia en la dirección de las obras de Julián Yarza Lafuente, que no murió hasta 1785, ocho años después de la conclusión del recinto cartujano en lo fundamental, dado que este era su rival, no tenía un vínculo especial con él y podía hacerse cargo del proyecto en solitario. Tampoco concretaban qué elementos pudo diseñar o construir Sanz. Recientemente, Elena Barlés se ha hecho eco de mis investigaciones al respecto y ha desestimado la intervención de Yarza Lafuente.[593]

A mi juicio, la raíz del problema era el carácter erróneo de la atribución de autoría a Julián Yarza Lafuente, que debe descartarse por carecer de base y ser incompatible con la indudable participación de Agustín Sanz. Ya en su tesis doctoral Elena Barlés adjudicó el protagonismo a Julián Yarza Lafuente, aunque tuvo que lidiar con el problema de la escasez de documentación, que dificultó su investigación, por lo cual tuvo que plantear hipótesis de Yarza Lafuente partiendo de tres premisas:[594] 1) que distintos maestros de la familia Yarza se habían encargado de las obras del cenobio desde su inicio en 1714 y que era habitual que distintos miembros de dicho clan se sucedieran de generación en generación en las obras de envergadura en las que participaban (El Pilar, La Seo o las Iglesias de La Magdalena y San Gil, todas en Zaragoza), premisa que era correcta; 2) que el maestro de obras encargado del proyecto tenía sin duda un conocimiento profundo y temprano tanto de las formas y soluciones arquitectónicas utilizadas por Ventura Rodríguez en su proyecto de reforma del Templo del Pilar de Zaragoza, como en general del lenguaje clasicista y ecléctico propio del barroco académico o moderado, así como un cierto vínculo con Rodríguez, dado que en la cartuja se encuentran referencias no solo al Pilar sino también a otras obras de Rodríguez coetáneas o posteriores al Pilar, premisa correcta pero que le hizo pensar de forma equivocada en Julián Yarza Lafuente como el

[591] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de...", *op. cit.*, p. 25; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 206; y BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana…*, *op. cit.*, pp. 400-402 y 509-522.
[592] El pintor mencionó a Agustín Sanz a finales de la década de 1770 en varias cartas para su amigo común Martín Zapater. Véase CALVO RUATA, J. I., *Cartas de Fray Manuel Bayeu...*, *op. cit.*, pp. 34-36.
[593] BARLÉS BÁGUENA, E., "El siglo de…", *op. cit.*, pp. 82-86.
[594] BARLÉS BÁGUENA, E., *Las cartujas construidas de nueva…*, *op. cit.*

maestro de obras más factible por adaptarse muy bien a dicho perfil al pensar que había sido Maestro Mayor de Obras del Pilar y director de las obras del Coreto de la Virgen, también en El Pilar,[595] dos datos que son erróneos, tal y como pude atestiguar documentalmente hace un tiempo, ya que ambos cargos le correspondieron en realidad a su primo segundo Julián Yarza Ceballos;[596] y 3) que un tal José Yarza, que Barlés identificó con José Julián Yarza Lafuente, en referencia a Julián Yarza Lafuente, cuyo nombre completo era José Julián pero que nunca firmaba ni era mencionado como tal ni como José,[597] intervenía en las mismas en 1748, tal y como consta documentalmente.[598] Sin embargo, el que intervenía entonces era sin duda su tío José Yarza Garín (1700-1755), que era Maestro de Obras de La Seo de Zaragoza, cargo en el que había sucedido a su padre Juan Yarza Romero a su muerte en 1733, y por tanto uno de los maestros de obras aragoneses más prestigiosos del momento, además de primo hermano de Domingo Yarza, al que sin duda estaba muy vinculado dado que poco después de la muerte de este casó con su hija María Ana Yarza Urín.[599] Dicha situación familiar y profesional lo convertía sin duda en el sucesor natural de Domingo Yarza a su muerte en 1745 en la dirección de las obras de la cartuja, en las que ya debía de haber participado con anterioridad como colaborador suyo o de su propio padre Juan Yarza.

[595] *Ibidem*.

[596] A.C.P., Sala 3, Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo (1763-…), (Memorial de Francisca y Ventura Velasco y Ceballos de h. 15-III-1772); y MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN GARCÍA, W., "La plaza de toros de...", *op. cit.*, pp. 71 y 105-106. A su vez, para reforzar su teoría de que existía una estrecha relación entre Ventura Rodríguez y Julián Yarza Lafuente a raíz de las obras de la Santa Capilla del Templo del Pilar, Elena Barlés añadió una justificación adicional: que en 1756 Ventura Rodríguez confió a Julián Yarza, que ella supuso Yarza Lafuente, la redacción de un informe para el Cabildo de Cuenca relativo a la obra del Transparente de San Julián, un informe que en realidad encargó a su primo Julián Yarza Ceballos. Véase BARLÉS BÁGUENA, E., *Las cartujas construidas de nueva...*, *op. cit.*

[597] Solo firmaba y era citado de estas tres maneras según los casos: *Julián Yarza*, *Julián Yarza Lafuente*, o *Julián Yarza "Mayor"*, en alusión esta última manera a su mayor edad respecto su primo segundo Julián Yarza Ceballos, que en ocasiones firmaba y era citado, para evitar equívocos, como Julián Yarza "Menor". Yarza Lafuente nunca firmaba ni era citado como *José Yarza* o *José Julián Yarza Lafuente*.

[598] BARLÉS BÁGUENA, E., *Las cartujas construidas de nueva...*, *op. cit.*; A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, f. 92 v. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 163. En el acta del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes del 29-IX-1748 se señaló que *Joseph Yarza*, maestro albañil de Zaragoza, se había encargado de visurar la obra de varias celdas nuevas, cuya ejecución había iniciado hacia finales de 1747 o principios de 1748 el albañil Juan Puyol, con quien había contratado el prior Baltasar Gil. Este albañil debía levantar cinco celdas nuevas y *acabar de perficionar* las seis celdas que ya existían, incluidos los huertos de todas ellas, pero cuando ya tenía dos de las nuevas celdas muy avanzadas, a punto de echarles el tejado, y las tres restantes a medio construir, fue encarcelado por deudas. Ello obligó a que el nuevo prior, Narciso Figueras, encargara la referida visura a José Yarza, que con toda probabilidad era el director facultativo de las obras de la cartuja, y una tasación del coste de lo ya construido en las celdas al albañil de Barbastro Francisco Marcellán.

[599] ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para...", *op. cit.*, pp. 41-43.



Fig. 3: ***Vista de la sala capitular, antigua iglesia provisional, desde el atrio que le da acceso*****. Foto: Pilar Laín.**

Es más, la muy probable intervención de José Yarza Garín en la dirección de las obras de la cartuja desde poco después del fallecimiento en accidente laboral de su primo Domingo Yarza el 24 de marzo de 1745 permite explicar en parte el nuevo rumbo y mayor ritmo que adquirieron dichas obras a partir de 1746, en que se inició la tercera fase de los trabajos de construcción del cenobio. También el nombramiento de un nuevo prior de espíritu emprendedor, Baltasar Gil (1746-1747), permite entender el cambio experimentado, que se prolongó en el tiempo gracias a los priores que le sucedieron. Así, a finales de 1747 encargó la construcción de cinco celdas nuevas que se sumarán a las seis ya existentes, que debían perfeccionarse, mientras que pocos años después, ya bajo el mandato de otro prior, probablemente de Narciso Figueras (1748-1749), se inició la construcción de una iglesia provisional, según diseño probable de José Yarza Garín, que después debía servir como sala capitular. El atrio de dicha iglesia provisional fue bendecido el 20 de octubre de 1750 por el prior Antonio Abinaja (1749-1751). En los años siguientes el ritmo de las obras se mantuvo relativamente intenso gracias al empeño de los sucesivos priores. Así, en 1751 el prior Miguel Solano (1751-1752) propuso vender una porción de trigo para destinar su importe a la *nueba fábrica de la obra* y también una casa de Zaragoza propiedad de la cartuja para destinar lo recaudado a la *nueba fábrica o obra, para una celda o dos o para lo que alcanzasse*. Ese mismo año, el 28 de julio, decidió solucionar los problemas que existían para producir ladrillos destinados a las obras a raíz de la escasez de agua y de haberse secado la *balsa de rejar*: propuso que se *desiciesse el estanque grande,* algo que se ejecutó [fig. 3].[600]



Fig. 4: ***Vista general del claustro grande*****.**
Foto: Belén Boloqui Larraya.

El año 1752 fue clave para la marcha de las obras ya que la ruina galopante que amenazaba a la cartuja vieja, ubicada en un emplazamiento cercano al de la nueva y en la que seguían viviendo los monjes, obligó a acelerar la construcción de los espacios más imprescindibles de la nueva para hacerla habitable con la brevedad posible. Así, en una carta capitular del 1 de junio de 1752 se dispuso que, *por cuanto la cassa*

[600] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, ff. 91 r., 92 r.-v., y 94 v.-96 r. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, pp. 163; y BARLÉS BÁGUENA, E., "Cartuja de Nuestra...", *op. cit.*, p. 208.

hamenazaba ruina, mandaba que se distribuiesse los padres de esta cartuxa por las cassas de la provincia, con el fin de *poderla derribar y hazer cartuxa y cassa nueba*. Los monjes abandonaron casi de inmediato el viejo cenobio para establecerse en varias cartujas de la provincia cartujana de Cataluña, a la que pertenecían las cartujas aragonesas, probablemente en las de Aula Dei y la Inmaculada Concepción, ambas en el término de Zaragoza. Solo permanecieron en el lugar el prior, el padre procurador y el vicario, que se ocuparon de impulsar y supervisar las obras de construcción, que fueron intensas. En los cuatro años siguientes se terminaron las cinco celdas nuevas, cuya construcción había quedado paralizada a mediados de 1748, y se perfeccionaron las seis preexistentes. También se construyó parte del claustro grande (al menos las galerías correspondientes a las celdas ya levantadas), la iglesia provisional, que luego serviría como sala capitular, y probablemente el refectorio y su cocina anexa, que se ubicaron en un lugar excéntrico, en uno de los extremos del claustro grande, por concebirse como provisionales pero que acabaron siendo definitivos, así como una portería interina que no se ubicaría donde la actual al no existir todavía el gran cercado perimetral.[601] Todos estos elementos, que permitieron que la comunidad pudiera instalarse en el nuevo cenobio por primera vez, fueron construidos muy probablemente según diseños y bajo la dirección de José Yarza Garín.[602] Fueron bendecidos por el prior Juan Maestante (1752-1757) el 24 de abril de 1756, tras el regreso de la mayor parte de los cartujos y la obtención de la preceptiva licencia del Obispo de Huesca, Antonio Sánchez Sardinero. Cuatro días más tarde, el 28 de abril, el Santísimo Sacramento y la imagen de la Virgen de Las Fuentes se trasladaron solemnemente a la flamante iglesia provisional.[603]

Las obras restantes, que se acometieron con notable actividad en los 21 años y medio siguientes, desde la primavera-verano de 1756 y hasta el 13 de septiembre de 1777, fueron sin duda las más importantes y conformaron a mi juicio dos etapas constructivas adicionales perfectamente diferenciadas de lo anterior y no una segunda parte de la tercera fase de obras como propusieron Elena Barlés y José Ignacio Calvo,[604] dado que la fábrica experimentó desde entonces un notable cambio estético en clave barroca clasicista o académica que la puso a la vanguardia de la arquitectura aragonesa y además vio aumentada notablemente su ambición arquitectónica, lo que impide englobar las construcciones surgidas de dicho impulso con las levantadas con anterioridad, que respondían todavía a los planteamientos estéticos del último barroco tradicional o castizo pese a su desornamentación, derivada de los muy limitados medios económicos disponibles hasta entonces, pero también de la austeridad de la orden cartujana y de la marcada sencillez de la arquitectura aragonesa del último barroco, sobre todo en los exteriores, algo palpable en las galerías del claustro grande. A mi juicio, este marcado

[601] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, ff. 96 r. y 196 r.-v. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, pp. 163-164.
[602] Esta hipótesis es inédita.
[603] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, ff. 196 v. y 199 r.-v. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, pp. 163-164; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de...", *op. cit.*, p. 21; y BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 203.
[604] *Ibidem*, p. 203.

cambio de rumbo vino determinado por dos factores principales vinculados entre sí: por un lado el fallecimiento del probable director de las obras, José Yarza Garín, el 28 de diciembre de 1755,[605] cuando los trabajos de la tercera fase tocaban a su fin, y el consiguiente nombramiento de un nuevo director que dio un nuevo enfoque a las obras, que no pudo ser otro que Julián Yarza Ceballos (1718-1772), primo segundo de Julián Yarza Lafuente; y por otro la protección y patrocinio de las obras a partir de mediados o finales de la década de 1750 por tres encumbrados hermanos originarios de la cercana localidad monegrina de Lalueza: los Comenge.

El gran impulso constructivo de la cuarta (1756-1772) y la quinta etapa de obras (1772-1777) estuvo favorecido por la gestión administrativa, mediación y mecenazgo de los hermanos Francisco Antonio, José Narciso y Juan Andrés Comenge Gastón, influyentes infanzones de Lalueza que estuvieron desde siempre muy vinculados emocional y devocionalmente a la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes a pesar de que los tres acabaron viviendo y desarrollando brillantes carreras lejos de su localidad natal. No solo proporcionaron importantes recursos económicos propios para sufragar las obras del cenobio, sino que con el paso del tiempo y su encumbramiento progresivo en el ámbito cortesano consiguieron y canalizaron aportaciones pecuniarias de grandes personalidades como el Príncipe de Asturias (futuro Carlos IV) o los Infantes, que en 1766 aportaron un total de 15.000 duros (300.000 reales de vellón o 15.937 libras, 18 sueldos y 15 dineros jaqueses) gracias a la mediación de Joaquín Diego López de Zúñiga Sotomayor y Castro, XII Duque de Béjar, que era ayo y mayordomo mayor del Príncipe de Asturias y de los Infantes y que tenía como confesor y director espiritual a Juan Andrés Comenge, sacerdote y prepósito de la Congregación de San Felipe Neri de Madrid. Su hermano José Narciso fue a su vez gentilhombre de la Real Casa, tesorero del Príncipe de Asturias y de los Infantes, y amigo y protegido del Duque de Béjar. Por su parte, Francisco Antonio no ejerció cargos tan brillantes ni pudo beneficiar a la cartuja con contactos tan destacados como los de sus hermanos ya que permaneció en Aragón gestionando las propiedades familiares (residió en Zaragoza y al menos en 1759 fue abastecedor de los carniceros del estado eclesiástico de Zaragoza), pero por ello su influencia e intervención en las obras fue muy intensa y directa, ejerciendo labores de mediación y gestión administrativa en favor de la fábrica y determinando sin duda importantes aspectos de la construcción y decoración del cenobio como la elección de artistas y programas iconográficos o la influencia en el gusto estético imperante.[606]

El otro factor que determinó el marcado impulso y el notable cambio de rumbo estético que experimentaron las obras de la cartuja a partir de mediados de 1756: la muy probable incorporación de Julián Yarza Ceballos a la dirección de las obras en sustitución del difunto José Yarza Garín desde principios de 1756 aproximadamente,[607] fue aún más

[605] ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para...", *op. cit.*, p. 42.

[606] ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia...*, *op. cit.*, p. 142; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 203; BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 164; y BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La familia Comenge…", *op. cit.*, pp. 132-135.

[607] En los primeros meses de 1756 Julián Yarza Ceballos se debió de encargar de dirigir los últimos trabajos de la tercera fase de obras, que habían quedado sin concluir a la muerte de José Yarza Garín el 28-XII-1755

importante. Sin duda, dicha incorporación tiene pleno sentido dado que era su sucesor natural en el puesto. Lo era por varios motivos: por un lado era sobrino segundo suyo, aunque esta condición no era suficiente dada la amplitud del clan familiar y la existencia de otros candidatos como Julián Yarza Lafuente, que aunque menos brillante y más retardatario también era sobrino segundo de José Yarza; por otro, su padrastro y socio Francisco Velasco estaba muy unido a José Yarza dado que este lo nombró su albacea testamentario poco antes de morir en 1755, algo que era extensible al propio Yarza Ceballos ya que, entre otros vínculos, era primo hermano de la esposa de José Yarza;[608] además, Yarza Ceballos, huérfano desde dos meses antes de nacer, se crio y formó inicialmente en la profesión bajo la tutela de sus tíos Juan Yarza Romero y Domingo Yarza Maestro,[609] que no hay que olvidar que se habían encargado de idear el esquema general de la cartuja y de dirigir su construcción en sus estadios iniciales, por lo que Yarza Ceballos tendría un conocimiento muy directo del proyecto y una relación familiar muy estrecha con José Yarza Garín, que era hijo de Juan Yarza.

Sin embargo, el principal motivo que convertía a Julián Yarza Ceballos en sucesor natural de José Yarza Garín en la dirección de las obras de la cartuja era sin duda su condición de arquitecto más prestigioso y avanzado de Zaragoza, condición a la que habían contribuido su docencia en la Academia de dibujo de los Ramírez y el diseño de edificios de relevancia, pero sobre todo la dirección de las obras de la Santa Capilla del Templo del Pilar junto a su padrastro Francisco Velasco, que era Maestro Mayor de Obras del Pilar y cuyo taller, del que era socio, era el encargado de su construcción desde el otoño de 1754 según los diseños de Ventura Rodríguez, que se convirtió en todo un referente para Yarza Ceballos.[610] Dicha intervención suya y de su padrastro (al que sucedió como Maestro Mayor de Obras del Pilar a su muerte a finales de 1765) en la construcción de la Santa Capilla y la reforma del propio Templo del Pilar la he podido atestiguar de forma documental recientemente, lo que me ha permitido a su vez descartar con seguridad que Julián Yarza Lafuente hubiera llegado a ser en algún momento Maestro Mayor de Obras del Pilar y por tanto encargado de la construcción de la Santa Capilla, algo que por error se pensaba hasta el momento. De hecho, la vinculación de Yarza Lafuente con dichas obras fue nula.[611]

---

y que se terminaron hacia el 24-IV-1756 sin modificaciones de diseño. A partir de entonces debió de empezar a idear y trazar algunos de los elementos restantes y a planificar su construcción.

[608] ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para...", *op. cit.*, pp. 45-47.

[609] *Ibidem.*

[610] A.I.P.S.C.Z., sin sign., Exp. "Del Capítulo General de Parroquianos de la…", f. 9 r.; A.C.P., Armario 6, Caja 11, Lig. 11 (Cuentas y ápocas de la Nueva Fábrica del Pilar de 1750-1759); A.C.P., Armario 6, Caja 11, Lig. 12 (Cuentas y ápocas de la Nueva Fábrica del Pilar de 1760-1761); A.C.P., Sala 3, Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo (1763-…), (Memorial de Francisca y Ventura Velasco y Ceballos de h. 15-III-1772); USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 91-92; y MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN GARCÍA, W., "La plaza de toros de...", *op. cit.*, pp. 71 y 105-106. En los años previos a su muerte, tal y como he podido documentar, pero también ya a mediados de la década de 1750, Julián Yarza Ceballos era considerado el maestro de obras más acreditado de Zaragoza, por encima de su primo Julián Yarza Lafuente (a pesar de que el taller de este era algo más grande y acometía más obras) y del propio Agustín Sanz, que empezaba a cosechar notables éxitos.

[611] A.C.P., Sala 3, Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo (1763-…), (Memorial de Francisca y Ventura Velasco y Ceballos de h. 15-III-1772); y MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN GARCÍA, W., "La plaza de toros de...", *op. cit.*, pp. 71 y 106.



Fig. 5: ***Vista del interior de la iglesia cartujana desde el transepto y hacia los pies del templo*****. Foto: Belén Boloqui Larraya.**

La estrecha vinculación de Julián Yarza Ceballos con las obras de la Santa Capilla lo convirtió sin duda en el mejor conocedor e intérprete en Zaragoza de la concepción arquitectónica barroca clasicista o académica, de clara raíz barroca romana, plasmada por Ventura Rodríguez en El Pilar, junto a Agustín Sanz, que también había participado en dichas obras como oficial de confianza en el taller de Francisco Velasco.[612] Este hecho cobra especial sentido ya que permite entender el gran influjo que de la arquitectura "pilarista" puede observarse en la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, sobre todo en su iglesia, algo que sin duda se debió a la responsabilidad asumida por Yarza Ceballos en el diseño y dirección de las obras del cenobio entre 1756 y 1772, año de su prematura muerte. Dicha muerte, acaecida el 8 de marzo de 1772,[613] con las obras sin acabar, permite a su vez dar una respuesta factible a la indudable participación de Agustín Sanz en las mismas ya que obligó a que otro arquitecto de similar o superior valía que Yarza Ceballos y con un conocimiento al menos tan profundo y sólido de la nueva estética barroca clasicista como el suyo, dos requisitos difíciles de cubrir en el ámbito aragonés, se hiciera cargo del diseño y dirección de las obras hasta su conclusión. El mejor situado y más adecuado para sucederle era sin duda su discípulo más brillante, Sanz, que no solo cumplía ambos requisitos sino que ya había demostrado su gran talento y capacidad, siendo considerado el arquitecto aragonés más prestigioso del momento después de Yarza Ceballos, y que también lo relevó en otros proyectos como el de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza[614] y en cargos públicos como el de Visor y Maestro de obras municipal de Zaragoza de mayor rango.[615] Además, una circunstancia adicional refuerza la hipótesis muy probable de que fuera Sanz el encargado de rematar las obras a la muerte de Yarza Ceballos: el predicamento y gran capacidad de influencia que el prestigioso escultor Carlos Salas, que fue el autor del nuevo retablo mayor y del tabernáculo de la iglesia cartujana, y lo que es más importante, uno de los mejores amigos de Sanz, tenía al parecer sobre los hermanos Comenge,[616]

[612] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*, *op. cit.*, p. 313.
[613] ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para...", *op. cit.*, p. 47.
[614] MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Iglesia de la Exaltación…", *op. cit.*, pp. 121-122.
[615] La muy probable participación de Agustín Sanz en la conclusión de las obras de la cartuja hace que la intervención de Julián Yarza Lafuente en el diseño y ejecución de dichas obras propuesta en el pasado sea prácticamente inviable, no solo por lo ya expuesto, sino porque en la práctica sería incompatible con dicha participación de Sanz: Yarza Lafuente, que vivió y siguió activo hasta 1785, ocho años después de la bendición de la iglesia cartujana, hubiera podido hacerse cargo del proyecto en solitario sin contar con Sanz, que además de su rival en lo profesional carecía de un vínculo especial con él.
[616] BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 218; y A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, ff. 200 v. y 202 r. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, pp. 165-166.

benefactores principales del cenobio y a los que la comunidad otorgó un gran poder decisorio en materia artística. De hecho, es muy factible que Salas recomendara a los Comenge la contratación de Sanz como director de las obras y que estos a su vez impusieran su criterio a la comunidad, que se dejaría asesorar [fig. 5].

Los elementos principales que diseñó y construyó Julián Yarza Ceballos en la cartuja entre 1756 y 1772 fueron muy probablemente: la celda prioral, la iglesia monástica, la capilla del sagrario anexa a la misma, el camarín de la Virgen de Las Fuentes situado entre ambas, y el claustrillo o claustro de las capillas y sus diez capillas vinculadas, algo prácticamente indudable dado el refinado y algo suntuoso lenguaje barroco clasicista de clara raíz "pilarista" de todos estos elementos, muy vinculado al barroco romano, diferente al empleado por los maestros de obras precedentes en otros elementos como el claustro grande o la iglesia provisional (sala capitular), en los que utilizaron todavía un sencillo lenguaje de tradición tardobarroca autóctona. En este lapso temporal también se construyeron probablemente, por ser muy necesarias para el funcionamiento diario del cenobio, las siguientes dependencias: las celdas comunes para padres que quedaban pendientes (unas cinco más) y las dos galerías del claustro grande correspondientes a dichas celdas y al testero de la capilla del sagrario (siguiendo la sobria estética barroca tradicional de las otras dos galerías para mantener la unidad).



Fig. 6: ***Vista general de la principal dependencia de la celda prioral*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Las fechas exactas de la construcción de cada una de las dependencias diseñadas por Julián Yarza Ceballos son difíciles de establecer, aunque se pueden hacer ciertas precisiones cronológicas sobre algunas de ellas. El elemento que primero se construyó, ya en la segunda mitad de la década de 1750, coincidiendo con los prioratos de Juan Maestante (1752-1757) y Rafael Vila (1757-1760), fue probablemente la celda prioral dada la necesidad que de ella había al estar destinada no solo a albergar las estancias privadas del prior sino también ciertas dependencias de uso común como la biblioteca, como así parecen confirmarlo ciertos motivos o esquemas decorativos presentes en ella que son menos avanzados que los existentes en el resto de construcciones levantadas durante el periodo, aunque dentro ya de la estética barroca clasicista implantada por Yarza Ceballos.[617] La celda prioral incluyó, entre otras dependencias: diferentes estancias muy austeras de uso privado del prior, entre ellas su alcoba; un salón principal distribuidor usado probablemente como

[617] No comparto la datación de la construcción de la celda prioral en el período 1746-1755 como propusieron Elena Barlés y José Ignacio Calvo. A mi juicio, la refinada resolución estética barroca clasicista de algunos de sus espacios, sobre todo de la capilla privada del prior, permiten atribuir su diseño a Julián Yarza Ceballos y situar su construcción en la cuarta etapa constructiva del cenobio (1756-1772), aunque en los años iniciales de la misma, es decir, en la segunda mitad de la década de 1750, dado que su diseño clasicista es menos avanzado que el presente en otros espacios construidos en dicha etapa. Véase BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 203.

biblioteca; y una magnífica capilla de planta cuadrada cubierta con bóveda esquifada cuya resolución arquitectónica general se inspiró parcialmente en la Sacristía de la Virgen del Templo del Pilar, diseñada por Ventura Rodríguez en marzo de 1755 y cuyas trazas conocía bien Yarza Ceballos [figs. 6, 7 y 8].[618]





Figs. 7 y 8: ***Vista parcial de la capilla de la celda prioral por debajo*** **(izquierda)** ***y por encima*** **(derecha)** ***del suelo tendido a finales del siglo XIX al adaptarse la celda prioral como vivienda común,*** **que supuso su división en dos niveles.**

La monumental iglesia del cenobio, que es de una sola nave como es habitual en las cartujas y que está dotada de transepto con crucero cubierto con cúpula hemisférica sobre pechinas y de tribuna de invitados paralela al lado del evangelio de la nave y abierta al transepto, se empezó a construir bajo diseño de Julián Yarza Ceballos también de forma temprana, probablemente en la segunda mitad de la década de 1750, y en 1763 ya estaba concluida en lo fundamental, fecha en la que fray Manuel Bayeu pintó una primera decoración mural en el casquete de la cúpula del crucero que sustituyó por otra en 1769.[619] También en torno a 1763 se creó un retablo mayor de fábrica aún muy decorativista, que es el actualmente existente, que quedó ocultó en 1770 al instalarse el nuevo retablo mayor de madera dorada creado por el escultor Carlos Salas entre 1769 y 1770 y que volvió a quedar a la vista al destruirse el de Salas durante la Guerra Civil. Por tanto, el templo se levantó en su totalidad probablemente durante la fase final del mandato del prior Juan Maestante y durante los prioratos de Rafael Vila, Francisco Falceto (1760-1761) y Pedro Pejón (1761-1766), que dieron un gran impulso a las obras, ya que no hubiera tenido sentido comenzar a decorarlo con pinturas murales y un primer retablo mayor antes de terminarlo por completo, ya que de lo contrario las pinturas se hubieran podido deteriorar [figs. 9, 10, 11, 12 y 13].[620]

---

[618] Sobre dichas trazas, conservadas el Archivo Capitular del Pilar, véase USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 124-131.

[619] La información sobre las fechas de pintado y repintado del casquete de la cúpula del crucero constan en una inscripción que fray Manuel Bayeu pintó en la base de dicho casquete al repintarlo en 1769 y que dice así: *Esta media naranja la pintó el hermano Manuel Bayeu en el año 1769 en 15 días, siendo prior Joseph Fanlo Latorre. Tuvo el trabajo dicho hermano de borrar lo que tenía pintado en dicha media naranja en el año 1763, lo que hizo con gusto. Está pintada al fresco sobre cal y arena y lo labó Antonio Fumar, que era peón antiguo de esta obra, y cuidaba de la obra F*[...] *C*[...]. Esta inscripción, por su inaccesible ubicación, permaneció inédita hasta finales de 2014, en que se pudo leer con ayuda de una cámara instalada en un *dron*. Véase PUÉRTOLAS, P., "El vuelo de un dron revela nuevos datos sobre la cúpula de la Cartuja de las Fuentes", *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 15-I-2015), p. 16.

[620] Véase el listado de priores en BARLÉS BÁGUENA, E., "Cartuja de Nuestra...", *op. cit.*, p. 208.

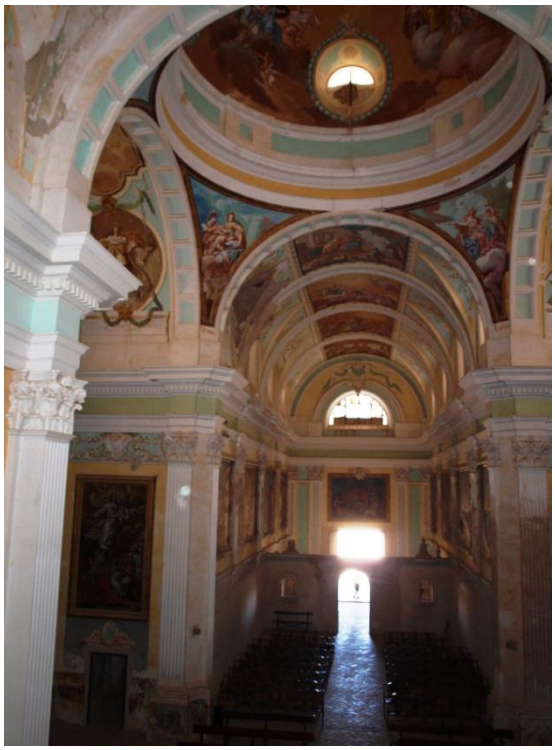


Fig. 9: ***Vista general exterior de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**
Foto: Fernando Navajas.



Fig. 10: ***Vista general de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes desde fuera del cercado del cenobio*****.**





Figs. 11 y 12: ***Vista general del interior de la iglesia cartujana hacia la cabecera*** **(izquierda)** ***y hacia los pies*** **(derecha).**

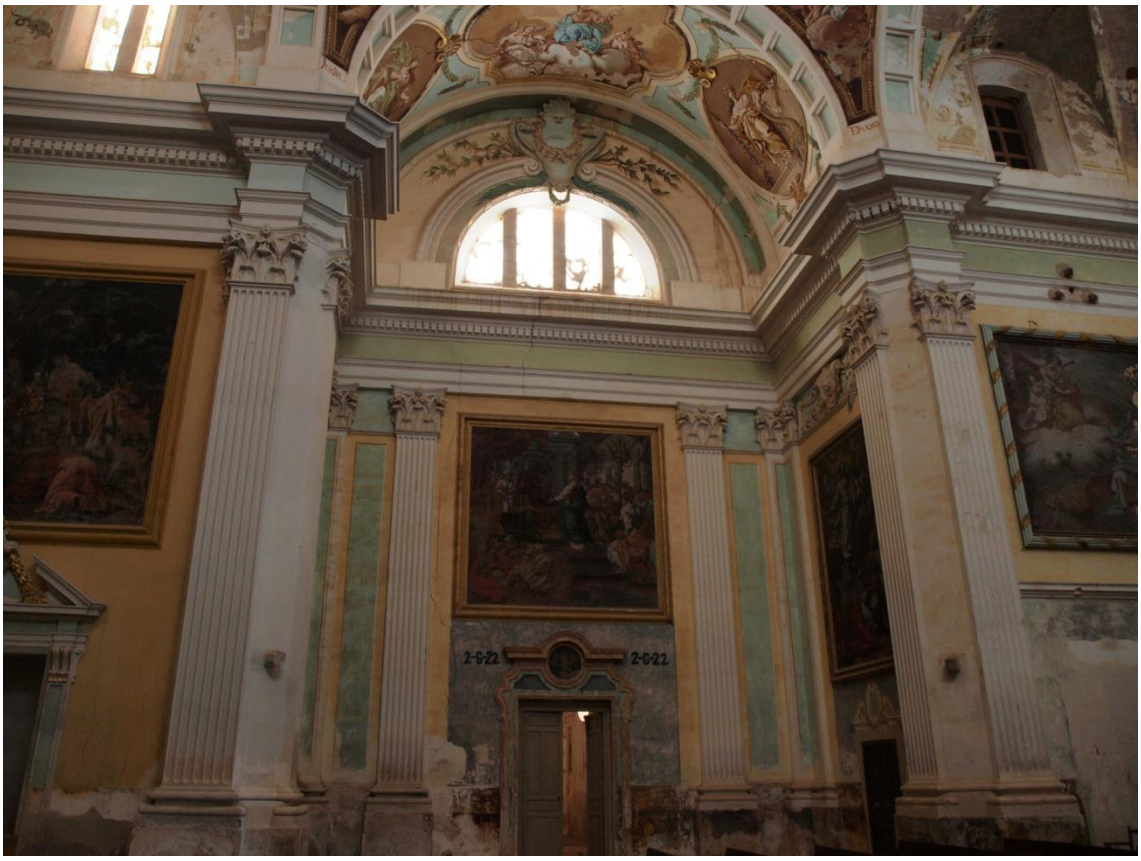


Fig. 13: ***Vista general del extremo del transepto del lado de la epístola de la iglesia cartujana. Se aprecia la puerta con portada borrominesca que da acceso al claustro de las capillas o claustrillo*****. Foto: Belén Boloqui Larraya.**

A partir de 1763 aproximadamente fray Manuel Bayeu procedió a decorar los muros perimetrales del templo con nueve grandes escenas de la *Vida y Pasión de Cristo* pintadas al fresco, labor que para enero de 1769 tenía ya concluida en lo fundamental.[621] De hecho, el 12 de enero de ese año se contrató con el maestro ensamblador Cristóbal Ruiz la ejecución de las sillerías de los dos coros del templo, el de padres y el de hermanos, que debía entregar perfectamente concluidas e instaladas al finalizar octubre de 1770.[622] Las sillerías se dispusieron adosadas a los muros perimetrales de la nave: la de padres más próxima a la cabecera como era preceptivo, quedando separada de la de hermanos, que se colocó cerca de los pies del templo, por un gran muro pantalla barroco clasicista articulado en su cara exterior con pilastras y semicolumnas jónicas que se construyó probablemente en torno a 1770 según diseño de Julián Yarza Ceballos y aún conservado aunque parcialmente reconstruido [figs. 14 y 15].



Fig. 14: ***Vista de la cúpula del crucero y las bóvedas del presbiterio, transepto y nave de la iglesia cartujana. Se aprecian algunas de las pinturas murales de fray Manuel Bayeu que decoran el templo*****. Foto: Fotiar.**

[621] ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia..., op. cit.*, pp. 134-136. En los años sucesivos y hasta mediados de 1777 aproximadamente fray Manuel Bayeu pintó también las bóvedas de la nave y del transepto, y los muros y bóvedas de la tribuna de invitados. Previamente, hacia 1770, había pintado las pechinas y los sectores del casquete de la cúpula de la capilla del sagrario. Poco antes de la bendición del templo en septiembre de 1777 decoró los muros y la cúpula rebajada del camarín elevado donde se colocaba la imagen de la Virgen de las Fuentes para contemplarla desde la iglesia y que se abría mediante un expositor en la zona central del cuerpo del retablo mayor.

[622] Como dio a conocer Belén Boloqui, el 2-I-1769 se otorgó una escritura de contrata entre Francisco Antonio Comenge y el maestro ensamblador de Zaragoza Cristóbal Ruiz para que este último ejecutara las sillerías de los dos coros de la iglesia cartujana, así como el facistol y dos armarios rinconeros de nogal para el mismo templo, siguiendo un diseño que se le había entregado. El precio se fijó en 32 libras jaquesas (602 reales y 11 maravedís de vellón) por silla, lo mismo que el facistol. Estas obras debían estar concluidas y colocadas en su lugar al finalizar octubre de 1770, dado que cinco de las sillas corales, sin duda las principales, así como el facistol, debían incorporar adornos de talla labrados por el escultor Carlos Salas, que los ejecutó y cobró aparte (los cobró con el retablo mayor y el tabernáculo) y los añadió en noviembre de 1770, antes de hacer entrega de todos los elementos escultóricos que estaban a su cargo al finalizar dicho mes. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana..., op. cit.*, vol. I, p. 210.

Los mandatos de los priores Pedro Pejón, Manuel Oliván (1766-1768) y José Fanlo Latorre (1768-1776)[623] fueron muy fructíferos para el avance de las obras de varios elementos vinculados a la iglesia cuya construcción se dejó muy probablemente para después de la finalización de las obras arquitectónicas, que no decorativas, del templo, dada su cierta autonomía constructiva. Así, el camarín de la Virgen de las Fuentes y la capilla del sagrario, ambos elementos situados detrás de la cabecera de la iglesia como un apéndice de la misma, se debieron de concluir a nivel arquitectónico hacia 1768 aproximadamente, ya que el 12 de enero de 1769 Carlos Salas contrató la creación del magnífico tabernáculo de madera dorada que debía emplazarse en el centro de la capilla del sagrario (conservado hoy en la capilla de Santiago del Templo del Pilar de Zaragoza), que debía estar terminado e instalado en su lugar en noviembre de 1770.[624]



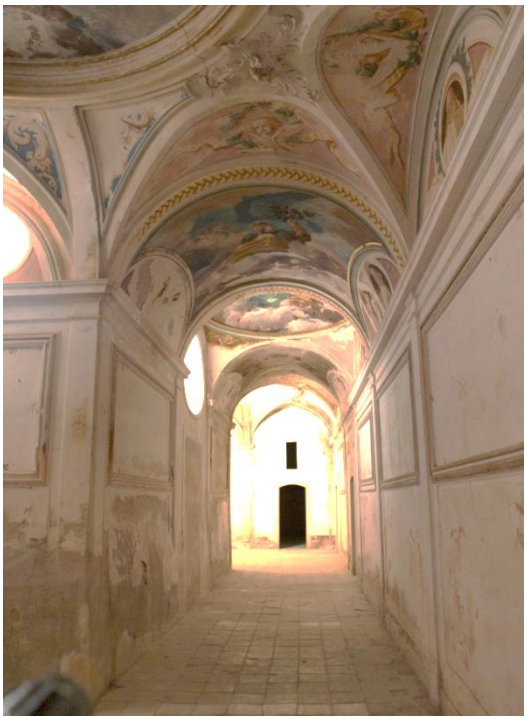
Fig. 15: ***Vista general del interior de la cúpula de la capilla del sagrario de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****. Se aprecian las pinturas murales de fray Manuel Bayeu.**

[623] *Ibidem.*

[624] Como dio a conocer la doctora Belén Boloqui Larraya, el 12-I-1769 se otorgó una escritura de contrata entre Francisco Antonio Comenge, benefactor de la cartuja, y el escultor Carlos Salas para que este último realizara el altar mayor, el tabernáculo de la capilla del sagrario, ciertos adornos de estuco (las cintas de los marcos de las pinturas murales de las paredes de la nave), el aguamanil del presbiterio, los ornamentos tallados del facistol del coro, y el adorno de talla de cinco sillas de la sillería del coro de la iglesia cartujana. Todas estas piezas debían estar concluidas y puestas en su lugar al finalizar el mes de noviembre de 1770, por el precio total de 5.000 libras jaquesas (94.115 reales de vellón). El altar mayor permaneció en la cartuja después de la desamortización y fue destruido en el verano de 1936, al comienzo de la Guerra Civil, mientras que el tabernáculo de la capilla del sagrario fue trasladado al Templo del Pilar de Zaragoza hacia 1858, siendo instalado, tras la debida adaptación y reforma, en la capilla de Santiago, donde permanece. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 218; y BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 222-223.

También a partir de 1763, una vez concluida la iglesia a nivel arquitectónico, o poco después, se debió de iniciar la construcción del claustrillo o claustro de las capillas (incluidas dichas capillas), que se adosó al lado de la epístola del templo. De hecho, es indudable que el claustro y sus capillas se levantaron con posterioridad a la nave de la iglesia, que debió de terminarse a nivel arquitectónico hacia 1762. Esto es así dado que hubiera sido muy incómodo, y por tanto impensable, construir el claustrillo de forma previa o simultánea a la nave, ya que al disponerse adosado a la misma hubiera impedido levantar con la debida comodidad sus muros perimetrales, sobre todo al dificultar la instalación de su complejo andamiaje exterior. Así parece confirmarlo la tonalidad pajiza del ladrillo exterior del claustrillo, distinta a la del ladrillo de la nave, que indica una construcción algo posterior y diferenciada. A su vez, la estética barroca clasicista del claustrillo y sus capillas, muy refinada pero aún bastante suntuosa y decorativa, así como el uso de ciertos motivos formales y decorativos típicos de la arquitectura clasicista barroca de las décadas centrales del siglo XVIII (óculos ovales horizontales, tarjetones con decoración vegetal, ramajes decorativos...) vincula este elemento con la iglesia cartujana, donde también están presentes, siendo su diseño obra indudable del mismo autor: Julián Yarza Ceballos. Más difícil es establecer la fecha en que el claustrillo y sus capillas se concluyeron a nivel arquitectónico, aunque dada su resolución estética esta no debió de situarse más allá del inicio de la década de 1770 [figs. 16 y 17].





Figs. 16 y 17: ***Dos vistas parciales de las galerías del claustrillo o claustro de las capillas*****.**
Fotos: Belén Boloqui Larraya.

Por el contrario, la construcción de ciertos elementos del cenobio menos urgentes desde un punto de vista funcional: la sacristía, el pórtico del templo, la cerca perimetral y la portería-hospedería, se dejó sin duda para el final y todavía no se había acometido entrada ya la década de 1770, por lo que cuando falleció Julián Yarza Ceballos el 8 de

marzo de 1772 tuvo que hacerse cargo de esta su sucesor en la dirección de las obras, Agustín Sanz, que muy probablemente los diseñó él mismo, construyéndose en un arco cronológico comprendido entre la primavera-verano de 1772 y el 13 de septiembre de 1777, fecha de la bendición solemne de la iglesia y de la puesta en servicio del nuevo recinto monástico en su conjunto. Eso explicaría el lenguaje barroco clasicista, también de raíz "pilarista" o más bien "venturiana" que presentan, pero ya muy distinto, mucho más avanzado, sobrio y depurado, acorde con los planteamientos arquitectónicos y gustos estéticos más innovadores de Sanz. La construcción de todos estos elementos arquitectónicos, dada su autoría común y diferenciada, su coherencia, y su cierta distinción estilística respecto a los diseñados y construidos previamente por Yarza Ceballos, conformó, a mi juicio, una etapa constructiva autónoma, la quinta (1772-1777).

Distintos indicios al margen de los estético-estilísticos corroboran el diseño y ejecución de los elementos reseñados en el periodo 1772-1777, tras la muerte de Julián Yarza Ceballos. El indicio más claro afecta al pórtico de la iglesia cartujana: se trata del modelo de referencia indudable tomado para el diseño de dicho pórtico, que fue el nuevo atrio clasicista de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia (Guipúzcoa), trazado por Ventura Rodríguez en 1767 pero no construido por Francisco Ibero hasta 1771,[625] por lo que Yarza Ceballos tuvo pocas posibilidades de conocerlo antes de morir y menos de tomarlo de punto de partida para diseñar y construir un nuevo pórtico para la cartuja. Mucho más factible sería que lo hubiera diseñado y construido Agustín Sanz a partir de la primavera-verano de 1772, sobre todo teniendo en cuenta que hacia mediados o finales de mayo de 1773 hizo un viaje a Madrid[626] que aprovecharía, entre otras cosas, para conocer de primera mano las últimas realizaciones arquitectónicas madrileñas, para ponerse al día de los planteamientos arquitectónicos dominantes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y probablemente para visitar a su antiguo maestro Ventura Rodríguez, que era todo un referente para él,[627] quizá con el fin de recabar su consejo y opinión experta sobre sus posibilidades de ser nombrado Académico de Mérito en la arquitectura por la Real Academia de San Fernando. Este, además de aconsejarle y darle su opinión, que debió de ser favorable dado que Sanz acabó solicitando con éxito el rango académico solo dos años después,[628] pudo enseñarle sus últimas realizaciones, entre ellas el diseño del pórtico de San Sebastián de Azpeitia, lo que explicaría su marcada influencia sobre el atrio cartujano en una fecha tan temprana, influencia que, de otra forma, sería difícil de justificar dado que se ubicaba en una población de visita poco probable por un arquitecto aragonés. Otros dos indicios refuerzan esta idea: la distinta coloración del ladrillo de la nave de la iglesia (rojizo) y del pórtico (pajizo), que indica que estos dos elementos fueron construidos en dos momentos diferentes y bastante alejados en el tiempo dado que no se utilizó ladrillo de la misma partida ni del mismo tejar; y la

[625] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*, *op. cit.*, pp. 252 y 322; y CASTAÑER LÓPEZ, X., y BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de, "Arte Contemporáneo", en CASTAÑER LÓPEZ, X. (ed.), *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2003, pp. 101-148, espec. p. 110.
[626] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.2. Respuestas a Su Excelencia 1773 (Carta de 10-V-1773).
[627] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*, *op. cit.*, p. 313.
[628] A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de San Fernando, año 1775, ff. 360 v.-361 v. (Acta de 7-V-1775).

adaptación algo forzada del esquema general tomado del pórtico de Azpeitia, marcadamente horizontal, a las proporciones del testero de los pies de la preexistente nave de la iglesia monacal, sobre todo a su anchura, lo que obligó a dar a los elementos del pórtico cartujano, sobre todo a su gran arco central, unas proporciones acusadamente esbeltas o estilizadas. Ambos indicios indican que el pórtico se construyó en el último momento, aunque sin duda estaría previsto crear uno pero probablemente con otro diseño menos novedoso [fig. 18].



Fig. 18: ***Vista del pórtico de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

En el caso de la sacristía una autoría tardía en el período 1772-1777 y debida a Agustín Sanz es todavía más factible dado que la diferencia estilística respecto a la iglesia, aun manteniéndose dentro del clasicismo barroco, es muy acusada. Además, constituye un bloque constructivo perfectamente diferenciado e independiente estructuralmente de la iglesia, a la que se adosa, en este caso al lado del evangelio de su presbiterio. Por ello, para evitar dificultades técnicas durante la construcción del templo, la sacristía tuvo que levantarse necesariamente después que este aunque, dado su carácter secundario a nivel funcional hasta que la iglesia no entrara en servicio, no con carácter inmediato a la finalización de esta. De hecho, lo más probable es que su construcción se dejara para el final, tras levantarse la práctica totalidad de los elementos del cenobio, algo que parece quedar corroborado por su avanzada resolución estética interior. Por el contrario, su pobre acabado exterior, que quedaba oculto por un corredor adosado desparecido, no permite sacar conclusiones cronológicas [fig. 19].



Fig. 19: ***Vista parcial del interior de la sacristía cartujana*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La cronología del cercado perimetral de la cartuja y del edificio de portería que permite atravesarlo es más fácil de establecer gracias a la documentación, que en este

caso aporta pistas, y a la propia lógica constructiva. Ambas vías permiten confirmar lo que su diseño estéticamente muy avanzado sugiere: que ambos elementos vinculados se levantaron en el período 1772-1777, sin duda bajo diseño de Agustín Sanz. Según consta documentalmente, el 16 de agosto de 1777, siendo prior Bruno Gazo (1776-1780), para poder hacer con libertad los últimos preparativos antes de la bendición de la iglesia y de la puesta en servicio del nuevo conjunto monástico, se decidió implantar la clausura en todo el cenobio, que hasta entonces no se había respetado ante la necesidad de que entraran mujeres para atender a los oficiales y peones que participaban en las obras. Así, el 21 de agosto de 1777, a solo tres semanas de la bendición, *se sentaron las puertas en la nueva portería y quedó ya hecho clausura todo el terreno y habitaciones que cierra el muro o cerca que rodea toda la casa, y desde entonces se prohibió ya totalmente la entrada de mugeres*. Esto permitió abrir las puertas y romper los tabiques que habían separado interinamente la nueva iglesia del claustro grande y del resto de dependencias ya en uso para mantener la clausura en esta zona.[629]



Fig. 20: ***Vista de la portería y parte de la cerca perimetral de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes en la actualidad*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El hecho de que la cerca y la portería no empezaran a cumplir su función de aislamiento del mundo exterior hasta el último momento, hasta finales de agosto de 1777, indica que hasta entonces habían sido consideradas un elemento secundario y

[629] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, ff. 138 v.-139 v. y 199 v.-200 r. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, p. 165.

prescindible, lo que traducido a la lógica constructiva habría supuesto que su ejecución material se dejara para el final para dar prioridad a otros elementos que por distintos motivos eran considerados de construcción más perentoria y para facilitar hasta un estadio muy avanzado de los trabajos el acceso cómodo hasta pie de obra con carros de grandes dimensiones cargados de materiales de construcción (grandes vigas...) gracias a la ausencia de barreras físicas. La lógica constructiva parece quedar refrendada por la documentación dado que la alusión ya mencionada a *la nueva portería* parece sugerir una construcción muy reciente extensible al *muro o cerca que rodea toda la casa*. Además, el indudable vínculo de diseño existente entre la portería y el pórtico de la iglesia, ya sugerido por Elena Barlés y José Ignacio Calvo,[630] que es resultado sin duda de ser obra intelectual de un mismo arquitecto que pretendió crear con ambas piezas un programa escenográfico clasicista, muy coherente y estudiado, de monumentalización y solemnización del acceso al recinto monástico, confirma su cronología en el período 1772-1777 y su adscripción muy probable a la autoría de Agustín Sanz [fig. 20].[631]

Poco más de tres semanas después de la instauración de la clausura en todo el recinto monástico y tras realizarse los últimos preparativos, entre ellos embellecer, por empeño de José Narciso Comenge, la gran plaza o explanada dispuesta delante de la iglesia mediante el allanado de su superficie y el derribo de una aljecería o fábrica de yeso que se había levantado en la misma durante las obras, y *enjubar las campanas, subirlas a la torre, mudar el relox, poner las puertas en el sagrario, preparar los altares, y otras cosillas de mayor decencia y adorno*, se procedió a bendecir solemnemente el nuevo templo y a trasladar a él el Santísimo Sacramento y la imagen de la Virgen de las Fuentes, todo ello en medio de unos sencillos festejos que sirvieron para inaugurar y poner en servicio el nuevo recinto monástico en su conjunto. La bendición solemne de la iglesia, tras la obtención de la preceptiva *licencia y facultad* del Obispo de Huesca, Pascual López Estaún, tuvo lugar el 13 de septiembre de 1777 y la ejecutó el vicario presidente de la comunidad cartujana de Las Fuentes, Mariano Ambrosio Gil, quien tras concluirla *dixo la primera missa rezada en el altar mayor* ante la presencia de ilustres invitados vinculados al proyecto como los hermanos Comenge, principales benefactores del cenobio. La traslación del Santísimo Sacramento y de la venerada imagen de la Virgen de las Fuentes desde la iglesia interina, que a partir de entonces sería utilizada como sala capitular, tuvo lugar al día siguiente, 14 de septiembre. La comunidad había decidido realizar dicha traslación en secreto, siguiendo el consejo del padre general de la orden cartujana, de los padres visitadores y de los benefactores, especialmente de Juan Andrés Comenge, que ya tenía decidida la fecha a mediados de agosto. Así, el 14 de septiembre su hermano José Narciso Comenge se presentó en la cartuja acompañado del escultor Carlos Salas y comunicó que ese era el día escogido para la traslación, que se efectuó solemnemente esa misma tarde. Tras procesionar desde la iglesia interina, la imagen de

[630] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La familia Comenge...", *op. cit.*, p. 141.
[631] La tonalidad pajiza del ladrillo de la portería, similar a la del ladrillo del pórtico de la iglesia, refuerza la idea de una construcción coetánea o inmediatamente consecutiva de ambos elementos.

la Virgen de las Fuentes fue colocada en su camarín y el Santísimo Sacramento en el tabernáculo [fig. 21].[632]



Fig. 21: ***Vista general de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes en la actualidad*****. Foto: Fernando Navajas.**



Fig. 22: ***Vista general de las oficinas o edificio de obediencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****. Al fondo se observa la cerca perimetral. Foto: Belén Boloqui Larraya.**

Así se iniciaba el esplendor de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, que apenas duró 30 años, hasta la invasión francesa y el comienzo de la Guerra de la Independencia en la primavera de 1808.[633] Previamente, en 1797, siendo prior Mariano Ambrosio Gil (1795-1798), había concluido la construcción de un último edificio en el recinto, las *oficinas* o edificio de *obediencias*, un amplio inmueble de carácter utilitario y diseño muy sobrio que se construyó de forma aislada flanqueando la gran plaza o explanada de acceso al recinto monástico. En él se albergaron las dependencias para el alojamiento y trabajo de los hermanos y criados, quienes así pudieron abandonar los viejos y precarios edificios que aún subsistían del antiguo monasterio y que seguían en uso.[634] Su edificación, dado el tiempo transcurrido y su desvinculación de la del resto del conjunto monástico, debe considerarse a mi juicio constitutiva de una etapa constructiva diferenciada, la sexta (1797) y última por la que atravesó el cenobio, y de autoría desconocida [fig. 22].

[632] A.P.P.H., Libro de actas del capítulo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, ff. 139 r., 140 r.-v. y 200 r.-202 r. *apud* BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)...", *op. cit.*, pp. 165-166.

[633] Sobre el devenir posterior de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes véase BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de...", *op. cit.*, pp. 21-22; y BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La cartuja de Nuestra Señora...", *op. cit.*, p. 200-203.

[634] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de...", *op. cit.*, p. 21; y BARLÉS BÁGUENA, E., "Cartuja de Nuestra...", *op. cit.*, p. 208.

Estudio artístico

Como ya se ha indicado, los elementos de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que sin duda fueron construidos en el período 1772-1777, muy probablemente bajo el diseño de Agustín Sanz, fueron: la sacristía, el pórtico de la iglesia, la portería y la cerca perimetral del cenobio [fig. 23].

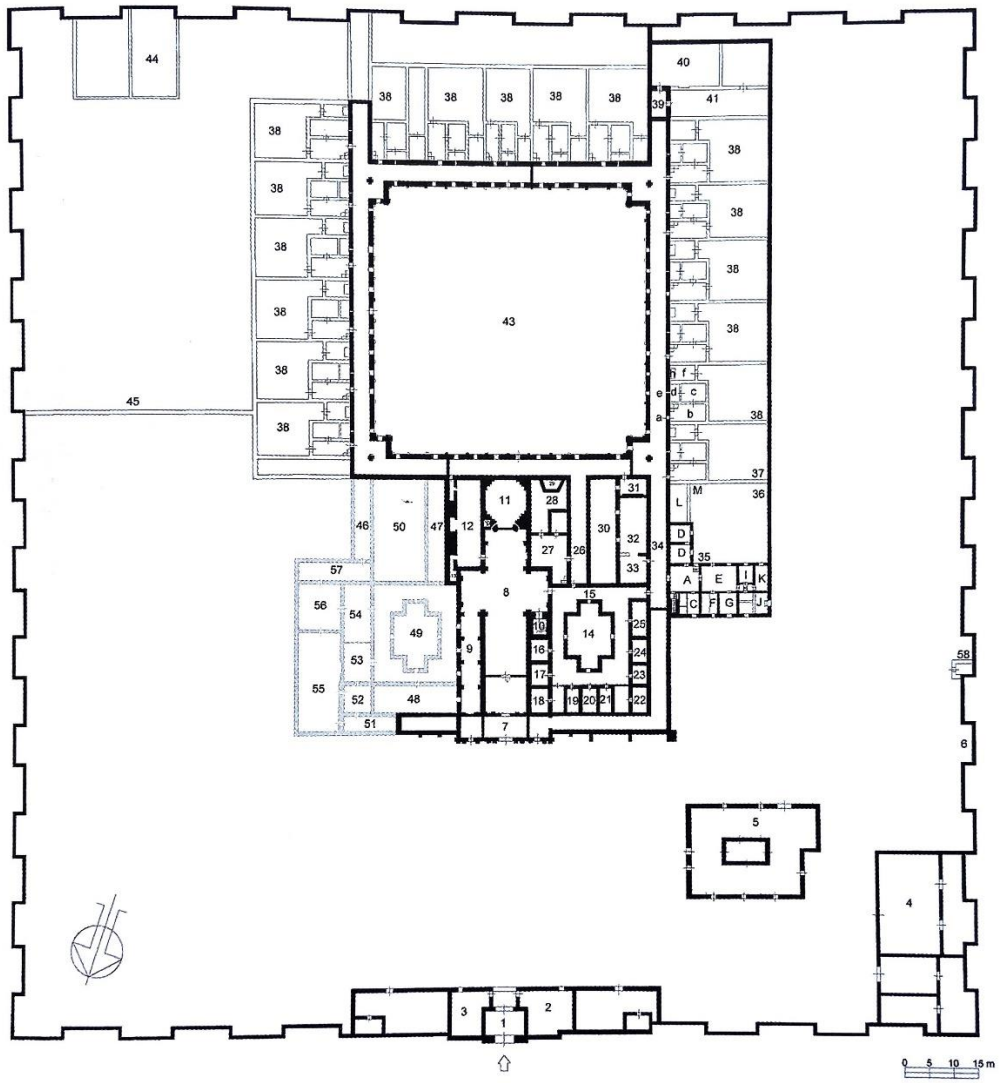


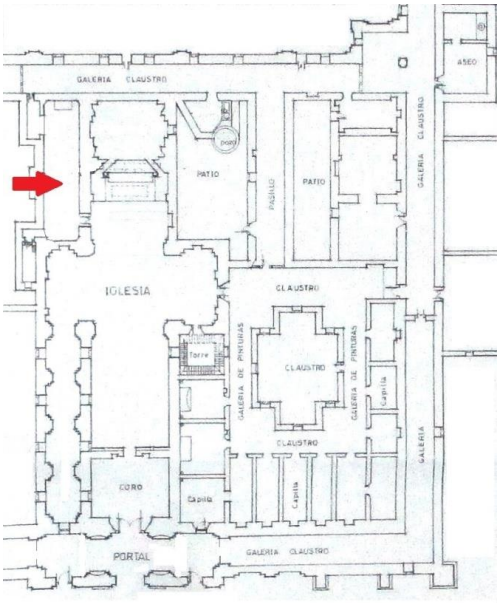
Fig. 23: ***Planta general de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**
Dibujo: Elena Barlés, a partir de un plano de José Ramón Claver.

1) Sacristía

La sacristía fue sin duda uno de los elementos arquitectónicos de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que fueron construidos en el periodo 1772-1777 y diseñados por Agustín Sanz. Así lo indican aspectos como la lógica constructiva, dado que fue un elemento levantado después de la iglesia y su capilla del sagrario, a las que se adosa siendo estructuralmente independiente de las mismas, o su avanzado diseño, que sin duda fue más allá de lo planteado por Julián Yarza Ceballos en los elementos

diseñados por él, tanto en la forma de resolver la articulación mural interior como en sus planteamientos estéticos. De hecho, este es sin duda el espacio más singular y genuino entre los ideados por Sanz, dado que en él supo aplicar todo su talento para crear algo personal y diferente partiendo de una estructura muy limitada como una simple caja rectangular y disponiendo de unos medios económicos y materiales muy escasos [fig. 24].

La sacristía es una gran sala diáfana de planta rectangular muy alargada adosada al flanco del lado del evangelio del presbiterio y de la capilla del sagrario de la iglesia, presbiterio desde el que se accede a su interior atravesando una bella puerta adintelada de doble batiente de madera de sobrio y refinado diseño clasicista (a base de enmarcamientos moldurados rectangulares de diversos formatos) ya muy avanzado, mucho más que el de otros elementos de carpintería existentes en espacios diseñados con plena seguridad por Julián Yarza Ceballos como la celda prioral, lo que refuerza la autoría de esta sala por parte de Agustín Sanz y su construcción tardía en 1772-1777. Se trata de un espacio de cuidado diseño y notables dimensiones, propias casi de una sacristía catedralicia, algo que está plenamente justificado al tratarse de una sacristía monástica y por tanto de un espacio de uso intensivo por parte de gran número de monjes. De hecho, se concibió lo suficientemente espaciosa como para poder acoger simultáneamente a numerosos padres cartujos, que justo después de la misa conventual debían prepararse para celebrar una misa rezada privada en la respectiva capilla del claustrillo que les correspondía, y para albergar el gran número de ornamentos y enseres litúrgicos de dichos padres [fig. 25].





Figs. 24 y 25: ***Plano de detalle de la cartuja en el que se aprecia la planta de la sacristía señalizada con una flecha roja*** **(izquierda)** ***y vista de la puerta clasicista de acceso a la sacristía*** **(derecha).**

Los paramentos del interior de la sacristía presentan una sobria pero intensiva articulación mural muy bien trabada que aporta un gran ritmo visual al conjunto a pesar de su planitud, premeditadamente buscada. Dicha articulación se resuelve a base de pseudopilastras toscanas de inspiración herreriana dispuestas sobre un alto basamento general, un basamento que presenta su frente completamente liso salvo en los extremos laterales de sus lados cortos, donde presenta cajeados moldurados apaisados, ya que en

sus lados largos se adosaban en origen *calajeras*, es decir, grandes armarios cajoneros para guardar los ornamentos litúrgicos. Las pseudopilastras toscanas, de basa ática y fuste liso, presentan los baquetones de sus capiteles prolongados y enlazados entre sí creando una fina línea moldurada continua que refuerza la unidad interior en sentido horizontal y que visualmente cumple la función de arquitrabe, dado que las pseudopilastras no sostienen un entablamento completo sino solo una sencilla cornisa de líneas muy puras que también refuerza la unidad en horizontal. Este recurso, que fue empleado coetáneamente por el propio Agustín Sanz en la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, tenía su origen en el gran arquitecto clasicista español Juan de Herrera, que lo utilizó en el segundo cuerpo de la fachada de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial ejerciendo una gran influencia en su tiempo.[635] En el caso de la sacristía cartujana, su uso hay que entenderlo dentro del contexto de recuperación que de la sobria y monumental arquitectura clasicista escurialense y herreriana impulsaron en la época de la Ilustración ciertos arquitectos españoles, entre ellos Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva, como punto de partida para intentar crear un genuino clasicismo arquitectónico hispánico que pudiera competir, o al menos combinarse, con el clasicismo de raíz foránea, principalmente italiana y francesa.[636]

La articulación de los paramentos interiores de la sacristía se completa con cuatro estructuras singulares de gran tamaño dispuestas en el centro de sus lados y con doce grandes y sencillos marcos moldurados de diseño clasicista, forma rectangular y disposición vertical, que quedan flanqueados por las pseudopilastras toscanas y que se disponen justo por debajo de la línea continua que forman los baquetones de sus capiteles. Esos doce grandes marcos son de tres formatos rectangulares distintos: hay cuatro muy estrechos, alargados, curvados y rehundidos dispuestos en las esquinas achaflanadas de los dos lados cortos de la sala (dos y dos), que albergan pinturas murales geométricas muy perdidas; existen otros cuatro marcos, también alargados, dispuestos en los dos muros largos (dos y dos), a los lados de las estructuras singulares que presiden su zona central, aunque en este caso son menos estrechos, carecen de curvatura y se disponen en relieve, habiendo encuadrado en origen grandes lienzos desaparecidos del pintor cartujo fray Manuel Bayeu; y por último, también en los muros largos (dos y dos), hay un total de cuatro marcos en rehundido de menor desarrollo vertical dispuestos encima de las cuatro puertas adinteladas existentes en los extremos de dichos muros largos (incluida la que comunica con el presbiterio), marcos que encuadraban pinturas murales también de fray Manuel hoy prácticamente perdidas [fig. 26].

[635] De hecho, este recurso se convirtió en una seña de identidad de la genuina corriente arquitectónica clasicista impulsada por Herrera: la arquitectura herreriana, siendo empleado por influyentes arquitectos españoles de finales del siglo XVI y principios del XVII como Francisco de Mora o su sobrino Juan Gómez de Mora. Sin embargo, posteriormente tuvo una tímida continuidad en el barroco español limitada apenas a ciertos exteriores edilicios, especialmente en zonas como Aragón, donde la arquitectura mantuvo una gran sobriedad externa. Quizá por ello fue un recurso que se incorporó tempranamente a la arquitectura de la propia Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, siendo empleado en dos espacios de cronología distante y muy diferentes en su concepto arquitectónico: el claustro grande y el claustrillo. También fue empleado por Agustín Sanz en la fachada principal de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz, que como se ha visto construyó entre 1773 y 1780, de forma coetánea a su labor en la cartuja, en este caso por probable influencia directa de la arquitectura herreriana.

[636] Sobre este tema véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., y SAMBRICIO, C., "El Conde de...", *op. cit.*, pp. 150-155.



Fig. 26: ***Vista general del interior de la sacristía de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**

Las estructuras singulares que presiden el centro de los cuatro lados de la sacristía responden a dos formatos diferentes según correspondan a los lados largos o a los cortos. No obstante, en los cuatro casos se caracterizan por romper puntualmente las dos líneas de continuidad mural generadas por los baquetones enlazados de los capiteles de las pseudopilastras toscanas y por la gran cornisa que marca la transición entre los paramentos murales y la gran bóveda de cañón rebajada que cubre la sala.

Las estructuras singulares que presiden el centro de los lados largos, que dan materialidad al eje transversal de la sacristía, son dos grandes y estilizadas hornacinas o nichos de planta rectangular, testero recto y gran profundidad que, partiendo desde el suelo casi a modo de capillas laterales, se abren a la sala con forma de arco carpanel de gran tamaño. Los arcos carpaneles de ambas hornacinas, que quedan flanqueados por sendas parejas de pseudopilastras toscanas que refuerzan visualmente su importancia, interrumpen los baquetones enlazados de dichas pseudopilastras y la cornisa general hasta invadir ligeramente el espacio ocupado por la gran bóveda de cañón rebajado que cubre la sacristía. Se ornan exteriormente, partiendo de un pequeño peralte dispuesto sobre el basamento general de los muros de la sacristía, que se retranquea ligeramente, con un marco perimetral de estuco en forma de haz de baquetones fajado con cintas, un motivo decorativo marcadamente clasicista, muy frecuente en la arquitectura barroca académica española por influjo del barroco romano, que ya había sido utilizado por Ventura Rodríguez en la sacristía de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza.[637] Por

[637] Este motivo de raíz barroca romana fue utilizado por arquitectos barroco-clasicistas españoles, entre ellos Julián Yarza Ceballos, que lo empleó en el propio Templo de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes. En el Aragón de la Ilustración se empleó también en intervenciones de actualización decorativa,

encima del arco, apoyando en la parte superior del haz de baquetones y hasta alcanzar la bóveda de la sala, se dispone un refinado serafín de alas desplegadas realizado en estuco, otro motivo ornamental de raíz barroca romana, en este caso borrominesca, frecuente en el barroco clasicista español y que también había sido utilizado por Rodríguez en El Pilar. Agustín Sanz lo empleó con frecuencia en su arquitectura religiosa, siendo este uno de los casos más tempranos en que lo usó junto a la coetánea Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. También lo utilizó en edificios algo posteriores como las parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila.[638] Del serafín parten sendas hojas de palma contrapuestas, otro motivo típico del barroco clasicista o académico español de raíz barroca romana, que perfilan la forma del arco [fig. 27].[639]



Fig. 27: ***Vista general del interior de la sacristía cartujana*****. Se aprecian dos de las estructuras singulares que articulan sus paramentos: al fondo una correspondiente a uno de los lados cortos y a la derecha una perteneciente a uno de los lados largos.**

Por otro lado, el interior de estas dos grandes hornacinas, que solo es visible en la del lado del evangelio dado que la del lado de la epístola permanece tapiada (a través de ella se accede hoy a la escalera del camarín de la Virgen de Las Fuentes), se caracteriza por su planta rectangular y su despojada resolución mural sin decoración alguna. Se anima únicamente con la presencia de la original bóveda pseudoesquifada que lo cubre, carente de decoración al margen de una sencilla cornisa que perfila su arranque. El uso práctico que tuvieron en origen estas dos grandes hornacinas no se puede determinar a ciencia

como ocurrió en la Iglesia de la Cartuja de Aula Dei, donde se empleó para enmarcar las diferentes escenas pintadas al fresco en sus muros perimetrales por Francisco de Goya, que las concluyó en 1774.

[638] Como ya se ha dicho en el apartado dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, el motivo del serafín alado fue utilizado por Borromini en ciertas decoraciones de la Basílica de San Pedro del Vaticano, llegando a convertirse en una auténtica seña de identidad propia. De hecho, lo volvió a usar en otros edificios romanos como la Iglesia de San Carlino, el Oratorio de los Filipenses, San Ivo de la Sapienza o la Basílica de San Juan de Letrán. De ahí pasó al barroco romano y después al barroco clasicista español, siendo muy utilizado por autores como Ventura Rodríguez, que lo empleó en la Santa Capilla del Pilar, o el propio Agustín Sanz. Véase PORTOGHESI, P., *Francesco..., op. cit.*, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187, 207…

[639] El motivo decorativo de la hoja de palma también hunde sus raíces en el barroco romano, de donde pasó al barroco clasicista o académico español a través de autores como Filippo Juvarra.

cierta, aunque muy probablemente sirvieron para acoger respectivamente el *lavabo* y la *piscina* o *sacrarium* que debían existir en toda sacristía, que así tenían su pequeño espacio propio y diferenciado[640]. Otra opción menos factible es que acogieran algún tipo de imagen escultórica o lienzo de advocación cartujana. No obstante, su principal misión fue sin duda la de efectista elemento de articulación mural, dado que su profundidad y la ruptura que generan en la ordenación de los paramentos producen unos acusados contrastes, tanto lumínicos como de ritmo, que las convierten, junto a su centrada ubicación, en un foco de atención preferente.

Por su parte, las estructuras singulares que existen en el centro de los dos lados cortos son distintas. De hecho, no pueden ser consideradas estructuras en sentido estricto ya que carecen de profundidad: son dos grandes marcos moldurados de estuco de formato pseudorrectangular (se rematan en curva y con esquinas achaflanadas) y disposición vertical situados encima del basamento general de la sacristía y flanqueados por dos pseudopilastras toscanas. En origen enmarcaban sendos lienzos de fray Manuel Bayeu, cumpliendo el de la cabecera la función de altar dado que conserva aún una sencilla mesa de altar de fábrica de frente cajeado que no es sino una proyección hacia delante del basamento general[641]. Sin embargo, a diferencia del resto de los marcos moldurados que articulan los paramentos, por su mayor tamaño e importancia interrumpen la continuidad de los baquetones enlazados de los capiteles de las pseudopilastras y de la cornisa general de la sala, y lo que es más importante, sirven visualmente de base a sendos tondos de grandes dimensiones típicamente barroco-clasicistas, a cuya forma circular se adaptan. Dichos tondos, uno de ellos con función de óculo de iluminación y el otro ciego, se convierten en los dos puntos focales principales de la sacristía, por encima incluso de las hornacinas de los lados largos, al materializar visualmente el eje longitudinal y principal de la misma. Esto es espacialmente patente en el caso del tondo con función de óculo, que corresponde a la cabecera de la sala, ya que se convierte además en la única fuente de iluminación natural de la sacristía y por tanto en el punto de atención principal de la misma por su gran luminosidad. De hecho, el fogonazo de luz que penetra por dicho óculo, que permite iluminar la larga sala longitudinalmente, desde la cabecera hasta los pies, genera a ciertas horas del día, en función de la orientación del sol, unos efectos lumínicos muy singulares y bellos.

Los tondos de los dos lados cortos presentan en su base, justo encima del marco moldurado de remate curvo situado debajo, un motivo decorativo de serafín alado con hojas de palma contrapuestas a los lados realizado en estuco. Dicho motivo de raíz borrominesca se adapta a la forma curva del tondo de forma similar a como lo hace a la parte superior de los arcos rebajados de las hornacinas de los lados largos, pero aquí en sentido justamente contrario, ascensional, al disponerse en la base del elemento

[640] La *piscina* o *sacrarium* es una especie de lavatorio que debe desaguar en tierra debajo de la iglesia, no en el drenaje común, y sirve para lavar los vasos sagrados tras su purificación, al igual que los manteles, y para deponer las hostias que se hubieren "ensuciado" tras haber sido disueltas en agua.

[641] La existencia de altares en las cabeceras de las sacristías importantes era frecuente, especialmente en las catedralicias y las monásticas. La razón principal, aunque no la única, era que los obispos debían revestirse sobre un altar y no sobre una mesa común de sacristía (*mesa calicera*), lo que hacía necesario que existiera uno para las ocasiones en que se recibía la visita del obispo.

arquitectónico al que acompaña, que parece abrazar y sostener visualmente, sensación que queda reforzada por la sugerente mirada ascensional del propio serafín [fig. 28].



Fig. 28: ***Vista parcial de uno de los lados cortos de la sacristía cartujana*.**

Por encima de los tondos se dispone la gran bóveda que cubre la sacristía, que tras un derrumbe parcial fue reconstruida a mediados del siglo XX[642] siguiendo con bastante fidelidad el diseño de la original, ideada por Agustín Sanz, que no se había perdido por completo. La bóveda en cuestión, que apoya sobre los muros perimetrales del amplio recinto rectangular, es marcadamente clasicista, de líneas muy puras y resolución estética muy sobria y despojada. De hecho, sus elementos de articulación son livianos y carece de decoración como tal. Es de cañón rebajado reforzado por arcos fajones dispuestos a plomo de las pseudopilastras toscanas que articulan dichos muros. Los arcos fajones, que son individuales en los extremos de la sala y se agrupan en parejas en la zona central, no solo refuerzan la bóveda estructuralmente, sino que también la articulan visualmente aportándole ritmo y restándole monotonía a pesar de su extrema sencillez (su superficie es completamente lisa). Además, potencian la sensación de unidad del conjunto en sentido vertical-transversal al generar, en combinación con las pseudopilastras toscanas, un auténtico armazón que liga visualmente los dos lados de la nave dando cuerpo y estructura al recinto, un rasgo típico del barroco clasicista.[643]

[642] Este dato procede de una comunicación verbal de Pilar y Concepción Bastarás, cuya familia ostentó la propiedad del cenobio de 1896 a 2012, a Elena Barlés Báguena. Agradezco el dato a Elena Barlés.

[643] La unidad y la continuidad plástica son propias de la composición barroca, que se concibe como un proceso de fusión de las partes, cada una de las cuales confluye en la contigua. Este rasgo se aleja de la composición neoclásica, en la que prima la autonomía de los elementos respecto al todo.

Los distintos paramentos de bóveda delimitados por los arcos fajones presentan su superficie completamente lisa, sin decoración alguna, adaptándose a la forma de cañón rebajado, aunque en el tramo central, de mayor anchura que el resto al albergar las dos grandes hornacinas que articulan la zona central de los lados largos de la sala, el paramento de bóveda correspondiente presenta sus dos extremos delimitados por una estrecha banda longitudinal en resalte y ligeramente curvados, a modo de lunetos casi imperceptibles, para adaptarse a los remates en arco rebajado de las mencionadas hornacinas, que invaden ligeramente el espacio de la bóveda. Los dos únicos paramentos de bóveda que realmente se diferencian con claridad del patrón general son los correspondientes a los dos extremos de la sala, idénticos entre sí, que se adaptan a la forma achaflanada y curva de sus esquinas y a la notable altura de los dos tondos que presiden dichos extremos y que invaden de forma premeditada el espacio natural de la bóveda. Para salvar ambos escollos, Agustín Sanz acudió a un original diseño que combina una bóveda de pseudohorno rebajado sin decoración alguna con un estilizado luneto dispuesto en su centro que permite integrar de forma efectista el correspondiente tondo, que queda resaltado además gracias al enmarque que le proporciona dicho luneto [fig. 29].



Fig. 29: ***Vista general de la bóveda de la sacristía*.**

Al exterior, la resolución de los paramentos murales de la sacristía es sumamente sencilla, e incluso pobre, al carecer de articulación y decoración. Esto es así dado que dichos paramentos no fueron concebidos para ser vistos al quedar ocultos por otras construcciones adosadas hoy desaparecidas, aunque en ello también influyó la gran economía de medios que marcó la construcción del monasterio, que se reflejó sobre todo en la elección del aparejo. Los muros se levantaron, al igual que los de otras zonas del cenobio, con aparejo toledano: con grandes *cajones* o tabicones de mampostería y tapial de yeso encintados con *cadenas* horizontales de ladrillo de tres hiladas y *pilares* verticales, también de ladrillo. Se coronaron con un sencillo alero en esquinilla que sirve de base al tejado de una sola vertiente que protege la bóveda, que arranca del muro del lado del evangelio del presbiterio de la iglesia y su capilla del sagrario [fig. 30].



Fig. 30: ***Vista general actual del exterior de la sacristía cartujana*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

De lo expuesto se deduce la gran singularidad arquitectónica de la sacristía, que sin duda es el elemento de diseño más innovador y avanzado en clave clasicista de todo el conjunto monástico. Así lo refrendan dos aspectos clave: la gran eficacia rítmica de su articulación mural, que se basa en la creación de ritmos alternos, aunque equilibrados y compensados, mediante el juego con distintos elementos de gran sencillez formal (pseudopilastras toscanas, marcos, cajeados, hornacinas...); y su gran pureza de líneas, que señala un camino que conducirá inexorablemente hacia el neoclasicismo. Dicha pureza de líneas se basó fundamentalmente en la simplificación, esencialización y esquematización de los elementos de articulación, algo con lo que Agustín Sanz pudo experimentar tempranamente gracias sin duda al carácter secundario de la sacristía en la configuración de la imagen representativa del cenobio, lo que debió de facilitar una mayor permisividad de los comitentes hacia la innovación estética, pero también debido a la necesidad de economizar, que llevó a Sanz a buscar soluciones imaginativas que le permitieran crear un espacio articulado de forma efectista pero a bajo coste.

2) Pórtico de la iglesia

Entre los elementos diseñados y construidos muy probablemente por Agustín Sanz en la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes entre 1772 y 1777 destaca especialmente, por su importancia como referente visual del conjunto, el magnífico pórtico o atrio de entrada a la iglesia cartujana que, por su gran presencia, centralidad y ubicación privilegiada sin obstáculos visuales, preside y configura indudablemente la imagen principal y más representativa del cenobio.

Como ya he señalado, para diseñar el pórtico de la iglesia cartujana Agustín Sanz tomó a mi juicio como indudable modelo de referencia o punto de partida el magnífico atrio clasicista que solo unos años antes, en 1767, había diseñado su maestro Ventura Rodríguez para la Iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu de la villa guipuzcoana de Azpeitia, cuya construcción, ejecutada por Francisco Ibero, había culminado en 1771.[644] Este vínculo, ya apuntado como una posibilidad por Elena Barlés y José Ignacio Calvo aunque de forma tímida y sin relacionarlo con Sanz,[645] se asienta en los evidentes paralelismos de diseño existentes entre ambos pórticos, que responden a un mismo concepto general. Por ello, para analizar adecuadamente el pórtico cartujano, se hace preciso a mi juicio dar previamente unas pinceladas sobre el atrio de Azpeitia.

El pórtico de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia guarda paralelismos notables, tanto en su configuración espacial como en la resolución compositiva y formal de su fachada, con el atrio de la Catedral de Vercelli (Italia), construido poco antes (h. 1756-1767) por el destacado arquitecto barroco clasicista piamontés Benedetto Alfieri, que a su vez se había inspirado en el pórtico de la Basílica de San Juan de Letrán de Roma, que había reinterpretado de forma simplificada y adaptada a un esquema tripartito próximo al de los arcos de triunfo romanos al igual que había hecho probablemente Ventura Rodríguez en el caso de Azpeitia.[646] El pórtico guipuzcoano es una estructura sencilla pero muy monumental formada por una sobria fachada clasicista de cantería de amplio desarrollo horizontal, configurada a modo de arco de triunfo romano, que da paso un espacio de transición previo al ingreso en el templo medieval formado por tres tramos enlazados de planta cuadrada dispuestos en paralelo a la fachada. Dicha fachada, en su afán de recrear la estructura de los arcos romanos de tres huecos, una constante en la arquitectura de la Ilustración vinculada a la recuperación de la antigüedad clásica como referente de prestigio y autoridad, se articula horizontalmente en tres calles dotadas de sus correspondientes arcos de medio punto [figs. 31, 32 y 33].

[644] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos...*, *op. cit.*, pp. 252 y 322; y CASTAÑER LÓPEZ, X., y BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de, "Arte...", *op. cit.*, p. 110.

[645] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La familia Comenge...", *op. cit.*, p. 141.

[646] El atrio de la Catedral de San Eusebio de Vercelli, que era una reinterpretación simplificada del pórtico de la Basílica de San Juan de Letrán de Roma, diseñado por Alessandro Galilei en 1732, era una novedad reciente y relevante en el panorama arquitectónico italiano, un panorama del que Ventura Rodríguez estaba al tanto. Por ello, los grandes paralelismos entre ambos pórticos pueden indicar que Rodríguez conocía la obra piamontesa y que la tomó como punto de partida para idear el atrio de Azpeitia. No obstante, dado que en el atrio de Azpeitia existen aparentes referencias directas al modelo lateranense (remate escultórico sobre peana del cuerpo central...), también cabe la posibilidad, quizá más factible, de que ambas fachadas fueran una reelaboración, independiente entre sí pero sorprendentemente afín en su resolución, de dicho modelo romano, aunque en el caso de Azpeitia la influencia lateranense, de haber existido, resultó menos evidente al haberse alejado el diseño de forma más clara y brillante del modelo. Sobre el atrio de la Catedral de Vercelli véase CASTIGLIONI, C., "Benedetto Alfieri e il progetto per la facciata della Cattedrale di Vercelli", en CORNAGLIA, P., KIEVEN, E., y ROGGERO, C., *Benedetto Alfieri. 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 313-326.



Fig. 31: ***Vista del pórtico de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia, diseñado por Ventura Rodríguez en 1767.***



Fig. 32: ***Vista del pórtico de la Catedral de Vercelli, obra de Benedetto Alfieri.***



Fig. 33: ***Vista del pórtico de la Basílica de San Juan de Letrán de Roma, diseñado por Alessandro Galilei en 1732*.**

La calle central de la fachada del atrio es la principal no solo por coincidir con el eje de simetría y con la puerta de ingreso al templo, sino por la mayor amplitud de su arco respecto a los laterales (esquema presente en arcos de triunfo romanos como el de Constantino de Roma) y el especial énfasis puesto en el enmarque de dicho arco, que queda flanqueado por sendos paramentos murales con su superficie cajeada, rasgo típico del barroco clasicista, presidido cada uno de ellos por una pareja de monumentales semicolumnas toscanas sobre basamento común (las de los extremos exteriores duplicadas con pilastra de fondo) que sostienen un entablamento de gran clasicismo dividido en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo, friso liso con inscripción y cornisa de perfil moldurado sin dentículos. Dicho entablamento, que se extiende a las calles laterales, se proyecta hacia delante en la central para cubrir el saliente de las semicolumnas y queda rematado por un frontón triangular muy clasicista con un crismón en el centro de su tímpano enmarcado por dos hojas de palma enlazadas. Así, convertida en sí misma en un pórtico tetrástilo, la calle central asume un protagonismo especial al que renuncian las dos calles laterales para pasar más desapercibidas.

Las dos calles laterales están formadas por un entrepaño dividido en dos franjas superpuestas: la inferior presidida por un arco de medio punto de dimensiones mucho más reducidas que el central que presenta sendos discos en sus enjutas, y la superior por un cajeado de formato rectangular apaisado que alberga una placa con inscripción. Ambas franjas quedan separadas visualmente por una línea de imposta dispuesta a una altura de dos tercios. Dicha línea de imposta, que permite trabar visualmente toda la fachada del

pórtico en sentido horizontal aportándole unidad, comienza en los arranques del arco central y se prolonga en direcciones opuestas por detrás de las semicolumnas que lo flanquean hasta alcanzar los dos extremos del pórtico tras extenderse por detrás de las dos parejas de pilastras toscanas que refuerzan dichos extremos flanqueando las dos calles laterales, que articulan y delimitan. Dichas parejas de pilastras toscanas, que se disponen sobre basamento común y cuyos capiteles quedan enlazados entre sí y con los de las semicolumnas mediante la prolongación continua de sus baquetones, lo que introduce un rasgo adicional de unidad o trabazón horizontal, sostienen visualmente, al igual que las semicolumnas de la calle central, el monumental entablamento general, que aquí se dispone con menor saliente y careciendo de inscripción en el friso liso.

El conjunto de la fachada queda rematado sobre el entablamento por una refinada balaustrada clasicista de inspiración barroca romana que actúa visualmente a modo de ático y que contribuye a reforzar la unidad en horizontal. Dicha balaustrada presenta una combinación de grandes paños calados de balaustres clasicistas y pequeños paños macizos con proyecciones (en los extremos) o cajeados (en el centro). Dichos paños macizos corresponden a las parejas de pilastras y columnas de la parte inferior y quedan rematados por flameros y trofeos militares, con lo que se logra reforzar la unidad también en vertical pero aportando a la vez articulación y ritmo al conjunto. Para dar un toque de ascensionalidad se dispone sobre la balaustrada, justo en el centro, coincidiendo con el frontón triangular, un basamento con una peana prismática adornada con sendas tornapuntas de transición a los lados que sostiene una imagen de San Sebastián del escultor académico de origen francés Robert Michel.

El espacio interior del pórtico de Azpeitia, que resulta diáfano y unitario y al que se puede penetrar por cualquiera de los tres arcos de su fachada, se articula en tres tramos cuadrados paralelos a dicha fachada y correspondientes a las tres calles de la misma. El tramo central es sin duda el más importante y se cubre con bóveda de plato, es decir con una cúpula ciega muy rebajada de planta circular sin tambor y dispuesta sobre pechinas, que presenta su superficie ornada con una sencilla decoración clasicista en relieve realizada en yeso a base de fajas paralelas y perpendiculares que delimitan un tondo con roseta en el centro. Dicha bóveda de plato se voltea con sus pechinas sobre cuatro arcos torales de superficie lisa, uno de ellos el arco de ingreso y otro, parcialmente embebido en el muro, que enmarca la monumental portada clasicista que da acceso al templo, que es adintelada y se remata con una sencilla cornisa recta coronada por un tondo que alberga un relieve escultórico en su interior. Por su parte, los dos tramos laterales del atrio, que visualmente quedan separados del tramo central por sendos arcos paralelos a los arcos torales



Fig. 34: ***Vista del espacio interior del pórtico de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia.***

laterales de la bóveda de plato de este, comparten articulación: se cubren con sencillas bóvedas vaídas ornadas con un clasicista tondo con roseta en su centro y carecen de acceso directo al interior del templo. Por ello, para evitar la monotonía, sus paramentos murales se ornan con arcos ciegos de igual luz que los arcos de las calles laterales de la fachada. Por encima de dichos arcos ciegos una línea de imposta coincidente con la exterior recorre el perímetro interior del pórtico articulando sus paramentos murales y reforzando la marcada sensación de unidad del conjunto, que queda así muy trabado también interiormente [fig. 34].



Fig. 35: ***Vista del pórtico de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

En cuanto al análisis del pórtico de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, es preciso señalar en primer lugar que, si bien el diseño de este elemento arquitectónico fue claramente deudor del atrio de San Sebastián de Azpeitia en su concepción general (estructura, solución espacial, articulación arquitectónica, resolución formal...), Agustín Sanz supo reinterpretar y reelaborar con inteligencia las soluciones arquitectónicas aplicadas por Ventura Rodríguez en el pórtico guipuzcoano adaptándolas a una realidad y unos medios económicos y materiales muy diferentes. Así, por un lado supo acomodarse al contexto arquitectónico en el que debía encajarse el pórtico cartujano, que exigía una proporciones distintas, algo que hizo añadiendo elementos de articulación arquitectónica inexistentes en Azpeitia y modificando las proporciones de diferentes componentes del pórtico (arcos...). Por otro, supo adaptarse a unos medios económicas

más reducidos y a un entorno material muy diferente echando mano de los modestos y limitados materiales que ofrecía la zona (ladrillo para lo principal y piedra caliza para elementos concretos como basas, capiteles, algunas cornisas...) y prescindiendo en consecuencia de ciertos recursos de gran clasicismo presentes en el atrio guipuzcoano como las semicolumnas de piedra de su calle central, que sin duda sacrificó por razones más técnicas y económicas que estéticas [figs. 35 y 36].

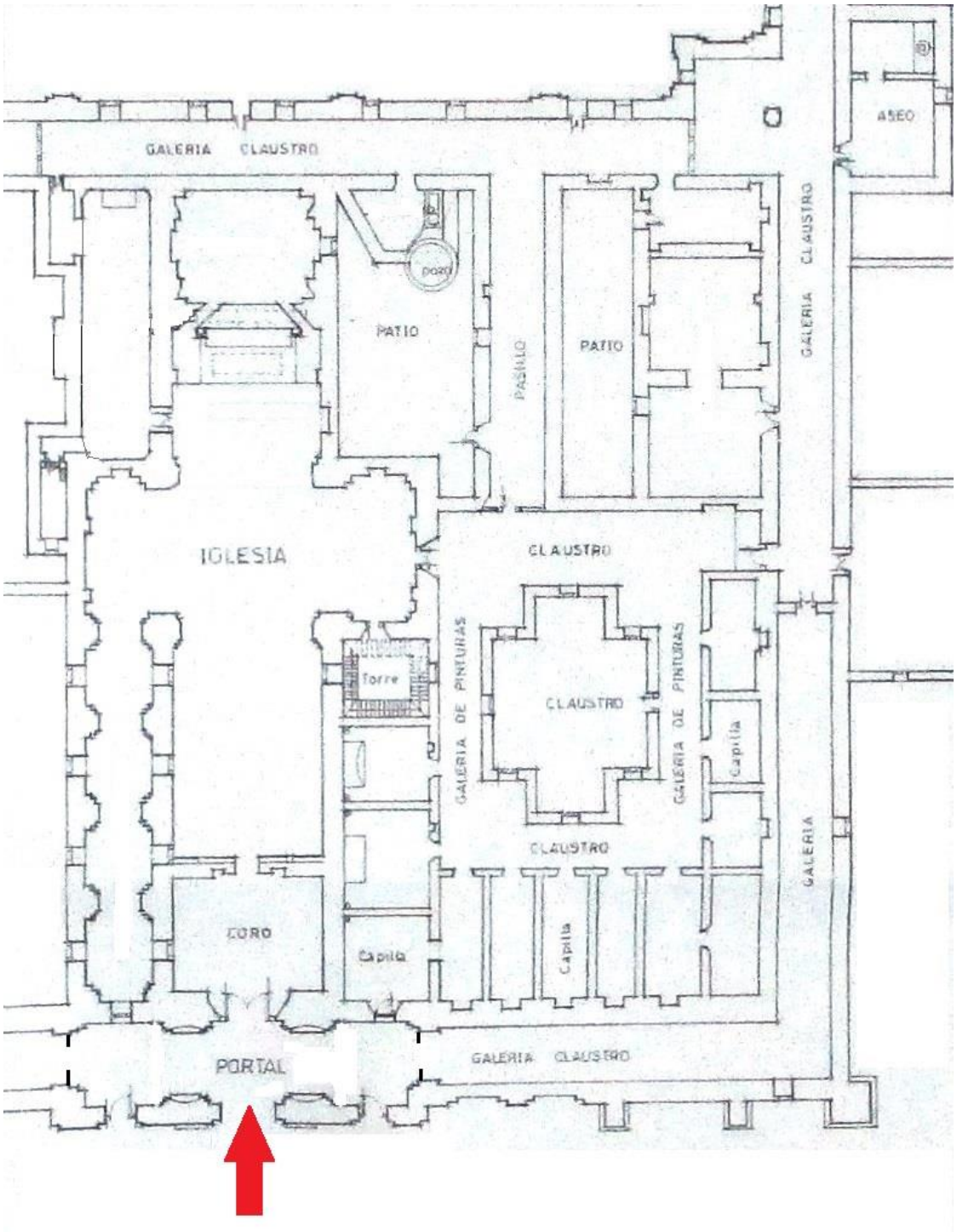


Fig. 36: ***Planta del pórtico de la iglesia cartujana*** **(señalada con una flecha roja)** ***en el contexto de la planta general de la zona principal del cenobio*****.**

Agustín Sanz ideó para la iglesia un equilibrado y armonioso pórtico clasicista de gran pureza de líneas compuesto por tres tramos de planta cuadrada alineados en paralelo. Estructuró su fachada como la del atrio de San Sebastián de Azpeitia: a modo de arco de triunfo romano de tres vanos. Sin embargo, en este caso, para adaptarse a las proporciones del testero de los pies de la nave del templo, tuvo que darle a dicha fachada un acusado desarrollo horizontal, mayor que el de Azpeitia, que ya era notable, lo que solucionó de forma inteligente introduciendo en la estructura básica de arco de triunfo, entre la calle central y las laterales, dos elementos correctores: sendas estrechas entrecalles formadas por dos cajeados superpuestos flanqueados en su extremo exterior por una pilastra adicional. Esto permitió a Sanz salvar el uso de la estructura de arco triunfo al adaptarla a un desarrollo horizontal algo mayor, aunque para ello, al haber encajado en muy poco espacio dos elementos adicionales, tuvo que dar también al gran arco central y a los dos vanos laterales unas proporciones más estilizadas de lo habitual.

Por otro lado, al tener que hacer uso del ladrillo como material principal de construcción por razones técnicas y económicas, y al tener que adaptarse a unas proporciones diferentes, Agustín Sanz decidió emplear en la fachada del pórtico unos recursos estéticos propios del barroco clasicista o académico de influencia italiana muy avanzados para la época en Aragón pero más retardatarios que los presentes en el atrio de Azpeitia, que puede considerarse ya protoneoclásico y muy innovador en su contexto y momento histórico. Así, echó mano abundante de los cajeados o rehundidos murales, un recurso de raíz barroca romana, típico del barroco clasicista o académico español, empleado ampliamente por Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma del Templo del Pilar de Zaragoza y por el propio Sanz en la mayoría de sus edificios religiosos, tanto al interior como al exterior, y sustituyó las semicolumnas y pilastras toscanas presentes en Azpeitia por pilastras de basa ática, fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante, un tipo de capitel de raíz miguelangelesca habitual en la arquitectura clasicista española de la Ilustración que Sanz utilizó también en las fachadas de otros edificios religiosos coetáneos o de diseño algo posterior como las Iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Santa María la Mayor de Épila.[647] También optó por proyectar ligeramente hacia delante los extremos del monumental frontón triangular que remata la calle central de la fachada principal coincidiendo con las pilastras situadas debajo, un recurso estético barroco clasicista basado en la ruptura del plano mural que volvió a utilizar en otras fachadas templarias como la de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz o la de su primer proyecto para la Colegiata de Sariñena.[648] No obstante, siguiendo una pauta similar a la empleada en la fachada principal de la Parroquial de la Santa Cruz, que construía simultáneamente, dio a la fachada del pórtico cartujano un desarrollo general marcadamente rectilíneo y de

[647] El capitel jónico con guirnalda colgante fue introducido por Miguel Ángel en el pórtico adintelado del Palacio de los Conservadores de Roma, de donde pasó a la escuela barroca romana, en la que cuajó. De hecho, fue muy utilizado por autores como Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Borromini (Oratorio de los Filipenses) o Bernini (San Andrés del Quirinal). De ahí pasó al barroco clasicista español ya muy avanzado el siglo XVIII, donde arraigó por su elegancia, siendo empleado por prestigiosos arquitectos como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz. En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero. Véase PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle...*, *op. cit*., pp. 80-81.

[648] A.H.N., Consejos, plano nº 2117 (Alzado de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena).

articulación planista, aunque algo más matizado y rítmico que el de la Santa Cruz dada la amplia perspectiva que permitía contemplarla desde la lejanía, inexistente en el caso zaragozano. Dicho desarrollo rectilíneo y planista, propio del clasicismo barroco, se distanciaba premeditadamente de los alabeos, proyecciones y juegos de retranqueo que caracterizaban todavía a buena parte de la arquitectura religiosa aragonesa del momento, dominada aún por un barroquismo tradicional [fig. 37].



Fig. 37: ***Detalle de la fachada del pórtico de la iglesia cartujana*****. Se aprecian, entre otras cosas, algunos de los capiteles jónicos con guirnalda de sus pilastras y la proyección en voladizo del extremo izquierdo del frontón triangular que remata la calle central. Foto: Javier Martínez Molina.**

Al igual que en Azpeitia, la calle central del atrio es la más importante, no solo por coincidir con el eje de simetría del mismo sino por estar alineada con la puerta de ingreso al templo. Dicha calle central se articula como un pórtico tetrástilo de intercolumnio central de mayor anchura, un esquema compositivo usado frecuentemente por Ventura Rodríguez en su arquitectura religiosa (atrio de la Iglesia de San Sebastián Azpeitia, Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, Sagrario de la Catedral de Jaén, fachada del Santuario de San Ildefonso de Jaén, reforma de la Iglesia de Santa María de Madrid...), pero también por Agustín Sanz (proyecto de planta basilical para la Iglesia de Urrea de Gaén, Parroquial de Épila...). Así, está presidida por un gran arco de medio punto de proporciones muy estilizadas cuyas jambas presentan su cara interior cajeada, lo mismo que la cara interior de su rosca, que al exterior presenta un animado perfil moldurado realizado con ladrillo aplantillado. Este gran arco queda flanqueado por sendas parejas de pilastras de basa ática, fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante dispuestas sobre alto basamento común (de ladrillo para economizar), estando las pilastras de ambos

extremos de la calle central duplicadas por una pilastra de fondo, recurso ya utilizado en Azpeitia. Las pilastras sostienen visualmente un monumental y clasicista entablamento, parecido a su vez al de Azpeitia, que se extiende también a las calles laterales. Se divide en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa de perfil moldurado sin dentículos en su base. Dicho entablamento se proyecta hacia delante coincidiendo con las parejas de pilastras de la calle central, proyección realizada en piedra y que se hace extensiva a los extremos, también de piedra, del frontón triangular de gran clasicismo que se dispone encima y que delimita y enfatiza visualmente la calle central. La ruptura de plano que genera la proyección de los extremos del entablamento y el frontón, recurso estético barroco clasicista inexistente ya en Azpeitia y que se abandonará con el triunfo del neoclasicismo, introduce una interesante nota de animación en la fachada por el contraste lumínico y de masas que genera. Dicho frontón, ejecutado en piedra y de sencillo perfil moldurado, cobija un tímpano de ladrillo visto cuyos extremos también se proyectan ligeramente rompiendo el plano mural y que queda presidido en su centro por un sencillo óculo circular para ventilar la cubierta que, en su papel complementario de animador visual, sustituye al crismón enmarcado por hojas de palma presente en Azpeitia [fig. 38].[649]



Fig. 38: ***Vista del frontón que corona la calle central del pórtico de la iglesia cartujana*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

[649] Agustín Sanz utilizó frecuentemente óculos circulares de ventilación en los frontones triangulares de sus fachadas de arquitectura religiosa. Así lo hizo, por ejemplo, en las parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila.



Fig. 39: ***Vista parcial de la entrecalle y la calle lateral que se disponen en la mitad derecha de la fachada del pórtico de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Como ya se ha señalado, a diferencia del atrio de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia, entre la calle central y las laterales Agustín Sanz introdujo dos estrechas entrecalles para corregir visualmente el amplio desarrollo horizontal del pórtico cartujano, derivado de su adaptación a las proporciones del preexistente testero de los pies de la iglesia. Dichas entrecalles se animan mediante sendos cajeados o rehundidos murales de formato rectangular y disposición vertical superpuestos, un recurso estético que Ventura Rodríguez había empleado también en el atrio guipuzcoano pero en otro lugar aunque próximo: entre las semicolumnas de la calle central. Los cajeados quedan separados entre sí por una línea de imposta moldurada que, partiendo de los arranques de la rosca del gran arco de la calle central, se extiende por detrás de las pilastras de dicha calle, para continuar por las entrecalles y las calles laterales, pasando también por detrás de sus pilastras, hasta alcanzar ambos extremos de la fachada, que queda muy trabada en sentido horizontal gracias a este elemento de unificación visual que viene a complementar el papel similar que juega el monumental entablamento, que constituye otro recurso de trabazón visual en horizontal del conjunto de la fachada. Como resulta evidente, el profundo sentido de unidad propio del barroco clasicista está muy presente [fig. 39].

Las dos estrechas entrecalles que flanquean la calle central quedan separadas de las calles laterales por sendas pilastras de basa ática, fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante. Dichas calles laterales resultan proporcionalmente más estrechas que las del atrio de Azpeitia precisamente por la introducción de las entrecalles, inexistentes en este. Al igual que en dicho atrio están presididas por un vano de dimensiones mucho más reducidas que el central que permite acceder al interior del pórtico, en este caso adintelado y con esquinas redondeadas. Sin embargo, en el pórtico cartujano estos dos vanos laterales, que no son arcos a diferencia de Azpeitia, alcanzan proporcionalmente una menor altura que en el atrio guipuzcoano al tenerse que adaptar sus proporciones a esa mayor estrechez de sus calles laterales. Como consecuencia, no alcanzan la línea de imposta que a una altura de dos tercios divide las calles laterales en dos franjas superpuestas. Para solventar el problema de tener un gran plano mural vacío, Agustín Sanz introdujo un elemento adicional de articulación que permite disimularlo: un sencillo cajeado rectangular apaisado dispuesto justo por debajo de la línea de imposta. Por su parte, la franja superior de ambas calles laterales, equivalente a un tercio de su altura, presenta un cajeado como en Azpeitia pero de formato cuadrado en vez de rectangular apaisado dada su mayor estrechez y no presidido por una placa con inscripción sino por

un gran óculo circular de iluminación y ventilación que aporta una notable animación visual al muro por el contraste lumínico que genera. Flanqueando los extremos exteriores de las dos calles laterales se disponen, como en Azpeitia, sendas parejas de pilastras, en este caso de basa ática, fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante como el resto, que visualmente refuerzan la debilidad inherente a toda esquina y a la vez sostienen el monumental entablamento clasicista que se prolonga desde la calle central. Las pilastras de los dos extremos de la fachada se complementan en su función de refuerzo visual de esquina con sendas pilastras dispuestas a la vuelta, perpendicularmente a ellas, para cerrar el canto de la fachada. El trozo de entablamento que se dispone sobre las mismas es de cantería dada su gran presencia y exposición.

La fachada del pórtico queda rematada por encima del gran entablamento general y de su frontón triangular central por un sencillo pero monumental ático de escasa altura que contribuye a reforzar la unidad del conjunto en horizontal y que no es sino una reinterpretación simplificada de la balaustrada que a modo de ático coronaba la fachada del atrio de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia. De hecho, en este caso existen también, con una configuración y función similares, los grandes paños macizos de piedra presentes en Azpeitia como articuladores de la balaustrada en coincidencia con las pilastras y semicolumnas de la parte inferior (aquí hay dos paños macizos más al haber dos pilastras adicionales), pero resueltos de manera más sencilla (sin cajeados...), mientras que los grandes paños calados de balaustres clasicistas de piedra que en Azpeitia se disponían entre los paños macizos han sido sustituidos aquí, probablemente por razones de ahorro económico, por grandes paramentos de ladrillo visto que quedan perfilados por el pasamanos superior de piedra. Como consecuencia, este elemento de remate de la fachada queda convertido en un auténtico ático de escasa altura más que en una balaustrada con función de ático como ocurría en Azpeitia.

Al igual que en el atrio guipuzcoano, los paños macizos de piedra del ático, en coincidencia con las pilastras de la parte inferior, aparecen coronados por flameros o pebeteros de piedra, un motivo típicamente barroco clasicista ya empleado por el propio Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma del Templo del Pilar,[650] aunque en este caso dichos flameros, muy deteriorados por la escasa calidad de la piedra, han perdido el plato superior y su llama y algunos hasta el fuste, por lo que hoy parecen más jarrones que pebeteros, lo que les resta eficacia a la hora de articular rítmicamente la fachada y reforzar su unidad en vertical. Al igual que en Azpeitia, Agustín Sanz dispuso un elemento adicional sobre la zona central del ático, justo encima del frontón triangular, para dar un toque de ascensionalidad a la fachada que le restara pesadez pero sin quitarle el aplomo visual que debía tener. En este caso sustituyó la escultura sobre peana existente en Azpeitia por un rotundo elemento ornamental de gran tamaño, pero de aspecto y configuración difíciles de concretar por estar perdido en su mayor parte, compuesto por dos grandes volutones de piedra separados entre sí por la base, pero con tendencia a

[650] El flamero, entendido como una antorcha, copa o jarrón con una llama en la parte superior, era un motivo ornamental, realizado generalmente en piedra, habitual en la arquitectura renacentista italiana, pero también en la española, donde se utilizó con frecuencia como sustitutivo de los antiguos pináculos góticos. Fue desarrollado en sus posibilidades ornamentales por el barroco romano, que le dio usos decorativos variados, influyendo también en el barroco clasicista español, que lo asumió como propio.

confluir, de los que solo se conservan los arranques, y por un gran paño interior de ladrillo delimitado por dichos volutones y también perdido en gran medida.

El interior del pórtico de la iglesia cartujana, que en origen era un espacio completamente diáfano (hoy tiene parcialmente tabicados sus dos tramos laterales), presenta grandes paralelismos con el de San Sebastián de Azpeitia, sobre todo en su organización espacial. Al igual que este, como ya se ha señalado, se articula en tres tramos cuadrados paralelos al testero de los pies del templo y a su propia fachada, correspondientes a las tres calles en que se divide esta, aunque su resolución material es más modesta al estar resuelto en ladrillo enlucido con yeso y no en piedra.



Fig. 40: ***Vista del tramo central del pórtico de la iglesia cartujana, antes de su restauración*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El tramo central es sin duda el más importante ya que da acceso directo a la puerta principal del templo, que se abre en un paramento liso, sin articulación arquitectónica, y que es adintelada al igual que la de Azpeitia pero mucho más sencilla y modesta en su resolución: presenta un sencillo y estrecho marco moldurado con orejetas que se remata con un modesto relieve de yeso de formato cercano al círculo que representa la imagen de la Virgen de las Fuentes sobre un lecho de nubes en un aparatoso rompimiento celestial, un recurso que a nivel compositivo presenta grandes paralelismos con en el empleado en el atrio guipuzcoano en el mismo lugar, donde se usó un relieve dentro de un tondo circular. Este tramo central se cubre con una bóveda de plato sobre pechinas típicamente dieciochesca similar a la de Azpeitia pero carente, a diferencia de esta, de decoración adventicia en yeso, por lo que resulta de resolución estética muy sobria. Solo se voltea sobre dos arcos torales laterales ya que coincidiendo con la fachada y el testero las pechinas se asientan directamente sobre el muro [figs. 40 y 41].



Fig. 41: ***Vista de la bóveda de plato del tramo central del pórtico de la iglesia cartujana, antes de su restauración*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 42: ***Vista de una de las hornacinas flanqueadas por pilastras que marcan la transición entra el tramo central y los laterales del pórtico, antes de su restauración*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Los arcos torales de la bóveda de plato del tramo central del pórtico, que presentan su superficie cajeada a diferencia de los del atrio de Azpeitia, que son lisos, se disponen, como allí, en paralelo a sendos arcos de igual resolución que marcan la transición entre el tramo central y los dos tramos laterales. La diferencia con el caso guipuzcoano es que aquí los arcos paralelos se disponen mucho más separados entre sí, delimitando incluso un estrecho fragmento de bóveda de cañón entre ellos, al corresponder estrictamente a las dos entrecalles de la fachada. De hecho, al igual que las entrecalles corrigen visualmente el exceso de anchura de la fachada, los arcos paralelos actúan de elemento de transición que permite respetar las adecuadas proporciones de los tres tramos que configuran el pórtico al corregir visualmente el exceso de anchura de este sin necesidad de modificar dichas proporciones. Las dos parejas de arcos paralelos se configuran como dos franjas de transición entre el tramo central y los laterales al tener articulación arquitectónica propia. Es más, cada pareja de arcos tiene continuidad en sendos paramentos murales contrapuestos articulados por dos pilastras de basa ática, fuste cajeado y pseudocapitel toscano dispuestas sobre alto basamento común que flanquean una sencilla hornacina abierta en el centro del paramento para animarlo. Dichas pilastras, que se triplican o duplican en sus extremos y cuyos capiteles se enlazan, como en la fachada del atrio de Azpeitia, con la prolongación de sus baquetones, sostienen visualmente un trozo de entablamento de gran saliente dado que presenta un escalonamiento lateral triple o doble según las zonas coincidente con la triplicación o duplicación de las pilastras, un recurso para ganar profundidad y animación típico del barroco clasicista o académico. Dicho trozo de entablamento se divide en arquitrabe de triple faja, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos. Justo encima, a plomo de las pilastras, nace ya la correspondiente pareja de arcos [fig. 42].

Los dos tramos laterales del pórtico son de planta cuadrada como los del atrio de Azpeitia pero en vez de estar cubiertos por una bóveda vaída lo están por una de arista. Su articulación mural interior también es emparentable pero algo más compleja dentro de su sobriedad. En su muro de fachada presentan, como elementos de articulación: el propio vano lateral de acceso al atrio, que se dispone en el centro; un gran cajeado de formato cuadrangular que enmarca el vano con holgura; y un entablamento situado encima que es continuación del existente en las franjas de transición pero en retranqueo. Por su parte, en su muro de fondo (correspondiente a los flancos del testero de los pies del templo, es decir, a la tribuna de invitados y a una de las capillas del claustrillo) los dos tramos laterales del pórtico tienen los siguientes elementos de articulación: una portada fingida de estuco dispuesta en el centro (alineada con el correspondiente vano lateral de acceso

al atrio), que presenta un marco adintelado ligeramente moldurado y un coronamiento ascensional de laterales curvados rematado en cornisa curva, un motivo barroco clasicista típicamente borrominesco[651] que constituye el elemento ornamental más retardatario del pórtico;[652] otro gran cajeado de formato cuadrangular que enmarca con holgura la portada; una pilastra de basa ática, fuste cajeado y pseudocapitel toscano dispuesta sobre alto basamento y quebrada en ángulo para suavizar la transición con el muro lateral; y un entablamento situado encima que de nuevo es continuación en retranqueo del existente en las franjas de transición [figs. 43, 44, 45, 46 y 47].





Figs. 43 y 44: ***Vista de los tramos laterales del pórtico del lado del evangelio*** **(izquierda)** ***y del lado de la epístola*** **(derecha),** ***antes de su restauración*****. Fotos: Javier Martínez Molina.**

[651] Este motivo arquitectónico-ornamental barroco clasicista, utilizado con frecuencia por Francesco Borromini en su arquitectura religiosa (fachada del Oratorio de San Felipe Neri de Roma...), tenía sin embargo su lejano origen en la arquitectura miguelangelesca, fuente constante de motivos para el barroco romano, en concreto en el remate de la Porta Pía de Roma. Sin embargo, Borromini no lo tomó sin más: lo actualizó y versatilizó convirtiéndolo en un elemento ornamental de vano. Otros autores posteriores, aunque también de la escuela barroca romana, como Filippo Juvarra, siguieron transformando el modelo. Juvarra lo empleó también como elemento ornamental de vano o como remate monumental aislado (proyecto para Iglesia en Nápoles, proyecto para el Palacio Real de Madrid...). A través de él pasó al barroco académico español gracias al nuevo Palacio Real de Madrid (allí está presente sobre la balaustrada que remata las fachadas), diseñado y construido por su discípulo Giovanni Battista Sacchetti a partir del proyecto previo del maestro. Otra fuente de penetración del motivo en España fueron los repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna (que recogían los edificios de Miguel Ángel y Borromini, entre otros), que tuvieron una gran difusión en el siglo XVIII entre los profesionales españoles de la arquitectura. Así, a desde finales de la década de 1730 y durante varios decenios fue utilizado por arquitectos españoles como Ventura Rodríguez, que lo usó especialmente en el Templo del Pilar de Zaragoza, donde lo empleó con distintas variantes en: la Santa Capilla, la Sacristía de la Virgen o su proyecto no construido para las fachadas laterales del templo, cuyo diseño rubricó el 6-III-1761, tres realidades que Agustín Sanz conocía bien y que le pudieron servir de inspiración. Curiosamente, una versión del motivo mucho más fiel al primitivo original de Miguel Ángel fue empleada en otro elemento de la cartuja: el muro pantalla de estuco que en la iglesia separaba los coros de padres y hermanos.

[652] Estas dos portadas fingidas, inexistentes en Azpeitia, además de servir de articulación mural, permiten mantener en el interior del atrio el esquema de pórtico de triple acceso que refleja la fachada, aunque solo compositivamente ya que al templo se puede acceder únicamente por la gran portada del tramo central.




Figs. 45 y 46: ***Vista parcial de la portada fingida que anima el muro de fondo del tramo lateral del pórtico del lado de la epístola*** **(izquierda)** ***y vista del gran arco de medio punto que conecta el tramo lateral del pórtico del lado de la epístola con el corredor abovedado que da acceso al claustro grande envolviendo el perímetro exterior del claustrillo*** **(derecha),** ***antes de su restauración*****. Fotos: Javier Martínez Molina.**



Fig. 47: ***Vista general del interior del atrio de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, tras su reciente restauración.***

Mientras tanto, los extremos de los dos tramos laterales del pórtico no incluyen una articulación mural completa como tal ya que están perforados por un gran arco de medio punto. Solo presentan una sencilla banda plana en resalte que enlaza con las cornisas de los entablamentos de los paramentos colindantes y que delimita el mencionado arco, que es de impostas planas resaltadas, jambas e intradós cajeado, y frente perfilado con una

banda plana en resalte, solución estéticamente muy sobria y despojada, de gran pureza de líneas, emparentable con la empleada en los paramentos del atrio de Azpeitia, aunque allí los arcos son ciegos. Aquí los arcos dan acceso a sendos corredores abovedados envolventes (el izquierdo está truncado y sin concluir, y el derecho envuelve el claustrillo exteriormente) que definen parte del perímetro construido del cenobio y que enlazan con el claustro grande, cuya sobria estética barroca tradicional reproducen, pese a su construcción mucho más tardía, para mantener la unidad del claustro grande y sus corredores vinculados.

Para contribuir a la iluminación del pórtico y del interior de los flancos del testero de los pies del templo, en los dos tramos laterales del atrio, tanto en su muro de fachada como de fondo, se abren, justo por debajo de la bóveda de arista, muy ajustados al espacio disponible y alineados entre sí, óculos circulares típicamente barroco-clasicistas (uno de ellos ciego) enmarcados de forma sencilla con una banda plana en resalte y un estrecho perfil interior moldurado.

3) Portería

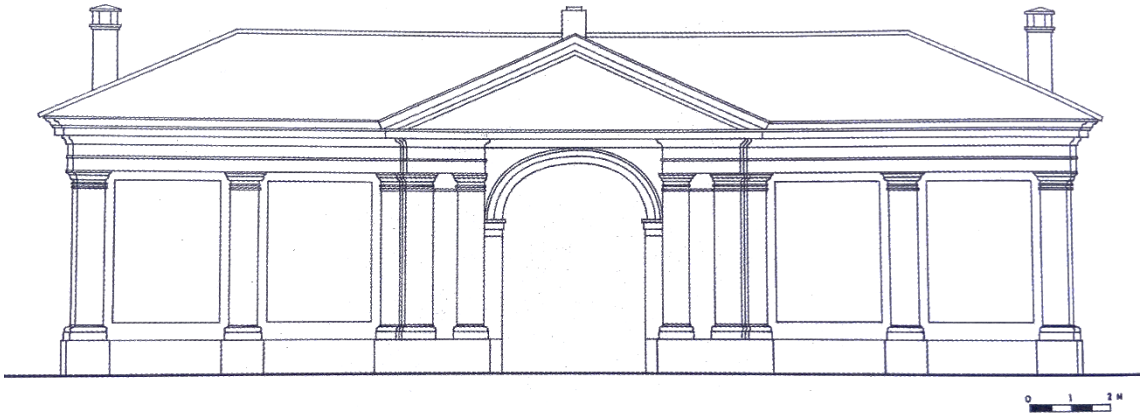


Fig. 48: ***Alzado de la fachada principal de la portería*****. Dibujo: Elena Barlés Báguena.**

La portería, que permite traspasar el gran cercado que rodea el perímetro de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes y que por tanto constituye, aún hoy, el acceso principal y único al recinto monástico, es sin duda otro de los elementos arquitectónicos del mismo diseñados y construidos por Agustín Sanz en el periodo 1772-1777. De hecho, como ya he señalado, fue sin duda obra intelectual del mismo arquitecto que trazó el pórtico de la iglesia dado el indudable vínculo de diseño existente entre ambos elementos que, perfectamente alineados y relacionados visualmente entre sí, conforman un conjunto escenográfico perfectamente estudiado que pretende monumentalizar en clave clasicista la vía de acceso y penetración en el recinto monástico [figs. 48 y 49].

La portería es un edificio de amplio desarrollo horizontal dividido, tanto al interior como al exterior, en tres partes diferenciadas dispuestas en paralelo: un núcleo central, formado por un pequeño atrio cuadrado y un paso cubierto enlazados que permiten penetrar en el cenobio, núcleo que actúa como articulador del conjunto y que corresponde a la calle central de la fachada principal; y dos sectores o alas laterales, correspondientes a las calles laterales de la fachada principal, la izquierda destinada en origen, según Elena



Fig. 49: ***Vista general de la fachada principal o exterior de la portería de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Barlés y José Ignacio Calvo, a hospedería para alojar a los visitantes del cenobio, y la derecha a dependencias de uso del portero [fig. 50].[653]

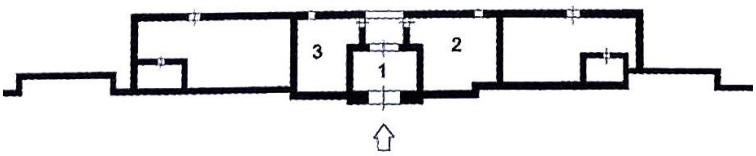


Fig. 50: ***Planta actual de la portería de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes*****.**
Cabe precisar que el edificio original se amplió en una fecha indeterminada mediante un pequeño añadido adosado a su flanco derecho y que a su vez se le incorporaron, también en una fecha indeterminada, sendos cercados en sus dos extremos. Dibujo: Elena Barlés a partir de plano de José Ramón Claver.

Al igual que en el pórtico de la iglesia, el modelo de referencia que tomó Agustín Sanz como punto de partida para trazar la portería fue el atrio de la Iglesia de San Sebastián de Azpeitia de Ventura Rodríguez, algo que hizo sin duda con la pretensión de crear visualmente un vínculo sólido entre ambos elementos basado no solo en su estricta alineación sino también en su diseño de raíz común. No obstante, en la portería la influencia de Azpeitia se circunscribió a la fachada principal o exterior y fue mucho más vaga, si se quiere relativa, que en el pórtico, dado que en ella Sanz reinterpretó y reelaboró profundamente el modelo de partida, que redujo a un mero esquema compositivo general, para adaptarlo a unos condicionantes y unas necesidades arquitectónicas muy diferentes, pero también para evitar repetirse. Además, para trazar la fachada principal de la portería tomó también sin duda otros modelos de referencia adicionales cuyas lecciones compositivas y formales supo reinterpretar, reelaborar y adaptar sabiamente hibridándolas con las del atrio de Azpeitia. Así, en ella puede rastrearse también la influencia, de nuevo parcial, del esquema compositivo y el lenguaje formal de la fachada de otro edificio de Rodríguez cuya traza conocía Sanz sin duda: el Convento de Agustinos

[653] BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de...", *op. cit.*, p. 24.

Filipinos de Valladolid,[654] que había sido diseñado por aquel solo unos años antes, en 1759-1760, pero cuya construcción, apenas iniciada cuando Sanz trazó la portería cartujana, se alargó hasta bien entrado el siglo XX.[655]

La fachada principal o exterior de la portería se caracteriza por su gran clasicismo y amplio desarrollo horizontal, mayor que el de la fachada del pórtico de la iglesia, y por su acusada pureza de líneas, sobriedad y desornamentación, también mayores, tres rasgos que, combinados con su geometrismo, compacidad y cierta planitud, que le aportan gran estatismo y aplomo visual, permiten emparentarla, también en su espíritu, con la fachada del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, aunque en la portería el estatismo es aún mayor por la ausencia de vanos en las calles laterales, que son totalmente compactas y se animan solo con cajeados murales de gran sobriedad.[656] Sin duda, esta resolución estética, muy avanzada para su tiempo, fue un ejercicio de experimentación que Sanz se atrevió a poner en práctica probablemente al ser la portería un elemento relativamente secundario dentro del conjunto monacal a pesar de conformar la primera imagen que del mismo se llevaban los visitantes, pero quizá también por el espíritu de austeridad y pobreza de la orden cartujana y la propia limitación de medios existente, que le pudieron impulsar a experimentar con esa austeridad, compacidad y pureza de líneas como una solución imaginativa y novedosa a los fuertes condicionantes económicos de la obra, que se reflejaron en la pobreza material de los acabados, realizados en ladrillo fundamentalmente (incluso en elementos donde esto era poco habitual por su especial significación o para garantizar la calidad formal, como basamentos, basas o capiteles), algo que en la época hizo también en otros edificios de problemática emparentable (cuarteles, edificios utilitarios...).

La fachada principal de la portería se divide en tres calles correspondientes a cada uno de los tres sectores en que se compartimenta el interior del edificio. La calle central, que en este caso es más estrecha que las laterales, presenta una articulación emparentable con la de la calle central del pórtico de la iglesia y por tanto también con la de la misma calle del atrio de San Sebastián de Azpeitia. Al igual que en Azpeitia se configura con esquema de pórtico tetrástilo de orden toscano, pero aquí de pilastras como en el pórtico de la iglesia. Las dos parejas de pilastras toscanas se disponen sobre basamento común de ladrillo, solución material poco habitual en este tipo de elementos tan expuestos al deterioro que indica la gran economía de medios aplicada al edificio. Dichas pilastras, también de ladrillo, incluida su basa y capitel, algo de nuevo poco frecuente que confirma el gran ahorro aplicado, sostienen visualmente un entablamento toscano, dividido canónicamente en arquitrabe y friso lisos y en cornisa moldurada sin dentículos, que se interrumpe en su zona central al ser invadido su espacio natural por el gran arco de medio punto que da acceso a la portería y por ende al propio monasterio, un recurso de tradición barroca inexistente en el pórtico de la iglesia cartujana y en el del templo de Azpeitia que

[654] Esta influencia fue vislumbrada ya por Elena Barlés y José Ignacio Calvo Ruata. Véase BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La familia Comenge...", *op. cit.*, p. 141.

[655] Véanse las trazas de Ventura Rodríguez del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid en FERNÁNDEZ ALBA, A. (comis.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayto. de Madrid, 1983, pp. 50-54.

[656] Este rasgo ya fue hecho notar con gran acierto por Elena Barlés y José Ignacio Calvo. Véase BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La familia Comenge...", *op. cit.*, p. 141.

puede considerarse el rasgo estéticamente más retardatario de todo el edificio, aunque aquí parece tener una justificación práctica: lograr un arco de gran luz que permitiera acceder al cenobio con grandes carros sin tener que construir para ello un edificio demasiado alto, lo que hubiera encarecido los costes, hipótesis que parece factible dado que Sanz ajustó el arco a las pilastras laterales lo máximo posible, lo que le obligó a deformar ligeramente sus proporciones haciéndolo algo rebajado [fig. 51].



Fig. 51: ***Vista de la calle central de la fachada principal o exterior de la portería cartujana*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

El gran arco de la fachada principal presenta sus impostas resaltadas con una doble faja de saliente progresivo y el frente de su rosca moldurado con sencillez mediante dos bandas paralelas y un perfilado perimetral, también de saliente progresivo, realizados con ladrillo simple, que dibujan dicha rosca en sustitución de un frente hecho con ladrillo aplantillado, lo que hubiera resultado más caro. El uso de este recurso economizador y probablemente la colaboración de mano de obra no especializada (hermanos legos), también para ahorrar, hace que la rosca del arco resulte algo irregular en su perfil por un mal cimbreado, lo que afea el efecto general de la fachada. Justo sobre el arco se dispone el monumental frontón triangular clasicista que corona la calle central delimitando su anchura. Es similar al del pórtico de la iglesia cartujana y al del atrio de Azpeitia, pero a diferencia de estos, de nuevo para reducir costes, presenta las molduras de sus cornisas superiores resueltas en ladrillo con la excepción de su remate, que es de piedra para evitar deterioros y para mantener la unidad con la cornisa que corona el entablamento de la calle central y forma la base del propio frontón. También la resolución de su tímpano, aunque muy parecida, presenta diferencias: es liso y de ladrillo, aunque en este caso carece de

óculo circular, como en el pórtico de la iglesia, o de crismón enmarcado con hojas de palma enlazadas, como en Azpeitia, por lo que resulta más sobrio y clasicista. El frontón triangular se remata, en ligero retranqueo, con un pequeño basamento prismático de cantería que en origen debió de sostener una cruz.

Las dos calles laterales se disponen algo más retranqueadas que la central, lo que permite singularizarla contribuyendo además a romper la monotonía generada por el gran desarrollo horizontal de la fachada principal. Para salvar dicha diferencia de profundidad, el saliente entre la calle central y las laterales se cubre lateralmente con sendas porciones de pilastra toscana casi completas y similares al resto que, en su confluencia con las pilastras de los extremos de la calle central presentan una "esquina" de pilastra adicional entremedio en ligero retranqueo que permite suavizar y resolver de forma lograda dicha unión viva entre pilastras, que de otra manera hubiera resultado demasiado abrupta para un lugar tan preeminente. Para reforzar la unidad del conjunto en sentido horizontal, los baquetones de los capiteles de las parejas de pilastras de la calle central, al igual que en Azpeitia, se prolongan y enlazan lateralmente entre sí y con los de las "esquinas" y porciones de pilastra que entroncan con las calles laterales. De hecho, como elemento efectista de unión entre la calle central y las laterales, a ambos lados de la misma existen sendas porciones de pilastra toscana casi completas que se fusionan en ángulo recto con las dispuestas en los flancos salientes de dicha calle central y cuyos baquetones quedan perfectamente enlazados, aunque a diferencia de Azpeitia no llegan a prolongarse hasta los extremos de la fachada [fig. 52].



Fig. 52: ***Vista de la calle lateral izquierda de la fachada principal o exterior de la portería*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Las dos calles laterales de la fachada principal son dos amplios paramentos de ladrillo completamente ciegos, sin huecos, y de desarrollo planista, que para romper la monotonía se articulan con dos grandes cajeados o rehundidos murales de formato rectangular y disposición vertical flanqueados por pilastras toscanas individuales idénticas a las de la calle central. A pesar de su aparente sencillez, estos dos recursos estéticos, los cajeados y las pilastras, resultan muy efectistas en la animación mural, aportando al conjunto una sobria plasticidad, un notable ritmo y un gran equilibrio clasicista. Al igual que en la calle central, las pilastras sostienen visualmente un monumental entablamento toscano, de arquitrabe y friso lisos y cornisa moldurada sin dentículos, que es continuación en retranqueo del existente en dicha calle central, siendo su única diferencia que, para economizar, su cornisa está resuelta en ladrillo salvo en las esquinas de los extremos exteriores, donde lo está en piedra, unos extremos que en su vuelta hacia las fachadas laterales presentan un trozo de entablamento sostenido por una pilastra toscana dispuesta en ángulo recto respecto a la pilastra exterior de la correspondiente calle lateral, que visualmente permite cerrar con aplomo el conjunto de la fachada principal en su entronque con el cercado perimetral que rodea el monasterio.

El espacio interior que cierra la fachada principal de la portería se articula, como ya se ha señalado, en tres sectores diferenciados dispuestos en paralelo. El núcleo central es el más importante desde un punto de vista funcional ya que no solo permite acceder al interior del recinto monástico, sino que también da acceso a las dos alas laterales de la portería. Está conformado por un pequeño atrio de planta cuadrangular, simples paredes lisas enlucidas sin vanos y techo de cielorraso que oculta la viguería de madera del tejado. Dicho atrio, que es inmediato al gran arco de la fachada principal y que queda abierto al exterior, se conecta sin solución de continuidad a un paso cubierto algo más estrecho, también de paredes lisas enlucidas sin decoración y dotado de techo de cielorraso aunque algo más bajo, interponiéndose entre ambos el portón que permite abrir o cerrar el paso al interior del cenobio, que no es el original. El paso en cuestión, que culmina en el gran arco de medio punto de la fachada secundaria o interior, presenta en el extremo de cada una de sus dos paredes laterales una puerta adintelada que permite acceder a la correspondiente a la lateral del edificio. La puerta de la pared derecha da acceso, según Elena Barlés y José Ignacio Calvo, a las antiguas dependencias de la portería (habitaciones para el uso del hermano portero...), que se distribuyen en dos alturas comunicadas por una pequeña escalera. Son de acabados muy sencillos y están muy transformadas aunque conservan todavía la gran chimenea que permitía calentarlas. Por su parte, la puerta de la pared izquierda permite entrar en la que Barlés y Calvo consideran la antigua hospedería para el alojamiento de los visitantes del recinto monástico,



Fig. 53: ***Vista del atrio y el paso cubierto que conforman el núcleo del pórtico y permiten acceder tanto a sus dos alas laterales como al recinto monacal.***
Foto: Javier Martínez Molina.

distribuida también en planta baja y planta alzada y articulada a su vez mediante una sencilla escalera. La distribución interior, aunque transformada, resulta muy sencilla al igual que los acabados [fig. 53].

Por su parte, las dos fachadas laterales y la fachada secundaria o interior de la portería son también de desarrollo planista, pero en este caso carecen por completo de articulación arquitectónica al margen del ritmo que puedan otorgarles sus vanos, muchos de ellos modificados en la actualidad. Estas tres fachadas fueron tratadas por Agustín Sanz con un lenguaje funcionalista muy despojado, carente de plasticidad, como si pertenecieran a un edificio meramente utilitario, dada la necesidad de reducir al mínimo los costes de construcción y su escasa incidencia visual en la configuración de la imagen del conjunto monacal, que las hacía muy secundarias desde un punto de vista estético. Por ello, en ellas no solo utilizó ladrillo como material de construcción, aunque fue el principal, sino también mampostería, madera (dinteles de los vanos) y piedra sillar (dos pilares), materiales que quedaron ocultos por un revoco, del que perviven restos en la parte superior de la fachada secundaria, que les proporcionaba un acabado uniforme que permitía disimular su desigualdad y pobreza [figs. 54 y 55].



Fig. 54: ***Vista de la fachada secundaria o interior de la portería cartujana antes de la restauración.***
A la izquierda se aprecia un pequeño añadido edificatorio no original. Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 55: ***Vista de la fachada secundaria o interior de la portería cartujana en la actualidad.***
A la izquierda se aprecia un pequeño añadido edificatorio no original. Foto: Javier Martínez Molina.

La fachada secundaria o interior, por su mayor amplitud y visibilidad, es la más destacada de las tres pese a su modestia material y absoluta simplicidad. A diferencia de la principal carece de articulación vinculada al uso de los órdenes arquitectónicos: es un gran lienzo mural completamente liso y de amplio desarrollo horizontal, animado únicamente por las ventanas sin marco de algunas de las dependencias de las dos alas laterales de portería y hospedería, que para aportar un cierto ritmo y equilibrio clasicista se disponen (o disponían) simétricamente compensadas a ambos lados del gran arco de medio punto que existe en su eje central y que constituye su principal elemento articulador y animador. Dicho arco, que carece de una mínima concesión a lo ornamental, es de similar luz que el de la fachada principal, con el que se alinea, y de grandes dimensiones dado que su rosca se ajusta al alero que remata la fachada. El alero en cuestión es un sencillísimo rafe en caveto o de media caña de muy poco vuelo, de estructura de madera y cañizo y de recubrimiento de yeso, típicamente dieciochesco, un tipo de alero cuyo uso fue una constante, con distintas variantes (mayor o menor vuelo, curvatura más o menos acentuada...), en la arquitectura de Agustín Sanz, especialmente en la civil.[657] El alero en caveto lo usó también en las dos fachadas laterales, una de las cuales quedó oculta por una posterior ampliación lateral. La que todavía permanece visible, correspondiente a la hospedería, está resuelta en mampostería, ladrillo y sillar, materiales que en origen iban revocados, y se anima únicamente por sus vanos y por el sencillo alero de media caña que la remata, que en el entronque con la fachada principal enlaza con la cornisa del entablamento general.

4) Cercado perimetral

En estrecha relación física y funcional con la portería está el otro gran elemento arquitectónico que conforma el cierre de los terrenos de la cartuja: el cercado perimetral, que permite aislarla del territorio circundante y que por tanto era en origen el garante de la clausura monacal. Este elemento, sumamente sencillo y sobrio en su resolución material y formal, es sin duda uno de los más avanzados del cenobio desde un punto de vista tipológico a pesar de su aparente insignificancia en comparación con el resto de elementos de carácter monumental del cenobio. Lo es así por ser un magnífico ejemplo de evolución tipológica derivada de la necesidad de economizar y de ganar eficacia en el mantenimiento y la conservación [fig. 56].

[657] Un buen ejemplo del uso del alero en caveto por parte de Agustín Sanz durante su etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775) fue el de las casas unifamiliares de alquiler que diseñó en 1768 para Juan Martín de Goicoechea en la calle de las Botigas Hondas de Zaragoza. De su etapa de esplendor creativo (1775-1792) se conservan todavía edificios destacables en los que empleó este tipo de alero, como la Posada de Ateca, que trazó en 1785, o las Casas Consistoriales de Villamayor de Gállego, que diseñó en 1791 y en las que el vuelo del alero en caveto fue ya muy reducido. En Aragón el uso del alero en caveto fue muy frecuente en el último tercio del siglo XVIII, siendo paradigmático su empleo en los numerosos edificios civiles vinculados al Canal Imperial de Aragón, caracterizados, al igual que la arquitectura civil de Sanz, por una austeridad exterior muy marcada.



Fig. 56: ***Vista general del lienzo lateral izquierdo del cercado perimetral de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Concretamente, el cercado perimetral de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes responde ya a un modelo diferente, mucho más avanzado, al puesto en práctica previamente en las otras dos cartujas aragonesas, las de Aula-Dei y la Inmaculada Concepción, ambas en Zaragoza, modelo que consistía en grandes paños murales continuos de ladrillo reforzados a intervalos regulares por cubos semicirculares también de ladrillo. Este esquema, calificable de auténtica muralla de tradición medieval, resultaba muy costoso tanto en su construcción inicial, dada su complejidad, como en su mantenimiento posterior, debido a la gran longitud de sus paños que, en caso de derrumbe parcial, podían venirse abajo en cadena. Por el contrario, el esquema arquitectónico ideado por Agustín Sanz para el cercado de la cartuja monegrina permitía reducir de forma notable el coste de ambas cuestiones. Se trata de una estructura muy simple pero eficaz: una sucesión de paños murales de mediana longitud, construidos por lo general con dos grandes *tabicones* de mampostería y tapial de yeso de formato rectangular apaisado atados con tres *pilares* verticales de piedra sillar y ladrillo (uno en el centro y dos en los laterales), que se disponen en forma de cremallera, unidos por otros paños transversales de menor longitud, generando constantes y regulares entrantes y salientes. Esto evitó la construcción de los elementos más costosos y complejos del modelo alternativo: los cubos semicirculares de muralla, y permite reducir los costes de mantenimiento ya que la disposición en cremallera a base de paramentos diferenciados y autónomos de corta extensión y la estructura básica a base de *pilares* de piedra sillar y ladrillo (que se circunscribe a su cuarto inferior) evita los derrumbes masivos en cadena, si tiene lugar un derrumbe parcial, al conceder al cercado una marcada autonomía estructural por sectores que limita el alcance de dichos derrumbes.[658] A su vez, el uso de materiales autóctonos, aportados por la realidad natural circundante: yeso, mampostería y piedra sillar de canteras cercanas, permitió sin duda reducir los costes constructivos.

La resolución estética del cercado perimetral resulta muy sobria dado su absoluto despojamiento ornamental, derivado de la primacía absoluta de la funcionalidad en su concepción por encima de cualquier otra consideración. De hecho, su plasticidad se basa únicamente en el animado juego de entrantes y salientes que genera la disposición en

[658] De hecho, la huella viejos derrumbes se circunscribe en todos los casos a pequeñas extensiones de muro, rellenadas en la mayoría de los casos con mampostería similar a la original.

cremallera de sus paramentos, así como en la bicromía y alternancia que produce la combinación de materiales en dichos paramentos. La única concesión ornamental se concentra en el coronamiento de los cuatro ángulos del cercado. Allí existen, parcialmente perdidos dada la mala calidad de la piedra, cuatro trofeos o flameros clasicistas que singularizan y monumentalizan dichos ángulos.

4.1.2.4. Proyecto de planta basilical para la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1773-1775)

Estudio histórico

Hacia finales de 1772, tras el abandono de su segundo proyecto de ampliación de la Parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén, Agustín Sanz recibió el encargo de concebir unos nuevos diseños para dicho templo, aunque esta vez ya de nueva planta (por inercia se siguió hablando de ampliación en ciertos documentos). No obstante, dado que la documentación administrativa de la Casa de Híjar de los años 1771 y 1772 no se conserva, la primera alusión documental a este tercer proyecto de Sanz para la iglesia urreana se remonta al 24 de abril de 1773. Se trata de una carta en la que el IX Duque de Híjar pidió a su administrador José Faure que se encargara de que Sanz concluyera *los planes de la Yglesia de Urrea* y de que se los remitiera *para tener lugar de verlos*.[659] Sin duda, esta reclamación de unos planos en abril de 1773 no podía hacer referencia ya a los diseños del segundo proyecto, que se le habían encargado a Sanz el 27 de junio de 1770, ya que en dicho caso, tras casi tres años, aún no habría concluido unos planos de mera ampliación, algo impensable dada la prisa que tenía el duque y lo poco que le costó trazar los primeros diseños de ampliación en 1769, que elaboró en un plazo de poco más de tres meses y medio.[660] Además, los planos solicitados en abril de 1773 no los entregó hasta la primavera de 1775,[661] lo que descarta por completo que pudieran ser los mismos de 1770-1771. A mi juicio, la explicación más factible a esta situación sería que en un momento indeterminado dentro de ese plazo de dos años, entre enero de 1771 y diciembre de 1772, del que se carece de documentación, el duque cambió sus intenciones respecto a la mejora de la iglesia y decidió que se abandonara el proyecto de ampliación hacia los pies. Esto pudo tener lugar, o bien durante el periodo de diseño del mismo o después de concluido este, aunque, en cualquier caso, lo más probable es que no se llegara a poner en marcha su construcción.

La razón del abandono del segundo proyecto es difícil de determinar pero en buena lógica pudo radicar en que el duque se diera cuenta, quizá al ver los planos o incluso por consejo de Agustín Sanz, de que ampliar y reparar un templo materialmente modesto, ya antiguo y muy deteriorado,[662] constituiría un gasto casi inútil, que quizá serviría para solucionar el problema a corto plazo pero que a la larga sería insuficiente, ya que los deterioros del edificio irían a más y obligarían a seguir gastando grandes sumas en nuevas campañas de restauración. A ello habría que añadir que la ampliación hacia los pies, aunque más eficaz que la lateral, sería también bastante limitada, ya que por falta de espacio no podría ser de gran envergadura, lo que a la larga haría que el templo volviera a quedarse pequeño dado el crecimiento continuo de la población.

[659] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.1 Cartas Órdenes Señor Duque 1773 (Carta de 24-IV-1773).
[660] A.H.P.Z., A.D.H.., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2 (Formulario de 15-II-1769, firmado en 6-VI-1769).
[661] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 16-IX-1774).
[662] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-2 (Informe de visura de 20-VI-1770).

La fecha de abandono del segundo proyecto no se puede concretar con exactitud. Por el contrario, algo más clara parece estar la fecha del encargo de los nuevos diseños, que debería situarse entre mediados y finales de 1772. Para ello me baso en el hecho ya referido de que el 24 de abril de 1773 el duque de Híjar solicitó a José Faure que instara a Agustín Sanz a que concluyera los planos, algo que hizo con un tono firme y ciertas alusiones que indican que estaba convencido de que para aquellas fechas las trazas debían estar ya casi terminados, lo que sin duda se debía a que consideraba que el plazo transcurrido desde el encargo era suficiente. Así, teniendo en cuenta que el plazo de elaboración del primer proyecto de Sanz en 1769 fue de casi cuatro meses, que el proyecto que ahora se le había encargado era más ambicioso y por tanto más difícil de concebir, y que además debía diseñar la Iglesia de Vinaceite, el intervalo temporal durante el cual pudo recibir el encargo se podría fijar entre mediados y finales de 1772.

Paradójicamente, Agustín Sanz no concluyó los diseños de su tercer proyecto poco después del 24 de abril de 1773, como debía de esperar el duque de Híjar, sino casi dos años más tarde, en una fecha indeterminada entre el otoño de 1774 y la primavera de 1775.[663] De hecho, el 4 de septiembre de 1773, cuatro meses después del primer aviso conocido, ante la falta de avances en la elaboración de los planos, el duque volvió a recordar a José Faure el asunto de las iglesias de Urrea y Vinaceite.[664] Sin embargo, casi un año después, a principios de agosto de 1774, Sanz todavía no había concluido sus diseños para dichos templos ni había calculado los costes que tendría su construcción, por lo que el duque escribió una airada carta a su administrador el 3 de agosto de 1774, en la que, usando un tono muy poco habitual en él, le mostró su enojo de manera clara, ya que consideraba que su gestión dejaba mucho que desear, en especial en lo relativo a la elaboración de los proyectos para las iglesias de Urrea y Vinaceite, ya que todavía no había conseguido que Sanz los concluyera y que tasara el coste de su ejecución material, lo que a su juicio era una clara muestra de pasividad. De hecho, le recriminó que atendiera con indiferencia sus órdenes, *pues se cumplen tarde o no se cumplen, como sucede con las que repetidas vezes te tengo dadas para que embíes razón del coste que tendrán las obras para ampliar las yglesias de Vinacey y Urrea, y al fin me veré en la precisión de encargarlo a otro con quien seguir la correspondencia y que sepa más bien desempeñar que tú las obligaciones en que le constituian el ser criado mío*.[665]

A raíz de la dura reprimenda del duque, el administrador agilizó sus gestiones ante Agustín Sanz, de tal manera que a vuelta de correo, el 9 de agosto de 1774, además de intentar justificarse achacando la culpa del retraso al arquitecto, al que según él había instado muchas veces a que elaborara los diseños de las Iglesias de Urrea y Vinaceite, pudo informar al duque de que Sanz tenía los planos de Urrea *para concluir* y de que este, tras conocer el contenido de su airada carta del 3 de agosto, le había *dado palabra de despacharles luego y poner una razón de su coste al poco más o menos*.[666]

Solo un mes después, el 16 de septiembre de 1774, José Faure pudo dar un nuevo golpe de efecto ante su señor, que le debió de servir de resarcimiento de la reprimenda

[663] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 16-IX-1774).
[664] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.1. Cartas Órdenes Señor Duque 1773 (Carta de 4-IX-1773).
[665] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1774 (Carta de 3-VIII-1774).
[666] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 9-VIII-1774).

recibida, al transmitirle que Agustín Sanz le acababa de comunicar que ya tenía *formados* o concluidos los diseños para la Iglesia de Urrea, por lo que le iba a encargar que elaborara *enseguida la correspondiente capitulación y contrata*, así como el tanteo de su coste, *a fin de remitirlo todo a Vuestra Excelencia para que en su vista resuelba según sea de su agrado*.[667] Sin embargo, Sanz no pudo elaborar de inmediato la *capitulación y contrata* ni el tanteo de costes del templo debido a que, casi con toda seguridad y contrariamente a lo afirmado por Faure, aún no debía de haber concluido los diseños (probablemente afirmó tenerlos terminados ante las presiones de este).

Dos meses después, el 17 de diciembre de 1774, ante la falta de novedades, el duque de Híjar volvió a recordar a su administrador en Aragón, aunque esta vez con tono sosegado, el tema de *la composición de las yglesias de los lugares de Urrea y Vinacey, cuio asunto tienes tan atrasado*, lo que obligó a José Faure a dar una respuesta convincente. Este consiguió que Agustín Sanz escribiera una carta de su propia mano explicando los motivos del retraso en la elaboración de los diseños de Urrea y Vinaceite, que adjuntó a su contestación del 20 de diciembre de 1774, con el fin de justificarse y trasladar la culpa al arquitecto.[668] La carta autógrafa de Sanz no se ha podido localizar, pero si la de Faure, que resulta muy interesante ya que aporta un dato clave para entender el retraso y para reconstruir la propia trayectoria profesional de Sanz: su condición de arquitecto de confianza de la Intendencia General de Aragón, institución clave en la política del Despotismo Ilustrado con amplias competencias en materia de obras públicas y arquitectura de interés general.[669] El dato es relevante dado que indica que Sanz trabajó ya para el Intendente desde la primera mitad de la década 1770 e incluso antes, y no solo a partir de su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 7 de mayo de 1775 como apuntaron en el pasado algunos autores.[670] De hecho, el ajetreo profesional de Sanz en los primeros años de la década de 1770, que le impedía evacuar los encargos del duque con agilidad, se debía en gran medida a que por aquel entonces ya trabajaba intensamente al servicio del Intendente.[671]

---

[667] *Ibidem* (Carta de 16-IX-1774).

[668] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1774 (Carta de 17-XII-1774); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 20-XII-1774).

[669] Esta institución fue introducida por los Borbones a principios del siglo XVIII por influjo francés y tenía amplias facultades administrativas: orden público, policía, finanzas, obras públicas, fomento, sanidad o almacenes de granos. Véase PÉREZ SARRIÓN, G., *La integración de Zaragoza en…*, *op. cit.*, pp. 65-66.

[670] Hasta ahora se pensaba que la labor de Agustín Sanz al servicio de las principales instituciones del Estado en Aragón comenzó a partir del 7-V-1775, tras su nombramiento como Académico de Mérito de San Fernando. Véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de…*, *op. cit.*, p. 292. Que esta labor empezara unos años antes se debió sin duda a que Sanz era ya el arquitecto más cualificado y renovador a nivel aragonés.

[671] No obstante, el título de Académico de Mérito en la arquitectura reforzó esta situación al convertirlo en el profesional de la arquitectura de mayor rango activo en Aragón junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla, lo que le proporcionó una parte importante de los encargos arquitectónicos de interés público que se promovieron en Aragón en los 25 últimos años de la centuria, ya no solo bajo el impulso del Intendente sino de otras muchas instituciones públicas. En ello influyeron dos decretos firmados por el conde de Floridablanca, Secretario de Estado, el 23 y 25-XI-1777, que convirtieron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando prácticamente en el único árbitro de la arquitectura española al confiársele el control de todas las obras públicas, de tal manera que para su supervisión, corrección o diseño se acudió preferentemente a aquellos que o bien eran profesores de la academia o tenían el nombramiento de académico de mérito por dicha institución, rango que tras la muerte de Sevilla en 1782 Sanz ostentó en solitario en Aragón durante muchos años, hasta 1793, en que lo obtuvo también Francisco Rocha. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "La arquitectura aragonesa…", *op. cit.*, p. 60; ANSÓN NAVARRO, A., "La

Es más, en su carta, Faure hizo referencia explícita a este hecho para justificar el retraso en la conclusión de los proyectos de Urrea de Gaén y Vinaceite, señalando que *no dejan parar a este hombre, principalmente el Yntendente*.[672] Sin duda, este motivo, aducido también por el propio Sanz en su misiva, era completamente cierto y explicaría en buena medida dicho retraso. No obstante, el altísimo nivel de encargos que tenía Sanz, tanto de diseño y construcción de edificios como de supervisión de proyectos y obras ajenas, no se debía en exclusiva a la Intendencia, sino también a otras instituciones y particulares, siendo una de sus ocupaciones más importantes la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, cuya construcción dirigía desde mediados de 1773, tras la muerte de su maestro Julián Yarza Ceballos en marzo de 1772, cuando el edificio aún se encontraba en los cimientos. Sin duda, esta obra, que en el periodo 1773-1775 vivió su momento de mayor intensidad constructiva, restaría mucho tiempo a Sanz para poder dedicarse a otros proyectos.[673]

Las explicaciones ofrecidas por Agustín Sanz en su carta autógrafa debieron de ser consideradas suficientes por el duque, quien seguía teniendo plena confianza en su arquitecto, cuya diligencia profesional valoraba[674] y a quien desde el inicio del proceso para ampliar la Iglesia de Urrea a finales de 1768 había encomendado otros muchos encargos de menor relevancia, como visuras e informes o el diseño de edificios funcionales (molinos, hornos…),[675] algunos de los cuales estaban en plena ejecución en el mismo mes de diciembre de 1774. No obstante, en su carta de contestación del 24 de diciembre, el duque pidió a su administrador que siguiera presionando a Sanz para que concluyera cuanto antes sus proyectos para las iglesias de Urrea y Vinaceite. Por ello, a vuelta de correo, José Faure le informó de que le había *estrechado* para que despachara pronto los planos de ambas iglesias, algo que había *quedado en executar*.[676]

Finalmente, la terminación "oficial" de los diseños del tercer proyecto de la Iglesia de Urrea de Gaén tuvo lugar el 18 de abril de 1775, fecha con la que están rubricados. Todavía se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid al haber sido presentados por Agustín Sanz para su nombramiento como Académico de Mérito de dicha institución junto a los de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite y los de una *bóveda de entierros* genérica (dos dibujos), fechados también el mismo día.[677] No hay duda de que estos diseños son los correspondientes al tercer proyecto, que

arquitectura de…", *op. cit.*, pp. 324-325; y BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 378-383.

[672] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 20-XII-1774).

[673] Sobre la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, véase el subapartado § 4.1.2.2. correspondiente a la misma.

[674] De hecho, lo avaló con una carta de recomendación para su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tuvo lugar el 7-V-1775, solo cuatro meses y medio después. Véase A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta Ordinaria de 7-V-1775).

[675] En estos años diseñó para el IX Duque de Híjar edificios como: el Horno de dos bocas Urrea de Gaén (1769-1770), el Horno de dos bocas y granero de Lécera (1769-1770), la reforma del Palacio de los Duques de Híjar en el Coso de Zaragoza (1773-1774), cinco casas en hilera para labradores y un nuevo oratorio para la finca del Ceperuelo de Híjar (1772-1775) o el Molino aceitero de Híjar (1775).

[676] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 27-XII-1774).

[677] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4001 (Iglesia de Urrea de Gaén); A-4002 (Iglesia de Vinaceite); A-4003 (Bóveda de entierros); y A-4004 (Capiteles de la Bóveda de entierros).

tan insistentemente se reclamaron a Sanz en 1773 y 1774, ya que a la altura del 27 de diciembre de 1774 aún no los había concluido y no hubiera tenido sentido elaborar otros de forma apresurada entre enero y abril de 1775. Quizá la idea de presentar los diseños de Urrea y Vinaceite para intentar ser nombrado Académico de Mérito fuera una de las causas de la excesiva dilatación de su realización, que se pudo deber a la voluntad del arquitecto de hacer unos dibujos minuciosos, apurados y exquisitos que le sirvieran tanto para solventar el encargo del duque como para lograr su ansiado nombramiento. No obstante, la fecha con la que están firmados no es la de su conclusión real sino solo una fecha convencional que Sanz les puso para darles unidad, coincidente probablemente con la finalización del último de los cuatro dibujos presentados. De hecho, la terminación de los diseños de Urrea tuvo lugar sin duda antes de la fecha fijada ya que siempre estuvieron más adelantados que los de Vinaceite.[678]

Estudio artístico

Gracias a la conservación de los diseños, recogidos en un único pliego de papel verjurado de formato rectangular,[679] se pueden conocer de manera muy ajustada las características del tercer proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea de Gaén.[680] Así, tal y como se colige de la solución arquitectónica representada y del propio texto incluido en la parte superior de los dibujos, este tercer proyecto lo concibió Sanz, a diferencia de los dos anteriores, completamente de nueva planta, de tal manera que ni siquiera se planteó aprovechar elementos secundarios como todavía propuso en el caso de Vinaceite.[681] De hecho, el texto escogido por Sanz para presidir la parte superior de las trazas no deja lugar a dudas: *Dibujos de una Yglesia para executarse en Urrea de Gaén, lugar del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híjar en el Reino de Aragón*, afirmación rotunda que confirma lo que visualmente transmiten los diseños, que incluyen una planta del templo dispuesta a la izquierda y un alzado frontal (C-D) del edificio con un corte doble en sección transversal (A-B) y longitudinal (B-C) dispuesto a la derecha, y que reflejan un monumental templo de planta basilical de tres naves muy diferente a la modesta iglesia preexistente, que estaría conformada por una sola nave con dos capillas a cada lado y que por tanto no se hubiera podido reaprovechar, ni siquiera parcialmente, aplicando este tercer proyecto.

[678] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Cartas de 9-VIII-1774 y 16-IX-1774).
[679] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4001 (Iglesia de Urrea de Gaén). *Dibujos de una Yglesia para executarse en Urrea de Gaén, lugar del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híjar en el Reino de Aragón*. Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris y negra. 474 x 567 mm. Escala gráfica de 100 palmos aragoneses. Este dibujo fue reproducido por primera vez en una publicación de Carlos Sambricio. Véase SAMBRICIO, C., *La arquitectura española...*, *op. cit.*, p. 416.
[680] Estos diseños, de gran calidad gráfica y proyectual, responden plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de San Fernando de Madrid y muestran el altísimo nivel técnico que como dibujante de arquitectura y proyectista había alcanzado ya Sanz a mediados de la década de 1770.
[681] En el caso de Vinaceite proponía reaprovechar la torre y la sacristía. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

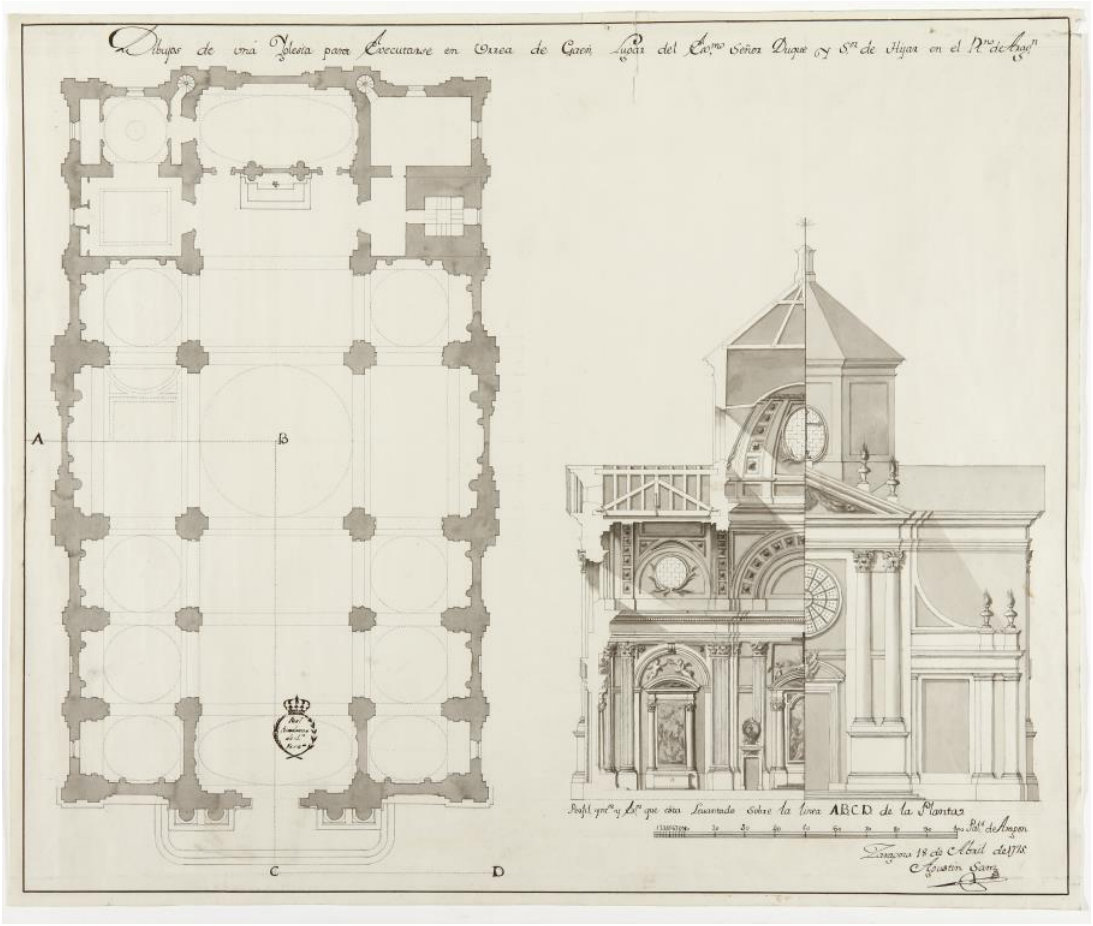


Fig. 1: ***Diseños de una nueva iglesia parroquial de planta basilical para la localidad de Urrea de Gaén*****, rubricados por Agustín Sanz el 18 de abril de 1775.**

Tal y como se deduce de los diseños, Agustín Sanz concibió un templo de notables dimensiones[682] y planta basilical de tres naves, la central de mayor anchura y altura, con tres tramos en los pies[683] y uno más delante de la cabecera, justo detrás del transepto, transepto que dispuso alineado y con una monumental cúpula peraltada sobre el crucero. Dicha planta basilical presenta una proyección de dos tramos en la cabecera para albergar el presbiterio y el coro, que se dispone detrás del retablo mayor, que es exento, envolviendo el testero recto de la cabecera al interior, es decir, en forma de retrocoro a la italiana, como fue frecuente en la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración y norma habitual en numerosas iglesias diseñadas por Sanz (acudió a la misma solución en la Santa Cruz de Zaragoza, la Parroquial de Épila o la Colegial de Sariñena), quedando separado del presbiterio mediante el retablo mayor (que presenta doble cara, la principal orientada hacia la nave y la secundaria hacia el retrocoro), su mesa de altar y las dos puertas laterales, que ejercen como un auténtico muro pantalla entre ambos

[682] Las medidas de la planta del templo eran aproximadamente: 26'6 m de anchura y 45'9 de longitud. Estas medidas las he obtenido a partir de la escala de los diseños y la conversión de los palmos aragoneses al sistema métrico decimal siguiendo la equivalencia 1 palmo = 0'193 metros.

[683] La nave central y las laterales carecen de comunicación entre sí en el primer tramo de los pies del templo al existir sendos muros de cierre en los arcos de comunicación laterales, lo que hace que el tramo inicial de las dos naves laterales se convierta en sendas capillas a las que se accede por el segundo tramo.

espacios.[684] En el presbiterio abren sendas puertas, dando acceso la del lado del evangelio a la sacristía, que es de planta ligeramente rectangular y se cubre con bóveda plana, y a través de ella a una dependencia auxiliar, a modo de capilla reservada, de planta cuadrada y cubierta con cúpula circular sobre pechinas, probablemente rebajada. La puerta del lado de la epístola permite acceder a una pequeña sala de transición que da paso a la izquierda a una dependencia auxiliar de planta rectangular dispuesta flanqueando el coro, probablemente la sala capitular, y de frente a la escalera de la torre, cuyo primer cuerpo es de planta cuadrada y se dispone flanqueando la cabecera, una ubicación para el campanario habitual en la arquitectura religiosa de la Ilustración y que Sanz empleó en otras iglesias diseñadas por él, como la de la Santa Cruz de Zaragoza, la Parroquial de Calmarza o la Colegial de Sariñena.[685] Así, la planta del templo adquiere un perímetro perfectamente rectangular, de forma que los distintos espacios solo se reflejan exteriormente a través de sus volumetrías dispares [figs. 1 y 2].

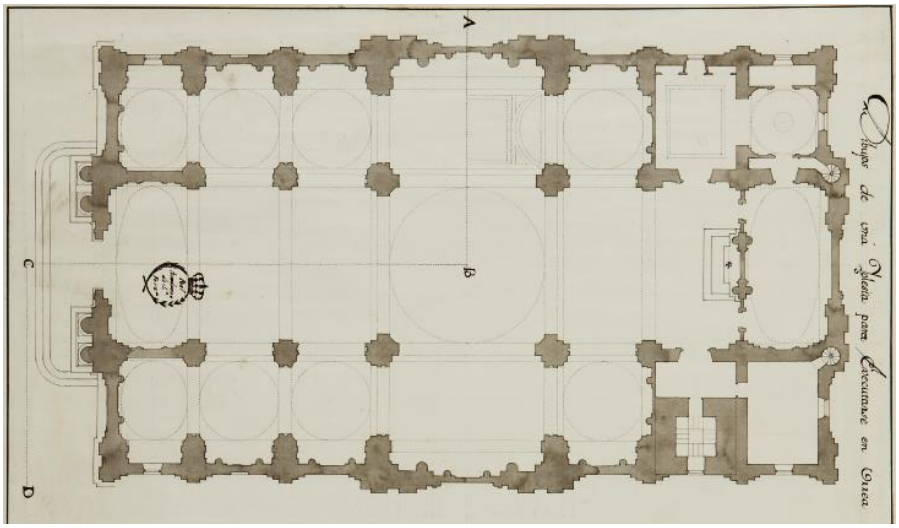


Fig. 2: ***Planta del proyecto de planta basilical ideado por Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea de Gaén.***

[684] La disposición del coro en la cabecera, tanto en forma de retrocoro a la italiana (modelo que hundía sus raíces en la arquitectura religiosa de autores tardorrenacentistas como Andrea Palladio o Galeazzo Alessi) como rodeando el altar mayor, no comenzó en España, por lo general, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, por influjo de las nuevas ideas que en materia religiosa trajo la Ilustración y gracias al empeño consecuente con dichas ideas de arquitectos como Ventura Rodríguez (Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos, proyectos para la Iglesia de San Bernardo de Madrid y la Catedral de Burgo de Osma, Colegiata de Santa Fe...) o el propio Agustín Sanz. Los intentos previos, iniciados ya a finales del siglo XVI, no habían llegado a cuajar. Sobre este tema véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma...", *op. cit.*, pp. 115-127; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, pp. 44, 46-48 y 51. La colocación del coro en la cabecera en lugar de en medio del templo, como era tradicional en España (en especial en catedrales y colegiatas), tenía la ventaja de no embarazar la nave dejándola libre para que fuese ocupada por los fieles. Otra alternativa, ya de larga tradición en España, que también permitía dejar libre la nave, era la de disponer el coro en alto, sobre un gran balcón volado encima del ingreso al interior de la iglesia, un esquema que Sanz empleó también en muchos de sus diseños de templo, especialmente en los de dimensiones modestas o de planta centralizada (proyectos definitivos para las Parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite, Iglesia de Calmarza, templo para el nuevo lugar de San Rafael…).

[685] Otros destacados arquitectos ilustrados, incluso ya mucho más jóvenes que Agustín Sanz, como Juan Antonio Cuervo o su discípulo Silvestre Pérez (1767-1825), que llegó a ser uno de los arquitectos neoclásicos españoles más brillantes, recurrieron a la ubicación de la torre campanario en la cabecera. Pérez lo hizo así en la Iglesia de Motrico, que diseñó en 1798 y que es sin duda una de las obras cumbre del neoclasicismo español, pero fue un paso más allá al situarla justo detrás de la cabecera y no en uno de sus flancos.

La solución espacial de planta basilical de tres naves hundía sus raíces en la arquitectura clásica, en la espacialidad de las basílicas romanas de carácter civil, que fue asumida en época constantiniana, debidamente adaptada, por la arquitectura religiosa paleocristiana, perpetuándose posteriormente su uso tanto en la arquitectura cristiana occidental como en la oriental.[686] Era muy apta para templos con una gran actividad litúrgica y que debían acoger a una feligresía numerosa, dado que permitía combinar la asistencia a los oficios religiosos en la nave central con el tránsito libre entre los pies y la cabecera a través de la naves laterales y el transepto (además las naves laterales podían utilizarse para ampliar el aforo en caso necesario). Por ello, a la altura de 1775, esta solución espacial, de marcada direccionalidad axial hacia el altar mayor, tenía ya una larguísima trayectoria previa en la arquitectura española y no era excesivamente innovadora. De hecho, durante los siglos XVII y XVIII había experimentado un gran auge, no solo por el motivo ya expuesto, sino también debido a su buena adecuación a las directrices litúrgicas contrarreformistas emanadas del Concilio de Trento, en especial a la necesidad de potenciar la direccionalidad hacia el altar mayor, un elemento que, junto al tabernáculo expositor, había cobrado una gran importancia cultual y litúrgica como consecuencia de la polémica antiprotestante en torno a la custodia de las especies eucarísticas y la veneración del Santísimo Sacramento.[687]

Por todo ello, existían abundantes ejemplos destacables de templos de planta basilical que Agustín Sanz pudo conocer de primera mano, como la zaragozana Iglesia de San Juan de los Panetes, construida en el segundo cuarto del siglo XVIII.[688] Es más, ya en plena época ilustrada esta solución espacial seguía teniendo plena vigencia,[689] como lo demuestra el que un arquitecto del prestigio e influencia de Ventura Rodríguez la hubiera empleado, casi de forma coetánea al tercer proyecto de Sanz para la Iglesia de Urrea, al diseñar la Colegial de Santa Fe (Granada), que concibió en 1772 y cuyas obras se iniciaron el 10 de febrero de 1774 siguiendo un esquema de planta y unos sistemas de cubrición muy similares a los utilizados por el zaragozano en sus terceras trazas para Urrea.[690] De hecho, a mi juicio existe la posibilidad de que los diseños venturianos hubieran ejercido una influencia directa en los del aragonés, que pudo haberlos conocido durante el viaje que cursó a Madrid en mayo de 1773[691]. Es más, Sanz pudo haber buscado

[686] Sobre este tema véase KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 2000 (6ª ed.), pp. 43-77.

[687] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 151-172, espec. p. 158.

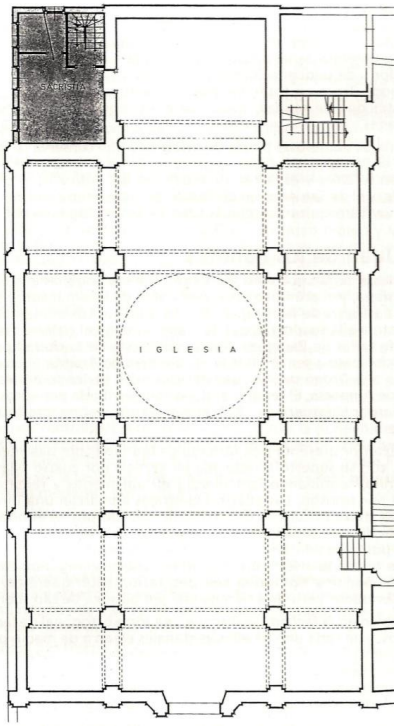
[688] Para conocer más sobre San Juan de los Panetes, incluida su planta, véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, pp. 271-273.

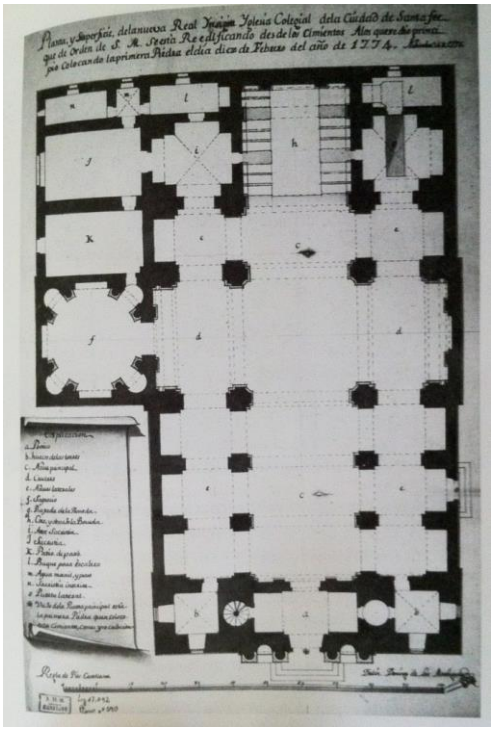
[689] Una solución de planta basilical de tres naves y transepto alineado con cúpula sobre el crucero (aunque con una disposición longitudinal más acusada) parecida a la de la Parroquial de Urrea se aplicó en la iglesia del zaragozano Monasterio de Santa Fe de Huerva, junto a Cadrete, en época estrictamente coetánea. Véase la planta y sección en ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G., "Los barrios rurales", en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 429-440, espec. pp. 436-437.

[690] Sobre la Colegiata de Santa Fe véase GUILLÉN, E., "Arquitectura periférica..., *op. cit.*, pp. 163-175; y FORD REESE, T., *The architecture of Ventura Rodriguez*, 2 vols., Garland Publishing, Inc. Edition, New York y London, 1976, vol. 1, pp. 456-459.

[691] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.2. Respuestas a Su Excelencia 1773 (Carta de 10-V-1773).

dicha influencia de forma premeditada para vincularse a Rodríguez, algo lógico teniendo en cuenta que era el principal profesional, junto a Juan Pedro Arnal, que debía evaluar los diseños que iba a presentar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para intentar ser nombrado Académico de Mérito en la arquitectura [figs. 3 y 4].[692]





Figs. 3 y 4: ***Planta de la Iglesia de San Juan de los Panetes de Zaragoza según Ángel Peropadre*** **(izquierda)** ***y planta de la Colegiata de Santa Fe (Granada), según Domingo Lois*** **(derecha).**
La planta basilical de ambos templos pudo influir en Agustín Sanz a la hora de diseñar su propuesta de templo de planta basilical para Urrea de Gaén.

La comunicación entre las distintas naves del interior del templo, especialmente entre la nave central y las laterales, así como entre el transepto y dichas naves laterales, la solucionó Agustín Sanz mediante armoniosos arcos de medio punto dispuestos sobre pilares, que presentan el frente de su rosca moldurado, una protíride o ménsula avolutada en su clave que sobresale por arriba sirviendo visualmente de base al entablamento situado encima, que se dispone algo separado, y enjutas cajeadas ornadas con una roseta en su interior, un modelo de arco que empleó coetáneamente en su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite y que volvió a utilizar posteriormente en muchos de sus edificios religiosos (templos de Urrea de Gaén, Épila, Sariñena...).[693]

[692] De hecho, el tercer proyecto de Sanz para Urrea de Gaén presenta otros paralelismos con la Colegiata de Santa Fe, casuales o no, como la colocación del coro en la cabecera o la ordenación del cuerpo central de la fachada principal, que responde a un esquema general parecido al del pórtico de Santa Fe.
[693] Este modelo de arco, de origen romano, fue recuperado en el Renacimiento por arquitectos como Alberti, que lo usó en la Basílica de San Andrés de Mantua, o Miguel Ángel, que lo empleó en San Pedro del Vaticano, siendo asumido más adelante por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…), el protobarroco y el barroco romano, desde donde se extendió a otras realidades arquitectónicas como la española gracias a la difusión de las obras de arquitectos como Ferdinando Fuga ya avanzado el siglo XVIII o Carlo Fontana con anterioridad, cuya iglesia martirial para el interior del Coliseo, que no llegó a construirse, ejerció una gran influencia en la España del siglo XVIII gracias a las estampas incluidas en

Los arcos quedan flanqueados por elegantes pilastras de fuste acanalado y capitel corintio, similares a las de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que se disponen también en el muro recto de los pies de la nave central, en los dos testeros del transepto (aquí se convierten en semicolumnas) y en el muro recto del coro, que sirve de cierre y fondo visual a la cabecera del templo.[694] Dichas pilastras, junto a los sencillos cajeados o rehundidos ornamentales de distintas formas que animan las superficies murales y la línea de imposta ligeramente moldurada que se extiende por todo el perímetro de la nave central, del transepto y de la cabecera, contribuyen a generar una sensación de unidad interior y profunda armonía que queda reforzada por el monumental y a la vez sencillo entablamento corintio que sostienen visualmente dichas pilastras, que, al igual que la línea de imposta, se desarrolla de manera continua y uniforme por todo el perímetro interior que forman la nave central, el transepto y la cabecera unificándolo estética y visualmente. Dicho entablamento, que de nuevo es similar al de Santa Cruz, se divide canónicamente en tres partes: arquitrabe de triple faja de saliente progresivo, friso liso y clasicista cornisa moldurada con dentículos en su base, dentículos que contribuyen a generar interesantes contrastes de luces y sombras que sirven para dar cierta variedad a este elemento arquitectónico que, por lo demás y a pesar de su monumentalidad, resulta muy sobrio. De hecho, se anima únicamente, como en Santa Cruz, mediante la proyección de su superficie hacia delante coincidiendo con aquellas pilastras que cumplen una función de refuerzo ornamental en ciertos lugares que deben quedar especialmente enfatizados, como los cuatro pilares del crucero, unas pilastras que a su vez se duplican en profundidad [fig. 5].

Todo este lenguaje arquitectónico-decorativo empleado por Agustín Sanz en sus terceros diseños para Urrea de Gaén es una transposición literal del que estaba aplicando en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza desde 1773, fecha en que se reiniciaron las obras bajo su dirección, y que a su vez remitía al exquisito, ecléctico y cosmopolita lenguaje arquitectónico barroco clasicista empleado por Ventura Rodríguez en sus diseños para la reforma de los interiores del Templo del Pilar de Zaragoza (diseños que ya se habían materializado parcialmente en el entorno de la Santa Capilla y que Sanz conocía muy bien), pero debidamente "condensado y destilado" con el fin de poderlo adaptar de forma lograda a un templo de dimensiones, estructura y concepción espacial muy diferentes. Dicho lenguaje barroco clasicista o académico, que presentaba claras resonancias italianas, vinculadas fundamentalmente a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra…), pese a su gran clasicismo resultaba muy suntuoso y algo decorativo, de ahí que en obras posteriores, incluso próximas en el tiempo, como el propio proyecto definitivo para la Parroquial de Urrea, Sanz fuera

L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana (1725), libro póstumo que gozó de una gran difusión entre los arquitectos españoles de la Ilustración. De hecho, profesionales como Ventura Rodríguez, que poseía el libro de Fontana, usaron con frecuencia este modelo de arco en su arquitectura religiosa (proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, proyecto para la Catedral de Burgo de Osma, Iglesia de la Encarnación de Madrid...).

[694] Estas pilastras, idénticas a las que estaba empleando en la Iglesia de la Santa Cruz, eran similares a las utilizadas por Ventura Rodríguez en la reforma del Templo del Pilar de Zaragoza. Sus capiteles correspondían al prototipo recogido en el *Tratado de Vignola*.

depurándolo y simplificándolo progresivamente, aunque sin llegar a abandonar por completo ciertas notas o referencias "venturianas" o "pilaristas".[695]

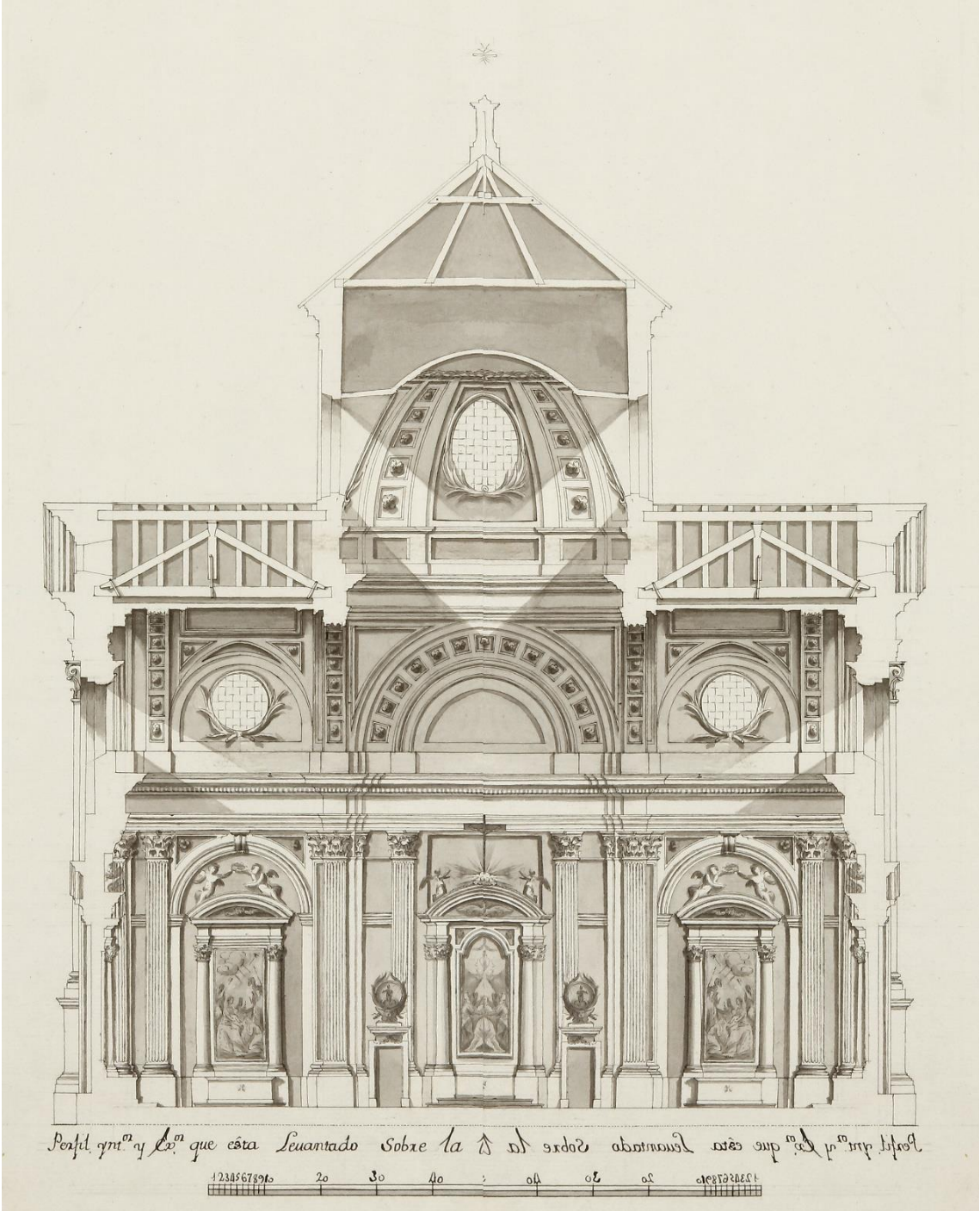


Fig. 5: ***Dibujo de sección transversal (por el transepto) de la iglesia de planta basilical diseñada por Agustín Sanz para Urrea de Gaén formado mediante la duplicación en espejo de la sección transversal parcial dibujada por Sanz*****. Autor del montaje: Javier Martínez Molina.**

[695] Sobre este tema, véase el subapartado § 4.1.2.2. dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.



Fig. 6: ***Vista general del interior del Templo del Pilar en el entorno de la Santa Capilla*****, única zona que estaba concluida en su ornamentación interior (a excepción de ciertas pinturas murales) a mediados de la década de 1770.**

Por encima del monumental entablamento se desarrolla el sistema de cubrición del templo, que arranca de un *banquillo* o zócalo perimetral dispuesto sobre dicho entablamento y que describe su mismo recorrido. El *banquillo* tiene como misión que las bóvedas y los vanos de iluminación arranquen a cierta altura para evitar que queden parcialmente ocultos desde abajo por el notable saliente de la cornisa del entablamento.[696] Tanto en la nave central como en el transepto y la cabecera el sistema de cubrición se compone de bóvedas de cañón con lunetos reforzadas por arcos fajones que delimitan los distintos tramos, salvo en el primer tramo de los pies y en el último de la cabecera, que Agustín Sanz cubrió con sendas bóvedas elípticas planas típicamente dieciochescas con el fin de distinguir estos espacios que respectivamente cumplían las funciones de acceso al templo y de coro. Los arcos fajones que dividen las distintas bóvedas presentan su intradós acasetonado, decorándose cada casetón cuadrangular con una roseta, solución de raíz barroca romana (Borromini, Rainaldi...), inspirada en la utilizada por Ventura Rodríguez en la decoración de la embocadura y el muro de fondo del Coreto del Templo del Pilar, que Sanz había empleado ya en los arcos fajones y en la parte alta del testero recto de la cabecera de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, cuyo arco ornamental de casetones, dispuesto justo por debajo de la bóveda, describiendo su curvatura, reprodujo de manera literal y en idéntico emplazamiento en estos terceros diseños para Urrea de

[696] La creación de un *banquillo* corrido por encima del entablamento ya fue incluida por Miguel Ángel en los interiores de San Pedro del Vaticano, convirtiéndose en un constante en la arquitectura religiosa del manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano que, dado su sentido práctico, fue asumida también por la arquitectura barroca española avanzado ya el siglo XVII.

Gaén.[697] Aquí, al igual que en el templo zaragozano, el arco o rosca ornamental de casetones del testero de la cabecera enmarca un gran medio punto cajeado, preparado para recibir pinturas en caso necesario, que actúa de sustitutivo de un vano semicircular de igual forma y disposición [figs. 6 y 7].[698]

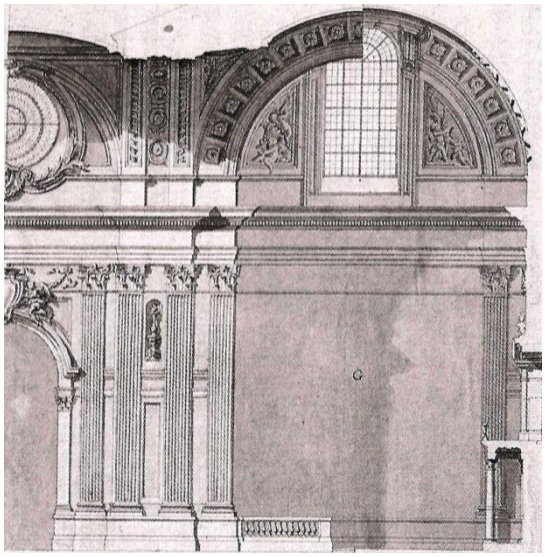


Fig. 7: ***Detalle del diseño de Ventura Rodríguez para el Coreto del Templo del Pilar, rubricado el 23 de febrero de 1763*****. Se aprecian las roscas de casetones de su embocadura y muro de fondo.**

Las distintas bóvedas de cañón con lunetos las concibió Agustín Sanz siguiendo un mismo diseño decorativo de clara inspiración "pilarista" que también estaba utilizando en Santa Cruz y que llegó a convertirse en una auténtica seña de identidad de su arquitectura religiosa. Se basaba en el empleo de un sencillo molduraje perimetral clasicista de formato rectangular pensado para articular visualmente su superficie y para poder acoger escenas de pintura mural en su interior como ocurrió en otros templos diseñados por Sanz como la Parroquial de Épila.[699] Como elemento de transición entre el molduraje rectangular y los lunetos se disponen parejas de pseudotriángulos cajeados adornados con una roseta en su interior, un recurso presente también en Santa Cruz (sin roseta) y en su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite.

Al igual que en la Iglesia de la Santa Cruz, los lunetos de las bóvedas de cañón, que presentan su superficie cajeada, encuadran, en cada uno de los tramos de la nave central, del transepto y de la cabecera, paramentos murales semicirculares dotados de un sencillísimo enmarque perimetral plano y presididos cada uno de ellos por un óculo circular con marco ligeramente moldurado rodeado en su mitad inferior por dos ramas de palma contrapuestas y enlazadas, una solución decorativa de honda significación cristiana y raíz barroca romana, inspirada de nuevo, aunque parcialmente, en El Pilar de Zaragoza, que Agustín Sanz utilizó coetáneamente tanto en Santa Cruz como en su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite y que posteriormente volvió a emplear, con distintas variaciones o añadidos, en otros templos como los de Épila y Urrea (proyecto definitivo). Según el diseño de Sanz, estos óculos típicamente barroco-clasicistas, que responden a un modelo característico del barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...), conforman el sistema de iluminación del templo en combinación con el óculo de la fachada principal y los dos de los testeros del transepto, también circulares pero de

[697] De hecho, el testero recto de la cabecera en su conjunto presenta una articulación casi idéntica a la del testero recto de la cabecera de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. Se trataba de una resolución de testero muy lograda que Agustín Sanz consideró adecuado repetir con ligeros cambios en otro proyecto.

[698] El arco o rosca ornamental de casetones es un recurso decorativo de raíz borrominesca (San Carlino de Roma) usado por otros arquitectos barrocos clasicistas como Rainaldi (Santa Maria in Campitelli de Roma), Sacchetti (Capilla del Palacio Real de Madrid) o Ventura Rodríguez, que no solo lo utilizó en el Templo del Pilar sino también en iglesias más modestas como San Marcos de Madrid o la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte.

[699] Este diseño decorativo para articular bóvedas de cañón también lo empleó Sanz en otros templos como: su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, la Parroquial de Épila o la Colegiata de Sariñena.

mayores dimensiones, y con los vanos ovoides de la cúpula del crucero. No obstante, Sanz concibió ciegos muchos de estos óculos, es decir, como un mero ornamento para mantener la unidad estética del conjunto. En cualquier caso, fueron un modelo de ventana que utilizó con frecuencia en obras posteriores, hasta tal punto que puede considerarse, con sus distintas variantes, una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa[700].

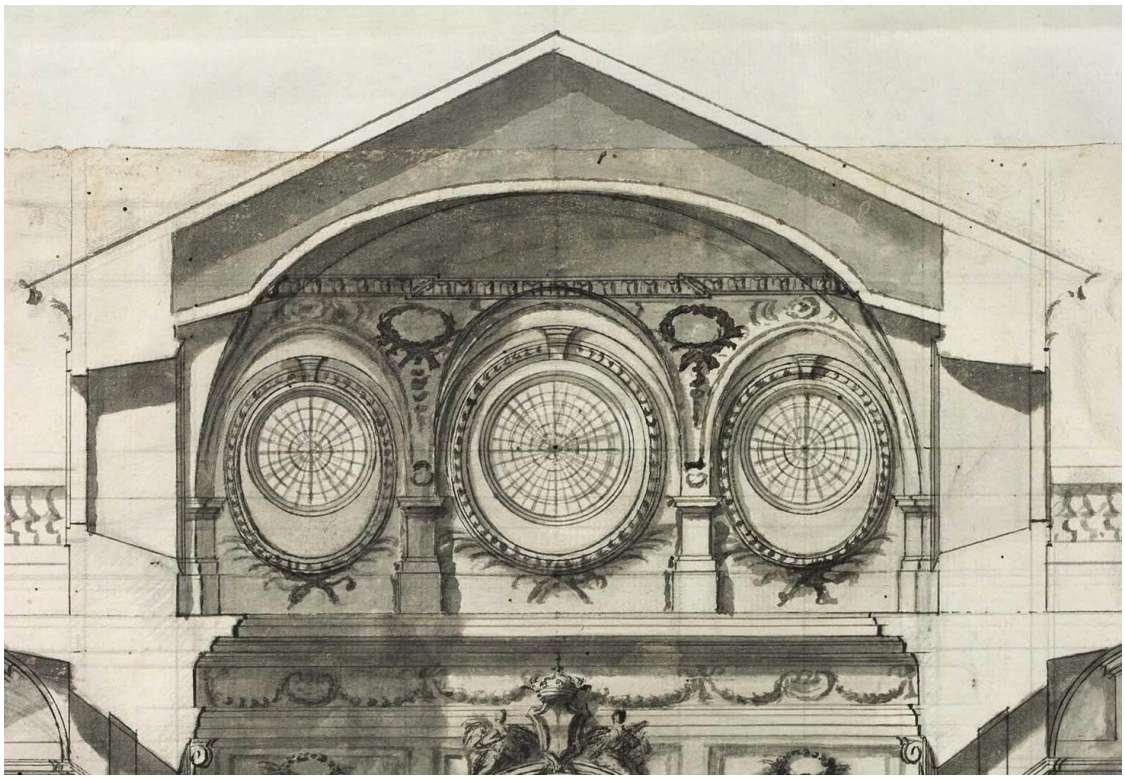


Fig. 8: ***Detalle del dibujo de sección transversal de la caja de la escalera del proyecto no realizado de nuevo Palacio Real de Madrid de Filippo Juvarra*****. Este dibujo, salido hacia 1737 de la mano de un joven Ventura Rodríguez, delineante en las obras del Palacio Real, muestra la predilección de Juvarra por los óculos circulares adornados con palmas contrapuestas en su base, un motivo asumido también por Rodríguez.**

A pesar de la existencia de gran cantidad de óculos circulares para dar luz directa tanto a la nave central como al transepto y a la cabecera, Agustín Sanz concibió el crucero como la zona mejor iluminada del templo gracias a los cuatro vanos ovoides de su monumental cúpula peraltada, que permitirían iluminarlo de manera muy intensa en cualquier momento del día gracias a su disposición a gran altura y a su orientación hacia cuatro direcciones distintas perfectamente alineadas con los dos ejes de la iglesia. Dicha

[700] Agustín Sanz empleó el óculo circular, con distintas variantes de ornamentación, en otros templos, tanto construidos como solo proyectados, como: la Colegiata de Sariñena o las parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite, Épila, Calmarza, Cortes de Aragón... Otros arquitectos barroco-clasicistas como Ventura Rodríguez también usaron abundantemente en su arquitectura religiosa este modelo de óculo de origen tipológico quatrocenttista (Brunelleschi, Alberti...) pero popularizado a partir de la primera mitad del siglo XVIII gracias al barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...). Rodríguez lo utilizó de hecho en todas sus etapas creativas, siendo el caso más tardío en que lo usó el de su proyecto no realizado para la conclusión y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyos diseños trazó en 1784. A su vez, fue un motivo asumido también por destacados arquitectos neoclásicos españoles como Juan de Villanueva, que lo utilizó en la cúpula del crucero del madrileño Oratorio del Caballero de Gracia.

cúpula peraltada, que carece de linterna, remite en su esquema general a la del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza pero incluyendo ya soluciones compositivas y decorativas más avanzadas que Sanz desarrolló coetáneamente en la gran cúpula de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite o algo después en la del crucero de la Iglesia de Épila, templo que diseñó entre finales de 1777 y principios de 1778 y cuya construcción dirigió entre 1778 y su muerte en 1801 [fig. 8].[701]

La cúpula se voltea sobre cuatro grandes pechinas con su superficie lisa enmarcada de manera sencilla por una moldura perimetral, sin duda preparadas para recibir pinturas murales como ocurrió en las iglesias de la Santa Cruz y Épila. Como elemento de transición con la cúpula propiamente dicha existe un clasicista anillo a modo de entablamento, dividido en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos en su base, sobre el que apoya el pequeñísimo y sobrio tambor de la cúpula, que presenta un breve basamento y que se anima mediante proyecciones coincidentes con los falsos nervios del casquete, sencillos cajeados de dos formatos rectangulares apaisados y una clasicista cornisa como coronación, una articulación que Sanz volvió a repetir algo después en el escueto tambor de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila.[702] No obstante, el tambor de la cúpula de este tercer proyecto para la Iglesia de Urrea, que si bien puede considerarse como tal a diferencia del de Santa Cruz, que era un mero basamento, resulta escueto, por lo que el casquete dispuesto encima adquiere todo el protagonismo.

El casquete de la cúpula, que resulta muy estilizado gracias a su peralte, lo resolvió Agustín Sanz siguiendo un esquema general similar en al de la cúpula sobre el crucero de la Iglesia de la Santa Cruz pero introduciendo variantes compositivas y decorativas ensayadas también en la cúpula de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite. Así, las cuatro parejas de falsos nervios radiales con decoración de casetones circulares enlazados con "cintas" y con una roseta en su interior presentes en la cúpula de Santa Cruz fueron sustituidas por otras cuatro parejas de falsos nervios pero de superficie lisa en resalte como en Vinaceite, por lo que, a diferencia de los de Santa Cruz, dichos falsos nervios pasan desapercibidos. Por el contrario, el protagonismo lo adquiere el cajeado que en cada pareja se dispone entre los falsos nervios, que en Santa Cruz era liso, y por tanto casi intrascendente, y que aquí se orna con grandes casetones cuadrangulares con roseta que van perdiendo tamaño en altura,[703] esquema que había sido empleado por Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid,[704] de donde Sanz tomo sin duda la idea, que utilizó también, debidamente adaptada, en la cúpula de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite pero sustituyendo los casetones

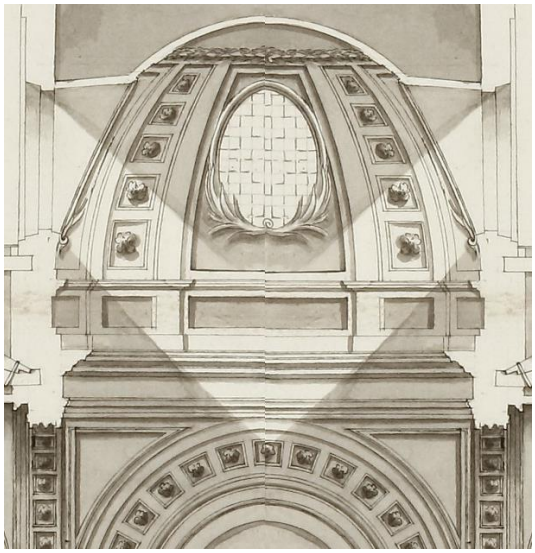
[701] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), año 1777, f. 154 r. (Junta de 23-IX-1777) y f. 198 r. (Junta de 24-III-1778).

[702] También usó este esquema, aunque introduciendo variantes, en el escueto tambor que diseñó en 1792, muchos años después, para la cúpula del crucero de la Colegiata de Sariñena, que no llegó a ejecutarse.

[703] En el casquete de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila Agustín Sanz también incluyó casetones cuadrangulares con roseta, pero ornando la superficie de los falsos nervios en sustitución de los casetones circulares enlazados con "cintas" y adornados también con roseta existentes en Santa Cruz.

[704] El esquema compositivo del casquete de la cúpula de la Iglesia de San Marcos derivaba a su vez del esquema del casquete de la cúpula de la capilla diseñada por Filippo Juvarra en su monumental proyecto de un nuevo Palacio Real para Madrid, esquema que siguió posteriormente su discípulo Sacchetti en varios de los diseños de capilla no ejecutados que ideó para su propio proyecto de Palacio Real.

cuadrangulares con roseta por un entramado vegetal continuo compuesto por dos hojas de palma que se van entrelazando desde la base del cajeado hasta formar una trenza que termina en su parte superior.





Figs. 9 y 10: ***Diseño de la cúpula del crucero del proyecto de planta basilical para la Iglesia de Urrea de Gaén de Agustín Sanz*** **(izquierda)** ***y sección de la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid de Ventura Rodríguez*** **(derecha). Se aprecian las similitudes de diseño en la articulación del casquete, en concreto en la resolución de sus falsos nervios y del espacio cajeado que delimitan, ornado en ambos casos con casetones cuadrangulares con roseta.**

Al igual que en las cúpulas de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y del segundo proyecto de Agustín Sanz para la Parroquial de Vinaceite, las parejas de falsos nervios radiales convergen en un gran tondo, en este caso circular, ornado con un marco clasicista de idéntica forma a modo de corona de hojas de roble[705] que enmarca el cupulín ciego y rebajado que remata el casquete en sustitución de la linterna existente en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid. Dichas parejas de falsos nervios tienen como misión principal articular y animar la superficie del casquete delimitando los cuatro grandes sectores en que este se divide, que presentan su superficie cajeada y están presididos por un profundo vano ovoide[706] que repite el mismo esquema general que los vanos también ovoides de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz, muy vinculado a modelos de Ventura Rodríguez,[707] pero resuelto ya dicho esquema, al igual que en los vanos de la cúpula de

[705] La corona de hojas de roble era un motivo de gran clasicismo y profundo simbolismo cristiano que tuvo un notable arraigo, por influencia del barroco romano, en el barroco académico español para enmarcar las bases de las linternas de las cúpulas o los tondos ciegos sustitutivos. Así, por ejemplo, Ventura Rodríguez usó este motivo con tal fin en cúpulas como la de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, la de su proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, la de la Capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro, o la del Sagrario de la Catedral de Jaén. De alguna de estas cúpulas, probablemente de la de la Santa Capilla, pudo tomar Sanz la inspiración.

[706] Los vanos ovoides, que hundían su raíz tipológica en la arquitectura barroca de Guarino Guarini (1624-1683), eran frecuentes en el barroco clasicista español por influencia del barroco dieciochesco italiano (Juvarra...), que los había asumido como propios. Así, Ventura Rodríguez empleó vanos de forma ovoide en templos como la Capilla del Palacio del Infante Don Luis de Borbón en Boadilla del Monte, y como enmarque ornamental los usó también en las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Pilar. En la Santa Capilla utilizó a su vez vanos pseudoovoides más complejos.

[707] Sobre este asunto, véase el subapartado § 4.1.2.2. dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.

Épila, de forma más sobria a nivel decorativo al prescindir del serafín alado con guirnaldas laterales colgantes que coronaba cada uno de los vanos en Santa Cruz. Lo que si mantienen los cuatro vanos ovoides del tercer proyecto para Urrea es el remate inferior de su sencillo marco perimetral moldurado en sendas volutas de las que nacen dos hojas de palma contrapuestas que abrazan la mitad inferior del marco, un recurso de raíz juvarriana empleado ya por Ventura Rodríguez en los vanos pseudoovoides de la cúpula calada de la Santa Capilla del Pilar,[708] pero simplificando su decoración adventicia al prescindir de la venera, la guirnalda vegetal de rosetas y las cintas colgantes existentes en la parte baja de los vanos de Santa Cruz [figs. 9, 10 y 11].



Fig. 11: ***Vista de uno de los vanos pseudoovoides de la cúpula calada de la Santa Capilla del Pilar.***

Como se colige de lo ya expuesto, la cúpula peraltada incluida por Agustín Sanz en sus terceros diseños para la Iglesia de Urrea de Gaén debe considerarse una versión modernizada y simplificada a nivel compositivo y decorativo de la que había concebido apenas dos años y medio antes para la Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza, aunque respetando su esencia. De hecho, como ya se señaló al estudiar la Iglesia de la Santa Cruz, el modelo de cúpula peraltada codificado por Sanz en dicho templo[709] se convirtió en una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa, ya que no solo recurrió a ese mismo esquema general en estos terceros diseños para Urrea, sino que lo reprodujo, con distintas variantes (con linterna, con diferentes motivos decorativos…), en algunos de sus diseños de arquitectura religiosa posteriores de mayor relevancia, como los de los templos de Épila (1778) y Sariñena (1792).

En contraste muy claro con la nave central, el transepto y la cabecera, pero sobre todo con el luminoso crucero, Agustín Sanz resolvió las naves laterales y las dos capillas claustrales anejas al transepto, ya que las diseñó con una altura mucho menor y sobre todo sin iluminación directa, lo que le permitió conseguir que quedaran en una cierta penumbra, a diferencia de los espacios mencionados, logrando diferenciar así de forma muy efectiva y efectista estos elementos espaciales de carácter secundario de aquellos que debían conformar el núcleo principal del templo (nave central, transepto y cabecera), que, en conjunto, gracias a su altura mucho mayor y a su magnífica iluminación, generarían al interior un efecto espacial de cruz latina muy evidente.

Cada uno de los tramos de las naves laterales, así como las dos capillas claustrales anejas al transepto, las concibió Agustín Sanz siguiendo un esquema que ya había

[708] Este esquema general de decoración de vano remitía al empleado por Juvarra en los vanos de su diseño de la cúpula de la Iglesia de San Felipe Neri de Turín (1730), que no llegó a levantarse. Véase en COMOLI MANDRACCI, V., y GRISERI, A., (comis.), *Filippo Juvarra..., op. cit.*, p. 387.

[709] El modelo de cúpula peraltada codificado por Agustín Sanz puede considerarse una inteligente adaptación y reinterpretación personal, tanto tipológica como formal, de las soluciones aplicadas por su maestro Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid, que a su vez derivaba de modelos de Filippo Juvarra, y en la cúpula calada de la Santa Capilla del Templo del Pilar, que Sanz conocía de primera mano y en profundidad.

empleado en los cuatro espacios angulares de la Iglesia de la Santa Cruz y que repetiría posteriormente en otras iglesias como las de Épila y Sariñena: con planta cuadrada (ligeramente rectangular en el caso del primer tramo de ambas naves laterales) y cubiertas con bóvedas de plato, es decir cúpulas ciegas de planta circular, sin tambor y con el casquete muy rebajado, volteadas sobre cuatro pechinas apoyadas a su vez en cuatro arcos torales de medio punto (abiertos o ciegos según los casos), que al igual que en Santa Cruz presentarían sus intradoses y jambas ornados con sencillos cajeados en rehundido. De hecho, este tipo de cubrición, que Sanz estaba ensayando en Santa Cruz y que se inspiraba con toda probabilidad en las bóvedas de plato concebidas por Ventura Rodríguez para ocho tramos de las naves laterales del Templo del Pilar, se convirtió en una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz y adquirió además un gran arraigo en la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración [fig. 12].



Fig. 12: ***Vista general de una de las bóvedas de plato del Templo del Pilar, pintada al fresco por Francisco Bayeu*.**

A pesar de su nombre, las capillas claustrales anejas al transepto, dada su disposición abierta por dos de sus cuatro lados, no pueden considerarse capillas en el sentido estricto de la palabra. De hecho, los dos únicos elementos espaciales que pueden considerarse como tal son los primeros tramos de las dos naves laterales del templo que, al permanecer tabicados por tres de sus lados, podrían cumplir con dicha función. Por ello, al no existir prácticamente capillas, Agustín Sanz dispuso que los altares que debían ornar el templo y servir de marco a las devociones de los urreanos, que debían ser trece en total (uno principal y doce colaterales), se adosaran a los muros perimetrales del mismo, disponiéndose de esta manera: uno en cada tramo de las naves laterales, otro en

cada uno de los dos testeros del transepto (en este caso cobijados por un arco de medio punto practicado en el muro idéntico a los de las naves laterales flanqueado por sendas semicolumnas corintias), dos en cada capilla claustral, y uno, el mayor, entre el presbiterio y el coro (el único exento), que actuaría de pantalla entre ambos espacios.

Curiosamente, los dos altares que Agustín Sanz dibujó en sus diseños, el mayor y uno de los colaterales, responden al modelo, debidamente adaptado y reinterpretado, del retablo mayor barroco clasicista que unos años antes, en 1770, había diseñado el prestigioso arquitecto regio Francisco Sabatini con la colaboración del escultor aragonés Joaquín Arali, para la cercana Iglesia de La Puebla de Híjar por encargo del propio IX Duque de Híjar y que Sanz conocía bien al haber sido supervisor general de las obras de fábrica y ornato de dicho templo. De hecho, los doce retablos colaterales debían seguir su esquema general, de gran claridad de líneas, mesurada estructura vertical y sobriedad decorativa, aunque simplificado y modificado en ciertos aspectos (supresión del juego de retranqueo del frontón...), esquema que derivaba a su vez del altar mayor diseñado por el propio Sabatini en la segunda mitad de la década de 1760 para la Iglesia del Convento de San Pascual Bailón de Aranjuez, que estaba muy vinculado todavía a modelos del renacimiento y el barroco romano [fig. 13].[710]



Fig. 13: ***Dibujo de Joaquín Arali de la planta y el alzado del altar mayor ideado por Francisco Sabatini para la Iglesia de La Puebla de Híjar*****, 1770. Lápiz, tintas negra y sepia, y aguadas negra y gris sobre papel verjurado entelado, 46'5 × 33 cm.**

Agustín Sanz compuso los retablos colaterales con los siguientes elementos: banco con estrechas proyecciones en los extremos y compacta mesa de altar de frentes planos (el delantero ornado con una solitaria roseta), coincidente con la altura del basamento general del templo, dispuesta delante; cuerpo presidido por un gran lienzo único de

[710] Sobre este tema véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos...", *op. cit.*, pp. 117-184. Dicho esquema partía de la tradición renacentista italiana, presentando paralelismos claros con el de los enmarques de las ventanas del piso noble de la fachada principal del Palacio Farnesio de Roma, diseñados en la primera mitad del siglo XVI por Antonio da Sangallo "el Joven", arquitecto admirado por Sabatini. También presenta paralelismos con un modelo de retablo y enmarque de ventana desarrollado, como variante del anterior, por otro arquitecto del siglo XVI admirado por Sabatini, Giacomo della Porta, en varias de sus iglesias romanas (Iglesias de Santa Maria dei Monti, San Paolo alle Tre Fontane...). No obstante, muchos de los motivos y recursos estéticos del retablo poblano remitían al barroco romano.

formato rectangular que se ajusta perfectamente a sus dimensiones, que queda flanqueado por dos columnas corintias de fuste liso que descansan sobre las proyecciones de los extremos del banco, que actúan de basamento columnario; remate del cuerpo mediante un entablamento corintio que se proyecta en los extremos coincidiendo con las columnas de la parte inferior y que termina en frontón curvo con tímpano ornamentado; y coronamiento superior mediante dos ángeles niños que se disponen flotando afrontados sosteniendo conjuntamente una corona con sus brazos estirados, un motivo de raíz barroca romana inspirado sin duda en la ornamentación que Ventura Rodríguez incluyó como remate de cuatro de los altares secundarios del gran óvalo de la Iglesia de San Marcos de Madrid, motivo que Sanz utilizó coetáneamente en dos de los altares colaterales de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite [fig. 14].[711]



Fig. 14: ***Diseño de Agustín Sanz de los retablos colaterales de su proyecto de iglesia de planta basilical para Urrea de Gaén.***

En el caso del retablo mayor, aun partiendo del mismo modelo sabatiniano de La Puebla de Híjar, Agustín Sanz introdujo una serie de pequeños pero inteligentes cambios respecto al diseño de los retablos colaterales, cambios que le permitieron singularizar el altar mayor y a la vez alejarse un tanto del modelo de referencia, aunque sin romper los lazos con el mismo gracias al mantenimiento de otros muchos rasgos comunes. Así, el diseño del banco lo mantuvo similar al de los retablos colaterales, pero introduciendo bajo la mesa de altar, como era preceptivo tratándose del altar mayor, una triple grada presente también en el modelo de Sabatini. Por el contrario, en el cuerpo introdujo tres cambios notables. El primero de ellos fue la duplicación en profundidad de las dos columnas que lo flanquean, que se hizo extensiva al entablamento y su frontón curvo, un rasgo de aparente barroquismo, inexistente en los altares colaterales y en el modelo sabatiniano, que a mi juicio se debió a la necesidad de dar más volumen al retablo para que este no quedara empequeñecido en el contexto del presbiterio al disponerse exento y no poderse modificar la proporción de su orden



Fig. 15: ***Diseño de Agustín Sanz del retablo mayor de su proyecto de iglesia de planta basilical para Urrea de Gaén*****. Es un montaje realizado mediante la duplicación en espejo de la mitad dibujada por Sanz. Autor del montaje: Javier Martínez Molina.**

[711] Véase el subapartado §4.1.2.5. dedicado al segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite.

arquitectónico para no romper la unidad con los retablos colaterales y no rebasar la altura del entablamento general, lo que enturbiaría la lectura clara del espacio y de la articulación arquitectónica de la cabecera. El segundo cambio fue la modificación del perfil superior del lienzo único que preside el altar mayor y de su sencillo marco moldurado, que no son rectos sino que terminan en arco de medio punto de rosca retranqueada lateralmente respecto a sus jambas,[712] un tipo de terminación de raíz borrominesca, típica del barroco clasicista, usada también por Sanz en dos de los altares colaterales de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite.[713] El tercer cambio, también significativo, consistió en la supresión del arquitrabe y el friso del entablamento en la zona central del cuerpo para dar cabida al remate curvo del lienzo que lo preside, que invade el especio natural de dicho entablamento, un rasgo de nuevo de aparente barroquismo que a mi juicio se justifica por la necesidad de potenciar la presencia del lienzo, singularizándolo respecto a los que presiden los altares colaterales, sin modificar la proporción del orden arquitectónico [fig. 15].

Por el contrario, en otros aspectos el retablo mayor se mantuvo más fiel al modelo sabatiniano. Así, la coronación escultórica del frontón curvo, si bien es diferente a la de los retablos colaterales, resulta muy parecida a la del referente sabatiniano, estando compuesta por dos ángeles mancebos a los lados que se disponen postrados y en actitud orante ante una cruz de notables dimensiones que remata el conjunto sobre una especie de recreación del Monte Calvario y en medio de un rompimiento celestial.[714] Por otro lado, para completar la pantalla de separación entre el presbiterio y el coro en que se convierte el altar mayor, Agustín Sanz dispuso a los lados del mismo sendas puertas monumentales lígneas de doble cara unidas a él y a las paredes laterales, puertas que dan acceso al coro y cuyo diseño es prácticamente idéntico al de las portadas de obra que para dar acceso a la sacristía y a otra dependencia auxiliar se incluyeron a los lados del retablo mayor de la Iglesia de la Puebla de Híjar como parte de su diseño, a pesar de no formar parte orgánica del mismo, al sumarse visualmente a él, que se disponía adosado al testero de la cabecera. Estas puertas monumentales, que responden a un modelo de raíz barroca romana (Carlo Fontana) desarrollado en España por arquitectos barrocos clasicistas como Ventura Rodríguez o Sabatini,[715] son adinteladas, presentan un sencillo marco moldurado

[712] El espacio sobrante generado entre el arco y la cornisa superior lo rellenó Agustín Sanz con dos cajeados o rehundidos murales pseudotriangulares ornados con una roseta en su interior.

[713] El arco de medio punto de rosca retranqueada lateralmente respecto a sus jambas era de origen borrominesco (fachada del Oratorio de los Filipenses...) y tuvo un gran desarrollo en el barroco clasicista español gracias a la influencia de Borromini y de otros arquitectos barrocos clasicistas posteriores como Juvarra, quien lo usó en edificios como el Pabellón de caza de Stupinigi o la Basílica de Superga.

[714] En las trazas del retablo mayor de la Iglesia de La Puebla de Híjar, aún conservadas y que Agustín Sanz conocía, se observa que en la coronación del altar debían crearse dos ángeles mancebos postrados en actitud orante y reverente ante un Cristo Crucificado dispuesto en el centro sobre una recreación del Monte Calvario en medio de un rompimiento celestial. Poco antes de iniciarse la ejecución material del retablo, lamentablemente destruido durante la Primera Guerra Carlista (1833-1839), dicho motivo fue sustituido por *diferentes adornos de bastante gusto con un nombre de María en medio sostenido de Ángeles*. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos...", *op. cit.*, pp. 120, 156-157, 170, 174-175 y 178.

[715] Este modelo general de puerta-portada, ensayado por Carlo Fontana en su Capilla de la Asunción del Colegio Clementino de Roma, tuvo mucha difusión en el barroco clasicista español gracias al famoso repertorio de estampas *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?), en el que se incluyó una estampa de dicha capilla. De hecho, fue utilizado con distintas variantes (tondo circular u oval, distinta decoración adventicia...) por arquitectos clasicistas dieciochescos tan relevantes como Ventura Rodríguez (Santa

clasicista perimetral, remate en cornisa recta, y decorativa coronación con un tondo circular con marco sencillo que alberga en su interior la imagen en relieve de un santo, tondo que queda abrazado en su mitad inferior por dos hojas de palma contrapuestas y entrelazadas, y en la superior por una venera de la que penden lateralmente dos guirnaldas colgantes, solución idéntica a la de La Puebla.

No obstante, el uso de este modelo general de retablo de raíz sabatiniana fue algo efímero en la carrera de Agustín Sanz ya que no volvió a utilizarlo en obras posteriores. De hecho, a pesar de que en un primer momento llegó a pensar incluso en un diseño similar para los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, pronto sustituyó este esquema por otro más simple, ya prácticamente neoclásico, ideado por él mismo, que fue el que finalmente materializó en los altares de la iglesia zaragozana.[716]

Al exterior, tal y como se percibe en el dibujo de alzado, Agustín Sanz diseñó un edificio de líneas sobrias y volúmenes muy claros y nítidos, dominado por la presencia notable de la cúpula del crucero, que sigue al pie de la letra el esquema que estaba desarrollando de manera simultánea en la Iglesia de la Santa Cruz, es decir el de una cúpula dotada de un alto tambor octogonal que oculta el casquete al exterior[717] y que emerge entre los volúmenes claros de la nave central, los dos brazos del transepto y la cabecera. De esta manera la organización espacial interior se refleja al exterior de manera muy franca y nítida, una característica que será una constante en la arquitectura religiosa de Sanz, que siempre estará dominada por la búsqueda de la sinceridad espacial y de unos efectos estéticos exteriores basados en los juegos de volúmenes geométricos puros, limpios y bien definidos. El tambor octogonal exterior, al igual que el de Santa Cruz, presenta sus ocho caras ornamentadas únicamente mediante un gran rehundido de formato cuadrangular que en cuatro de ellas queda perforado por uno de los cuatro vanos ovoides que aportan luz al crucero enmarcado de forma muy simple con una banda plana en resalte. Como remate se dispone una sencilla cornisa clasicista de perfil moldurado que sirve de arranque al tejado a ocho aguas que cubre el casquete, que culmina en un sencillo pilarcillo octogonal, similar al de la cúpula de Santa Cruz, rematado por una cruz

Capilla del Pilar, Altar de la Capilla de San Ildefonso de la Catedral de Toledo) o Sabatini (Retablo mayor de la Parroquial de La Puebla de Híjar). De hecho, fue utilizado hasta fechas muy tardías en proyectos como la propuesta de reforma de la Colegiata de Borja de Pascual Jordán, cuyas trazas se datan en 1807. Véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y...", *op. cit.*, pp. 14-15; MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos...", *op. cit.*, pp. 155-156, 160-161, 172, 176-177 y 181; y MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica...*, *op. cit.*, pp. 175-176.

[716] Sobre este tema, véase al subapartado § 4.1.2.2. dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. Véase también MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos...", *op. cit.*, pp. 159-160.

[717] Esta solución había tenido una notable difusión en el barroco tradicional o castizo aragonés (con o sin linterna), tanto en Zaragoza como en el medio rural (Colegiata de Alcañiz, Iglesias de San Juan de los Panetes y del Colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza…). No obstante, Agustín Sanz supo solventar este elemento, al igual que en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, con un novedoso lenguaje, ya muy sobrio, relacionado con el empleado unos años antes por su antiguo maestro Julián Yarza Ceballos en las cúpulas del crucero y la capilla del sagrario de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, que a su vez se inspiraba en modelos vinculados al norte de Italia, donde las cúpulas de tambor octogonal eran también muy habituales, estando su uso muy extendido en regiones como la Lombardía, el Piamonte o el Véneto. Dichas cúpulas, decoradas al exterior con rehundidos cuadrangulares y óculos, ejercieron su influencia en España ya avanzado el siglo XVIII a través de arquitectos cortesanos italianos como Sacchetti o Marcello Fonton, aunque el modelo no acabó de cuajar salvo en ciertas zonas como Aragón, donde arraigó gracias al propio Sanz y a una ya larga tradición de cúpulas de tambor octogonal.

de hierro. Como ya se señaló al tratar de la Iglesia de la Santa Cruz, este modelo exterior de cúpula se convirtió en una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz. De hecho, lo volvió a emplear, acudiendo a distintas variantes, en algunos de los templos más relevantes que diseñó posteriormente, como la Parroquial de Épila o la Colegial de Sariñena.

No obstante, lo que más destaca del exterior del templo es la sencilla pero a la vez monumental fachada principal, que en este caso, a pesar de partir de unos condicionantes espaciales y de proporciones muy similares, difiere notablemente del diseño de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz. Al igual que la del templo zaragozano, la fachada se articula en tres calles, la central correspondiente a la altura y anchura de la nave principal, y las laterales, de mucha menor altura y anchura, coincidentes con las naves auxiliares, pero a diferencia de esta, la calle central no se fragmenta en dos pisos mediante un entablamento intermedio. Esto hace que la fachada en su conjunto resulte más unitaria,

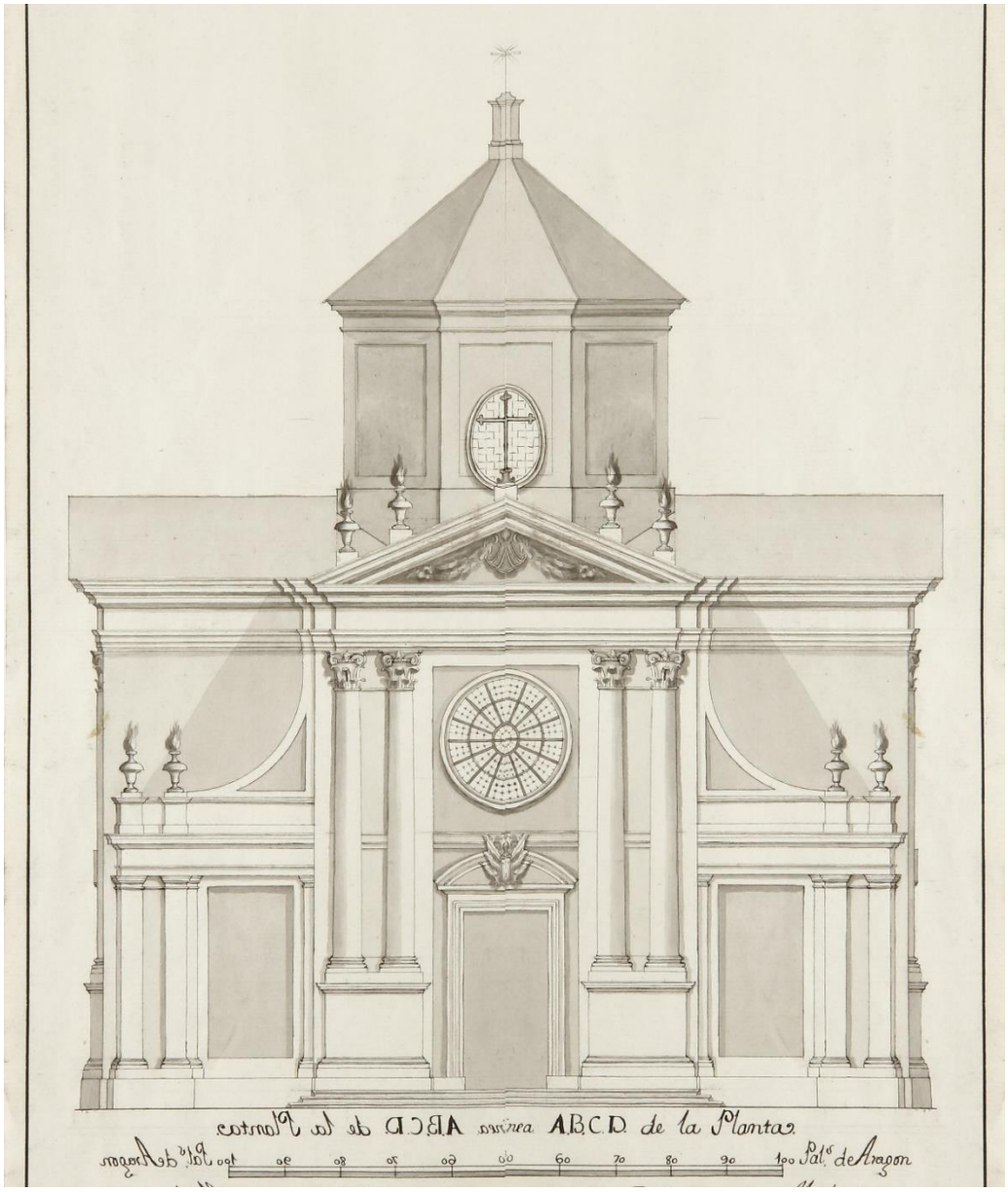


Fig. 16: ***Dibujo de alzado de la fachada principal de la iglesia de planta basilical diseñada por Agustín Sanz para Urrea de Gaén formado mediante la duplicación en espejo del alzado parcial dibujado por Sanz*.**
Autor del montaje: Javier Martínez Molina.

ganando así en monumentalidad y clasicismo, un clasicismo que queda acentuado al emplearse en la calle central un orden arquitectónico gigante, en este caso de monumentales semicolumnas de orden compuesto. Dichas semicolumnas se disponen sobre dos altos basamentos salientes de gran clasicismo que a su vez descansan en una triple grada común a toda la calle central, agrupándose en sendas parejas situadas en los extremos de la calle central, que es por tanto tetrástila. Sostienen visualmente un sencillo pero monumental entablamento de orden compuesto dividido canónicamente en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa de perfil moldurado sin dentículos en su base. Dicha cornisa da lugar al monumental frontón triangular de gran clasicismo que remata la calle central y el conjunto de la fachada, que presenta decoración de guirnaldas colgantes en su tímpano, dos flameros sobre pedestal prismático sobre cada uno de sus dos extremos, y una gran cruz de hierro fundido, también sobre pedestal prismático, en su vértice [fig. 16].

Las dos parejas de semicolumnas de la calle central flanquean un paño mural de disposición vertical que queda perfectamente perfilado por el gran rehundido de formato rectangular que preside dicha calle y que contribuye a romper su monotonía mediante el ligero contraste de luces y sombras que genera. La calle central aparece ocupada en su parte inferior por la clasicista portada de ingreso al templo, que es adintelada, presenta un sencillo marco moldurado y se corona con un frontón curvo ornado en su tímpano con un escudo de armas de gran saliente, sin duda el de la Casa de Híjar, una solución de portada de tradición renacentista idéntica a la que Agustín Sanz acabó empleando en el proyecto definitivo para la misma Iglesia de Urrea de Gaén. Por encima, separada visualmente mediante una línea de imposta que como elemento de unificación en horizontal se desarrolla también por detrás de las parejas de semicolumnas y es coincidente con la línea de cornisa de las dos calles laterales de la fachada, se dispone un óculo circular de grandes proporciones que permite iluminar la nave central del templo longitudinalmente. Dicho óculo, que presenta como marco una sencilla banda plana en resalte y que se cierra con vidrios emplomados fijados a una estructura radioconcéntrica de hierro, es similar al que usó en el segundo piso de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz.

Por su parte, las dos calles laterales de la fachada principal, que se disponen en ligero retranqueo respecto a la calle central, son ciegas como en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza pero en este caso presentan una articulación mural más intensiva al no basarse únicamente en un recercado en rehundido de formato rectangular y disposición vertical, sino también en el uso de un orden arquitectónico propio de pilastras toscanas. Dichas pilastras, dispuestas sobre el zócalo general del templo, que se proyecta debajo de ellas, se agrupan en sendas parejas situadas en el extremo exterior de ambas calles laterales (aunque también hay dos fragmentos de pilastra flanqueando los dos recercados), sosteniendo visualmente su correspondiente entablamento toscano, que queda rematado por un sencillo ático de escasa altura. El ático de ambas calles laterales se remata en su extremo exterior con dos flameros típicamente barroco-clasicistas, idénticos a los que coronan el frontón triangular de la calle central y similares a algunos de los empleados por Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma de los exteriores del Templo del

Pilar,[718] que se disponen a plomo de las pilastras de la parte inferior (el ático se proyecta coincidiendo con los flameros y las pilastras). Como elemento de transición para suavizar el enlace entre las calles laterales y la central se dispone sobre ambas calles laterales un aletón de perfil curvo que arranca de los flameros. Dicho recurso, típico de la arquitectura religiosa barroca romana,[719] está resuelto sin embargo de una forma muy sencilla y austera, con un simple cajeado en su frente que lo anima.

El uso en las calles laterales de un orden arquitectónico propio y además muy diferenciado respecto al de la calle central por su escala mucho menor, aporta a la composición arquitectónica de la fachada principal una cierta tensión de resonancias palladianas al introducir una "lectura" arquitectónica de segundo nivel que interfiere con la principal, representada por la calle central. Así, las calles laterales en su conjunto actúan visualmente como si fueran una auténtica fachada secundaria completa que, dispuesta en segundo plano respecto a la principal (limitada a la calle central), se fusiona con la misma, que la oculta parcialmente,[720] un avanzado esquema compositivo ensayado por Andrea Palladio en la magnífica fachada de San Giorgio Maggiore de Venecia y perfeccionado en otros templos venecianos posteriores (Il Redentore y San Francesco della Vigna).[721] De hecho, la fachada principal en su conjunto, que resulta muy clasicista y armoniosa pero no exenta de sutiles tensiones, responde a un esquema compositivo de raíz palladiana que habría que vincular, dados sus grandes paralelismos, con el de la fachada de la Basílica de Santa Francesca Romana de Roma, que no era sino una reelaboración barroca de la fachada de San Giorgio Maggiore de Venecia y que Agustín Sanz conocía sin duda, aunque no directamente, ya que nunca estuvo en la Ciudad Eterna, sino a través del minucioso grabado que de la misma se incluyó en el *Insignium Romae Templorum* (1684), uno de los repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna que mayor influencia ejercieron entre los arquitectos españoles del siglo XVIII y que Sanz utilizó

[718] Son parecidos a los que Ventura Rodríguez ideó para los chaflanes de los cuerpos de campanas de las cuatro torres que en 1761 diseñó para el Templo del Pilar, que no llegaron a construirse. Véanse en USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, p. 133. El flamero, entendido como una antorcha, copa o jarrón con una llama en la parte superior, era un motivo ornamental, generalmente realizado en piedra, bastante habitual en la arquitectura renacentista italiana, pero también en la española, donde se utilizó habitualmente como sustitutivo de los antiguos pináculos góticos. Fue desarrollado en sus posibilidades ornamentales por el barroco romano, que le dio usos decorativos variados, influyendo también en el barroco clasicista español, que lo asumió como propio.

[719] El aletón es un recurso compositivo popularizado por el barroco romano, aunque su origen se remontaba a la arquitectura religiosa del Primer Renacimiento italiano, habiendo sido utilizado tempranamente por Leon Batistta Alberti en la fachada de la Iglesia de Santa Maria Novella de Florencia.

[720] De hecho, Agustín Sanz creó el efecto visual de que el entablamento de las calles laterales, así como las pilastras de sus extremos interiores, tienen continuidad por detrás de la calle central.

[721] No obstante, el esquema palladiano, que pretendía dar una respuesta al anhelo de conseguir una fachada para una iglesia cristiana de tres naves de desigual altura que evocara a la vez a las de los templos clásicos, se presenta aquí despojado de sus connotaciones simbólicas (no se pretende evocar la forma de un templo clásico mediante la "fachada secundaria") y atemperado en su radicalidad compositiva al sustituirse el gran frontón triangular que en la fachada de San Giorgio Maggiore de Venecia sostienen en segundo plano las pilastras de las calles laterales por aletones de enlace que suavizan el efecto compositivo de fusión de dos fachadas de diferente escala. La coincidencia de la línea de imposta de la calle central con la cornisa del entablamento de las calles laterales ayuda también a suavizar la aparente fusión de fachadas al introducir un elemento unificador de enlace entre las mismas que no resulta tan abrupto como la prolongación del entablamento de las calles laterales en la central existente en San Giorgio. Sobre San Giorgio Maggiore de Venecia véase WUNDRAM, M., y PAPE, T., *Andrea Palladio (1508-1580), arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Colonia, Taschen, 2004, pp. 148-155.

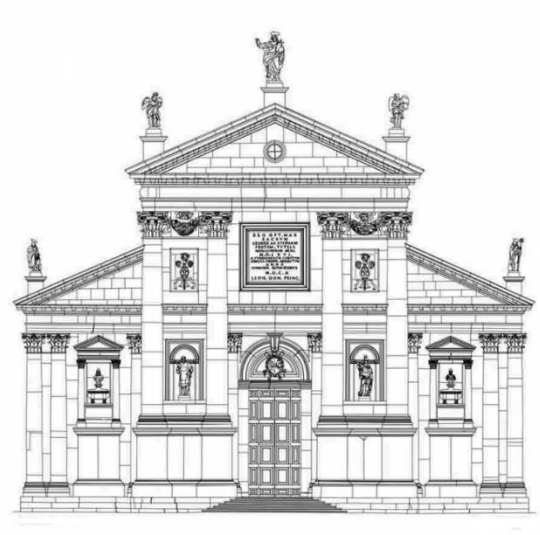
con frecuencia a lo largo de su carrera.[722] Es más, la fachada de Sanz debe considerarse una sutil y refinada reinterpretación y reelaboración en clave clasicista de la fachada de la Basílica de Santa Francesca Romana [fig. 17].



Fig. 17: ***Fachada principal de la Iglesia de San Giorgio Maggiore de Venecia*****, diseñada por Andrea Palladio en 1565.**

A su vez, la calle central de la fachada principal, entendida autónomamente, responde a un esquema compositivo general que hunde sus raíces en el renacimiento italiano (Palladio...) pero que tuvo un gran arraigo en la escuela barroca romana, de donde saltó a España, siendo ejemplos destacables del mismo la calle central de la fachada de la ya mencionada Basílica de Santa Francesca Romana, pero también las calles centrales de las fachadas de las iglesias de Santa Inés y San Juan de Letrán de Roma, obra de Francesco Borromini y Alessandro Galilei respectivamente, que ejercieron una gran influencia en la arquitectura española de la Ilustración gracias fundamentalmente a su difusión a través de repertorios de estampas. De hecho, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII

[722] Este repertorio, junto a otros muy relevantes, algunos surgidos también de la misma imprenta romana, la célebre *Stamperia alla Pace* de la familia De Rossi, como el *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) y los tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1712 y 1721), ejerció una extraordinaria influencia en la arquitectura española del siglo XVIII gracias a su gran difusión entre arquitectos, artistas, eruditos e instituciones, especialmente en la divulgación y consolidación del barroco romano como primer lenguaje estético para la renovación de la anquilosada arquitectura nacional durante la Ilustración. De hecho, al igual que Ventura Rodríguez, que poseyó muchos de estos repertorios, Agustín Sanz los conocía sin duda y los manejó ampliamente en el ejercicio de su actividad profesional, como así lo indican las numerosas citas que se pueden rastrear en su obra dibujada y construida a soluciones arquitectónicas y motivos decorativos, debidamente reinterpretados y adaptados, desarrollados en edificios representados en las estampas de estos repertorios y que no podía conocer de primera mano dado que nunca había estado en Roma. Sobre la influencia de los repertorios de estampas de arquitectura en la España del siglo XVIII véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de...", *op. cit.*, pp. 247-296.





Figs. 18 y 19: ***Dibujo actual de la fachada principal de la Iglesia de San Giorgio Maggiore de Venecia*** **(izquierda)** ***y grabado de la fachada principal de la Iglesia de Santa Francesca Romana de Roma recogido en el repertorio de estampas*** **Insignium Romae Templorum (derecha).**

este esquema se desarrolló, por influjo italiano, en las fachadas de edificios tan relevantes como: la Catedral de Lugo, trazada por Julián Sánchez Bort, el Sagrario de la Catedral de Jaén, el Santuario de San Ildefonso de Jaén o la Iglesia del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, estas tres últimas fachadas diseñadas por el maestro de Agustín Sanz, Ventura Rodríguez, con quien quizá quiso vincularse premeditadamente el arquitecto zaragozano también en este aspecto. Poco después, a comienzos de 1778, Sanz acudió de nuevo a este esquema compositivo en el diseño de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila, el edificio religioso más ambicioso que acometió a lo largo de toda su carrera, aunque introduciendo variaciones sustanciales respecto a este su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén (sustitución de las semicolumnas por pilastras, supresión del óculo introduciendo un gran vano abalconado en su lugar, añadido de un ático superior…), lo que indica la validez de dicho esquema, por el que siempre sintió un gran aprecio [figs. 18, 19, 20, 21, 22 y 23].[723]





Figs. 20 y 21: ***Detalle de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Santa Inés de Roma*** **(izquierda)** ***y vista general de la fachada principal de la Basílica de San Juan de Letrán de Roma*** **(derecha).**

[723] La fachada de la Iglesia de Épila en su conjunto es a mi juicio una reinterpretación muy personal, en clave clasicista y académica, de la fachada de la Iglesia de Santa Inés de Roma (sin alabeos barrocos, con una decoración mucho más simple, geométrica y planista…) tal y como fue representada en el repertorio de estampas de arquitectura de la Roma moderna *Insignium Romae Templorum*.




Figs. 22 y 23: ***Vista general de la fachada principal de la Catedral de Lugo, diseñada por Julián Sánchez Bort*** **(izquierda)** ***y detalle de la fachada principal del Santuario de San Ildefonso de Jaén, trazada por Ventura Rodríguez*** **(derecha).**

La articulación mural de los restantes exteriores del templo es mucho más sencilla al estar basada en paramentos lisos, aunque rematados los superiores por un entablamento corintio continuo que es prolongación del de la fachada principal. No obstante, tanto los testeros del transepto como el de la cabecera presentan una articulación mural similar a la de la calle central de la fachada principal con el fin de mantener su dignidad y una unidad estética general, pero sustituyendo las semicolumnas corintias por simples pilastras, lo que reduce sin duda su efecto plástico. La configuración y aspecto de los alzados de la torre campanario ideada por Agustín Sanz son imposibles de establecer a ciencia cierta ya que no la representó en sus diseños, aunque en buena lógica, a tenor de otros notables paralelismos, cabe suponer que no serían muy diferentes a los de la torre de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que se convirtió en un modelo que Sanz fue desarrollando y perfeccionando a lo largo de su carrera y que además tenía una ubicación parecida en su templo al disponerse también flanqueando parte de la cabecera (en este caso el coro en vez del presbiterio).[724]

Como queda claro, en los diseños de este su tercer proyecto para la Iglesia de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén, Agustín Sanz transpuso casi literalmente muchas de las soluciones, no solo decorativas sino también formales, estructurales o espaciales, aplicadas por él mismo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, deudoras a su vez de las soluciones puestas en práctica por Ventura Rodríguez en su reforma del Templo del Pilar. De hecho, la solución espacial general plasmada en estos diseños, a pesar de las evidentes distancias, presenta ciertos vínculos con la de la Iglesia de la Santa Cruz ya que, si bien esta se concibió con planta de cruz griega inscrita en un cuadrado y la de Urrea con planta basilical, las diferencias reales entre ambas no son demasiado acusadas al

[724] En la actualidad, al haberse suprimido el coro en la restauración de la década de 1970, la torre de la Iglesia de la Santa Cruz flanquea un espacio que también se considera presbiterio. Sobre este tema, véase el subapartado § 4.1.2.2. dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.

residir únicamente en el añadido de elementos puntuales (dos tramos más a los pies y una proyección extra en la cabecera) que, no obstante, modifican sustancialmente la lectura del espacio y la manera en que el espectador interactúa con él. Así, aspectos como la distribución interior, las proporciones, los sistemas de cubrición, el tipo de iluminación o el juego de volúmenes exteriores, son similares, lo que evidencia que Sanz concibió su tercer proyecto para el templo urreano siguiendo aquellas soluciones arquitectónicas, debidamente adaptadas, que coetáneamente estaba experimentando y poniendo en práctica en la iglesia zaragozana, que se construía bajo su dirección.

La influencia del tercer proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea en otros edificios fue prácticamente nula al no haberse llegado a materializar físicamente. No obstante, años después Sanz recuperó algunas de sus soluciones espaciales en otros templos como la Parroquial de Épila (solo en el transepto y la cabecera) y sobre todo la Colegiata de Sariñena que, si bien no respondió ya a una planta basilical estricta, resolvió con una original solución espacial en forma de cruz griega "expansionada" que pretendía evocar una espacialidad de tipo basilical similar a la de Urrea. De hecho, la única diferencia espacial sustancial entre ambos proyectos residió en la supresión de un tramo del cuerpo de naves y en la conversión de las dos capillas de los pies contempladas en Urrea en sendos atrios laterales abiertos a la fachada principal.

Como ya se ha señalado, Agustín Sanz presentó sus terceros diseños para la Iglesia de Urrea, junto a los que había elaborado para la Parroquial de Vinaceite y los dibujos de una *bóveda de entierros* genérica, como méritos principales para solicitar su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fueron examinados el 7 de mayo de 1775, junto a un escrito de recomendación del IX Duque de Híjar y un memorial del propio Sanz, por la junta ordinaria de la institución académica, que les dio su visto bueno y nombró a Sanz Académico de Mérito por mayoría aplastante.[725] Los diseños presentados gustaron casi unánimemente y se consideraron de gran calidad y mérito por los dos profesores del ramo presentes en la junta, Juan Pedro Arnal y Ventura Rodríguez. De hecho, dichos diseños eran deudores de un exquisito lenguaje arquitectónico barroco clasicista de resonancias barrocas romanas típicamente "venturiano". Es más, como ya se ha señalado, es posible incluso que Sanz, previendo el papel clave que Rodríguez jugaría en la valoración de sus diseños y en la posterior votación a la que sería sometido su nombramiento como académico, hubiera acentuado la vinculación con soluciones espaciales y formales utilizadas por él, pero sobre todo con el lenguaje arquitectónico y decorativo característico de aquellas obras suyas que mejor conocía, fundamentalmente la reforma del Templo del Pilar, como una manera de garantizarse su apoyo, algo que por otro lado debía de tener casi asegurado de antemano dada su relación previa maestro-discípulo. Así, esta voluntad de vinculación con las soluciones estéticas de Rodríguez para lograr el fin expuesto permitiría explicar en parte el hecho de que, una vez conseguido el nombramiento perseguido, dicha vinculación se debilitara y que en las dos iglesias construidas finalmente en Urrea de Gaén y Vinaceite, Sanz empleara ya un lenguaje barroco clasicista

[725] A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta Ordinaria de 7-V-1775). En dicha junta votaron quince vocales, cuatro de ellos eran consiliarios (no profesores) y once profesores. Trece votaron a favor y dos en contra.

más depurado y sencillo que el contemplado en los planos enviados a la Academia y que el aplicado por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar.

Curiosamente, este tercer proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea de Gaén tampoco fue el definitivo, sino que fue desechado, siendo sustituido por otro completamente distinto a nivel de planta, el cuarto y último, en un momento indeterminado entre el verano de 1775 y principios de 1777. El motivo no está claro, aunque en la decisión pudo pesar especialmente el alto coste que tendría levantar una iglesia de planta basilical tal y como la había concebido Sanz: completamente de nueva planta, resuelta en un exquisito y detallista lenguaje arquitectónico barroco clasicista, y con unas dimensiones notables. Sin duda, la explicación al descarte de los terceros diseños de Sanz no reside en que estos no hubieran gustado al duque de Híjar, algo impensable dado que había permitido, y quizá alentado, su presentación ante la Real Academia de San Fernando, sino en los costes del proyecto, que le debieron de parecer excesivos al considerar innecesario levantar una iglesia de tales dimensiones, tipo de planta y suntuosidad para una población como Urrea que, a pesar de su importancia, no alcanzaba los niveles demográficos de La Puebla de Híjar, donde sí había financiado la construcción de un templo de un tamaño muy notable.

4.1.2.5. Proyecto de planta pseudooval para la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite (1773-1775)

Estudio histórico

En torno a finales de 1772, tras haberse abandonado su proyecto para ampliar longitudinalmente hacia los pies la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite, Agustín Sanz recibió un nuevo encargo del IX Duque de Híjar para dicho templo, en este caso para diseñarlo ya de nueva planta en su mayor parte (por inercia, en ciertos documentos, incluidas las trazas, se siguió hablando de ampliación). Este nuevo proyecto se desarrolló en paralelo y en estrecha relación con el que el propio Sanz ideó también de nueva planta para la Iglesia de Urrea de Gaén, ya analizado, aunque con una concepción espacial muy diferente y una envergadura arquitectónica menor.

Al no conservarse la documentación administrativa de la Casa de Híjar de 1771 y 1772, la datación del encargo la he establecido de forma aproximada. Para fijarla me he basado, al igual que en el caso de Urrea, en una carta del duque de Híjar a su administrador general en Aragón, José Faure, del 24 de abril de 1773. En dicha misiva le encargó que se ocupara de que Agustín Sanz concluyera sus diseños para la Parroquial de Urrea y que se los remitiera para *tener lugar de verlos*,[726] pero no mencionó la Iglesia de Vinaceite, que solo citó de forma genérica en el escueto resumen de contenido de tres palabras que incluyó al margen: *planes de yglesias*. La explicación radica a mi juicio en que el duque olvidó hacer mención en el cuerpo del texto a la Parroquial de Vinaceite a pesar de que su petición de información también hacía referencia sin duda a este templo como ocurrió en prácticamente todas las cartas posteriores relativas al tema, en las que el duque siempre preguntó por el estado de los proyectos de ambos templos. Tomando por buena esta hipótesis, la petición de unos planos de la Iglesia de Vinaceite a finales de abril de 1773 no podía hacer referencia ya a los diseños encargados a Sanz en julio de 1769, de simple ampliación hacia los pies, dado que los tenía concluidos para el 22 de junio de 1770 y los debió de entregar poco después de viajar a Vinaceite a finales de noviembre de ese año. Además, en caso de que no los hubiera tenido concluidos para el 22 de junio de 1770, posibilidad remota, sería descabellado pensar que a finales de abril de 1773, tras casi cuatro años desde su encargo, no los hubiera terminado todavía, sobre todo teniendo en cuenta que los planos que se le reclamaban en abril de 1773 no los entregó hasta la primavera de 1775.

A mi juicio, la explicación a esta situación radicaría, al igual que en el caso de la Iglesia de Urrea, que siguió un proceso similar y paralelo, en que en una fecha indeterminada entre principios de 1771 y finales de 1772, el duque decidió dar un giro a sus planes para la Iglesia de Vinaceite, o bien por iniciativa propia o bien por recomendación de Agustín Sanz, aparcando el proyecto de este para ampliar la vieja fábrica hacia los pies y sustituyéndolo por otro mucho más ambicioso, también de su mano, de nueva planta casi por completo, que reflejara la grandeza y buen gusto de su

[726] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.1 Cartas Órdenes Señor Duque 1773 (Carta de 24-IV-1773). El primer investigador en tratar brevemente sobre este proyecto fue Eliseo Serrano. Véase SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz...", *op. cit.*, pp. 299-307.

comitente y linaje y que sirviera para solucionar de forma duradera el problema de espacio que padecía el templo, que con la escasa envergadura del proyecto previo solo se resolvería a corto plazo. Además, construir la iglesia de nueva planta resultaría a la larga más barato que ampliar un templo ya antiguo y muy modesto arquitectónicamente, ya que este pronto requeriría nuevas reparaciones y ampliaciones que, de la única manera en que se podrían plantear, hacia los pies, serían muy complicadas y costosas.[727]

El descarte de los primeros diseños de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite tuvo lugar en una fecha indeterminada entre comienzos de 1771 y finales de 1772, aunque probablemente más cercana al segundo límite cronológico, ya que sin duda debió de coincidir con la decisión de encargar a Sanz unas nuevas trazas. El encargo de esas nuevas trazas tuvo lugar entre mediados y finales de 1772, fecha aproximada que he fijado en función de la carta que el duque envió a José Faure el 24 de abril de 1773[728] instando a la conclusión de los planos y del plazo que en buena lógica pudo considerar normal el duque para que Sanz concluyera sus diseños. A mi juicio, dicho plazo podría calcularse en unos 6 o 7 meses atendiendo a otros encargos previos del duque como las primeras trazas para ampliar la Iglesia de Urrea, de menor envergadura al no ser de nueva planta, que Sanz acometió en un plazo de casi 4 meses, y teniendo en cuenta que simultáneamente debía elaborar también los nuevos diseños para la Iglesia de Urrea.

De forma inexplicable y al igual que hizo en el caso de Urrea, Agustín Sanz no concluyó sus diseños poco después del 24 de abril de 1773 como debía de esperar el duque, sino que los terminó a comienzos de 1775, casi dos años después. Durante ese tiempo el aristócrata reclamó insistentemente a José Faure que hiciera gestiones para lograr que Sanz finalizara cuanto antes sus diseños. Así, el 4 de septiembre de 1773, cuatro meses después del primer aviso conocido y ante la falta de avances, el duque volvió a recordar a su administrador general en Aragón el asunto de las trazas de sus iglesias de Vinaceite y Urrea.[729] Sin embargo, casi un año después los planos seguían sin concluirse, por lo que el 3 de agosto de 1774 el duque escribió una carta inusualmente dura a José Faure mostrándole su enojo por su gestión negligente, sobre todo al no haber conseguido todavía que Sanz terminara los planos y calculara la *razón del coste que tendrán las obras para ampliar las yglesias de Vinacey y Urrea*.[730]

A raíz de la dura reprimenda José Faure intensificó sus gestiones con Agustín Sanz, de tal forma que poco después, el 9 de agosto, pudo informar al duque de que el arquitecto tenía los diseños de la Iglesia de Urrea *para concluir* y de que le había dado palabra *de despacharles luego y poner una razón de su coste al poco más o menos*. Por el contrario, los de Vinaceite iban sin duda más retrasados.[731] Solo un mes después, el 16 de septiembre, Faure logró dar un golpe de efecto al anunciar a su señor que Sanz le había comunicado que ya tenía concluidas las trazas de la Iglesia de Urrea, no así las de Vinaceite.[732] Sin embargo, dichas trazas no se remitieron al duque aún, probablemente

[727] Serían muy complicadas y costosas ya que obligarían, por falta de espacio, a derribar una amplia porción del caserío de la localidad y a modificar profundamente su urbanismo.
[728] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.1 Cartas Órdenes Señor Duque 1773 (Carta de 24-IV-1773).
[729] *Ibidem* (Carta de 4-IX-1773).
[730] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1774 (Carta de 3-VIII-1774).
[731] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 9-VIII-1774).
[732] *Ibidem* (Carta de 16-IX-1774).

porque el anuncio de Faure no era del todo cierto y por tanto Sanz no había podido elaborar las capitulaciones de Urrea, que también se le habían pedido. A raíz del nuevo retraso, el 17 de diciembre, más calmado que en anteriores misivas, el duque volvió a recordar a Faure *la composición de las yglesias de los lugares de Urrea y Vinacey, cuio asunto tienes tan atrasado, y sobre ello me darás noticia para darle curso*.[733]

Ante el nuevo recordatorio del duque, José Faure intentó dar una respuesta convincente que le permitiera justificarse y descargarse de la culpa de los retrasos, trasladándosela al arquitecto. Logró para ello que Agustín Sanz escribiera una carta de su puño y letra explicando las razones de dichos retrasos, misiva que adjuntó a su propia contestación del 20 de diciembre de 1774. La carta de Sanz no se ha podido localizar, aunque se puede deducir parte de su contenido a partir de la misiva de Faure. De ella se colige que el principal motivo de los sucesivos retrasos en la entrega de los diseños de las Iglesias de Vinaceite y Urrea era la cada vez más intensa actividad profesional de Sanz. Dicho aumento de actividad, que estaba motivado por su modernidad, eficacia y creciente prestigio, y potenciado por el fallecimiento de su antiguo maestro y amigo Julián Yarza Ceballos en marzo de 1772, que dejó un profundo hueco en el ámbito arquitectónico zaragozano que Sanz supo aprovechar, estaba muy vinculado ya a encargos públicos, antes incluso de su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1775. Encargos de instituciones como el Ayuntamiento de Zaragoza, del que era visor y maestro de obras, pero sobre todo de la Intendencia General de Aragón. De hecho, como Faure se lo expresó al duque muy gráficamente: *no dejan parar a este hombre, principalmente el Yntendente*.[734] A toda esta actividad se sumaban también sus numerosos encargos particulares, especialmente la construcción de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que dirigía desde mediados de 1773 y que en el periodo 1773-1775 vivió su momento constructivo más intenso.

Las explicaciones de Agustín Sanz debieron de parecer suficientes al duque, ya que siguió gozando de su plena confianza.[735] Sin embargo, las instancias por vía epistolar a su administrador para que contribuyera al logro de una temprana conclusión de los diseños y capitulaciones de las Iglesias de Vinaceite y Urrea no cesó. De hecho, el 24 de diciembre de 1774 el duque pidió a José Faure que siguiera presionando a Sanz, algo que al parecer hizo dado que el 27 de diciembre comunicó a su señor que había *estrechado* al arquitecto para que despachara con prontitud las trazas de las dos iglesias, lo que este había quedado en cumplir.[736]

La conclusión "oficial" del segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite tuvo lugar el 18 de abril de 1775, fecha en que están rubricados sus diseños, que todavía se conservan al haber sido remitidos por Sanz, junto a los correspondientes a su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea y las trazas de una cripta o *bóveda de entierros*

[733] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1774 (Carta de 17-XII-1774).
[734] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 20-XII-1774).
[735] De hecho, poco después, en la primavera de 1775, el duque avaló a Agustín Sanz ante la Real Academia de San Fernando al solicitar su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura. En los años precedentes le había seguido encomendando nuevos encargos arquitectónicos, aunque en general de carácter menor. Véase A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta Ordinaria de 7-V-1775).
[736] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 27-XII-1774).

genérica, también rubricadas el 18 de abril de 1775, a la Real Academia de San Fernando de Madrid como mérito principal para intentar su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura.[737] Esta fecha coincidente que presentan los planos de los tres proyectos fue sin duda convencional ya que sin duda los concluyó en momentos distintos.

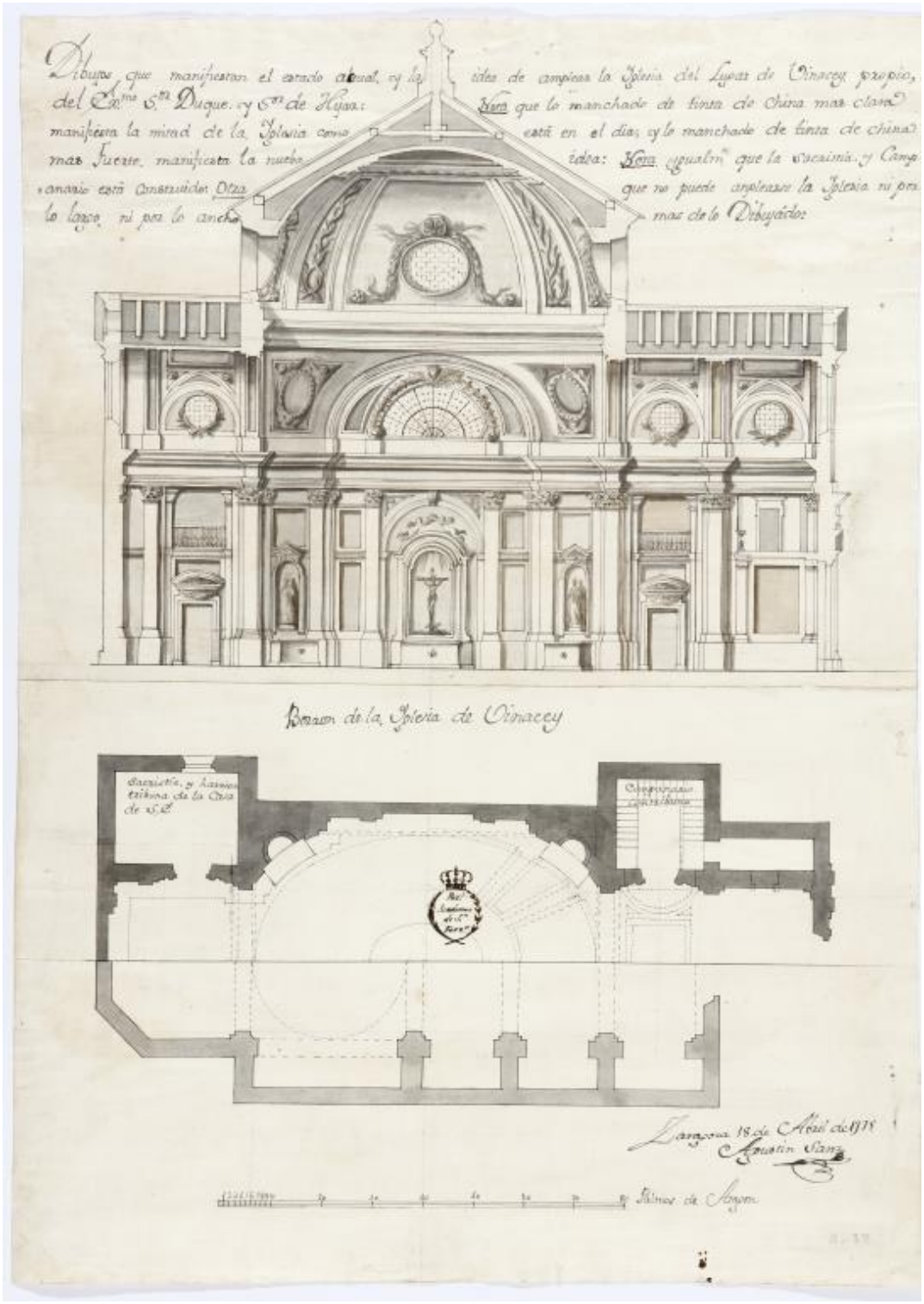


Fig. 1: ***Diseños de una nueva iglesia parroquial de planta pseudooval para la localidad de Vinaceite,*** **rubricados por Agustín Sanz el 18 de abril de 1775.**

[737] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4001 (Iglesia de Urrea de Gaén); A-4002 (Iglesia de Vinaceite); A-4003 (Bóveda de entierros); y A-4004 (Capiteles de la Bóveda de entierros).

Sin embargo, dado que iba a presentarlos conjuntamente a una institución pública, quiso darles unidad rubricándolos con la misma fecha, que por tanto es orientativa. De hecho, la conclusión real de los diseños de la Iglesia de Vinaceite tuvo que ser necesariamente posterior a la de las trazas de la Parroquial de Urrea, que siempre estuvieron más adelantadas, y probablemente anterior a la finalización de los dibujos de la *bóveda de entierros*. Sin duda, los diseños de la Iglesia de Vinaceite, al igual que los del templo urreano, eran los mismos que el duque había venido solicitando desde 1773 y que a la altura del 27 de diciembre de 1774 aún no había concluido Sanz,[738] ya que este no tuvo tiempo material para realizar otros distintos a tenor de los plazos que estaba manejando por aquel entonces. Precisamente, como ya se explicó en el caso de la Iglesia de Urrea, la decisión de Sanz de presentar ante la Real Academia de San Fernando los diseños que por encargo del duque de Híjar estaba preparando para las Iglesias de Vinaceite y Urrea, pudo ser una causa más del enorme retraso que acumuló su elaboración, motivada sin duda por la voluntad de crear unas trazas especialmente cuidadas y esmeradas, de una gran calidad de diseño y un nivel técnico y gráfico sobresaliente, que le sirvieran para obtener con seguridad la trascendental distinción académica que pretendía, además de para solventar el encargo ducal [fig. 1].

Estudio artístico

Las características del segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de San Juan Bautista de Vinaceite se pueden conocer gracias a la conservación de sus diseños,[739] que se reducen a una sección longitudinal y una planta comparativa representadas en un único pliego de papel verjurado de formato rectangular.[740] Tal y como se colige de la solución arquitectónica reflejada en estos dibujos y de la propia leyenda que los preside, este nuevo proyecto, a diferencia del primero, era ya de nueva planta a excepción del primer cuerpo de la torre y la sacristía, que se reaprovechaban del templo antiguo, pero precisamente por eso y por la inercia del pasado, Sanz siguió calificándolo de ampliación. De hecho, la leyenda dice: *Dibujos que manifiestan el estado actual y la idea de amplear*

[738] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 27-XII-1774).
[739] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite). *Dibujos que manifiestan el estado actual y la idea de amplear la yglesia del lugar de Vinacey, propio del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híjar.* Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris y negra. 537 x 381 mm. Escala gráfica de 80 palmos aragoneses. Este dibujo fue reproducido por primera vez en dos publicaciones de Carlos Sambricio. Véanse SAMBRICIO, C., "Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 244-304, espec. p. 252 bis; y SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p. 417.
[740] Estos dibujos, al igual que los coetáneos para la Iglesia de Urrea de Gaén, son de una gran calidad gráfica y proyectual, respondiendo plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Muestran el altísimo nivel técnico alcanzado ya a mediados de la década de 1770 por Agustín Sanz como dibujante arquitectónico y proyectista. No obstante, presentan en ciertas zonas localizadas, como los basamentos, un nivel de acabado algo menos apurado que el de las trazas de Urrea. Ello explicaría que Sanz los calificara de *Borrón de la Iglesia de Vinacey,* aunque en realidad son un auténtico diseño. Ese menor nivel de acabado en ciertas zonas pudo deberse a la premura en su entrega a la Real Academia de San Fernando, que debió de obligar a Sanz a dejar pequeñas zonas sin terminar, circunstancia que disimuló calificando los dibujos de borrón.

la yglesia del lugar de Vinacey, propio del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híjar. Nota que lo manchado de tinta de china más clara manifiesta la mitad de la yglesia como está en el día, y lo manchado de tinta de china más fuerte manifiesta la nueba idea. Nota ygualmente que la sacristía y campanario está construido. Otra que no puede anplearse la yglesia, ni por lo largo ni por lo ancho, más de lo dibujado.[741]

La planta representada por Agustín Sanz en sus segundos diseños para la Iglesia de Vinaceite es una composición comparativa dispuesta a ambos lados de un eje horizontal: a un lado del mismo representó la mitad de la planta de la iglesia existente y al otro la mitad de la del templo nuevo que él proponía levantar en su solar. De esta forma logró comparar el tamaño de las dos iglesias así como su distinta organización espacial. Aparentemente, el tamaño de ambos templos no difería en exceso, pero una observación detenida permite comprobar que en la propuesta de Sanz se aprovechaba más el espacio "útil", es decir, el espacio libre que podía ser utilizado por los fieles para asistir a los oficios religiosos, que era el objetivo primordial que perseguía el IX Duque de Híjar al encargar un nuevo proyecto para el templo ya de nueva planta.

Gracias a la escasa población de Vinaceite y a la gran libertad de actuación que le dio el duque, Agustín Sanz pudo diseñar un novedoso templo de planta centralizada, en concreto de planta pseudooval con proyecciones en los dos extremos del eje mayor. Concibió una especie de óvalo de disposición longitudinal con sendas proyecciones espaciales en la cabecera y en los pies para dar cabida al presbiterio y a una pequeña nave de dos tramos respectivamente, que curiosamente no respondía a los parámetros del modelo "clásico" de templo oval codificado en el siglo XVI por arquitectos como Serlio, Vignola, Volterra o Maderno, que se había visto revalorizado durante la Ilustración y que precisamente fue el escogido finalmente por Sanz para desarrollar su proyecto definitivo para la cercana Iglesia de Urrea de Gaén.[742] El óvalo de este su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite es en planta más una sugestión visual que una realidad al estar compuesto por un gran cajón rectangular de esquinas achaflanadas y algo curvadas que, en combinación con la planista articulación de los muros laterales, que son rectos, generan la sensación envolvente de óvalo, que se hace tangible en la proyección vertical de la planta gracias a la gran cúpula que corona el cajón rectangular de esquinas achaflanadas, que sí describe en su base un perfil perfectamente ovalado potenciando la idea de espacio oval, que no es tal en la realidad [fig. 2].[743]

[741] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

[742] Sobre este tema, véase el subapartado §4.2.1.1. dedicado al proyecto definitivo de planta oval de la Iglesia de Urrea de Gaén.

[743] No comparto la hipótesis planteada por Eliseo Serrano según la cual estos segundos diseños de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite, no construidos, pudieron ser reaprovechados en el proyecto definitivo de la Iglesia de Urrea de Gaén. No lo considero factible por las evidentes diferencias de diseño existentes entre ambos templos, tanto en planta, que en el caso del de Urrea es perfectamente oval, como en alzado, dado que el de Urrea responde al modelo "clásico" de templo oval codificado en el siglo XVI, en el cual el casquete de la cúpula oval apoya directamente sobre los muros perimetrales del templo, que actúan de tambor. Esto no ocurre en el segundo proyecto de Sanz para la Iglesia de Vinaceite, que no responde a dicho modelo "clásico" (de hecho, su planta ni siquiera es oval). En él el casquete de la cúpula del espacio pseudooval central, que carece de tambor, no apoya sobre los muros perimetrales sino sobre cuatro pseudopechinas de base ancha o truncada que actúan de elemento de transición. Esto permite que dicho casquete sea perfectamente oval a diferencia de la planta, y que gane altura y por tanto esté en una posición

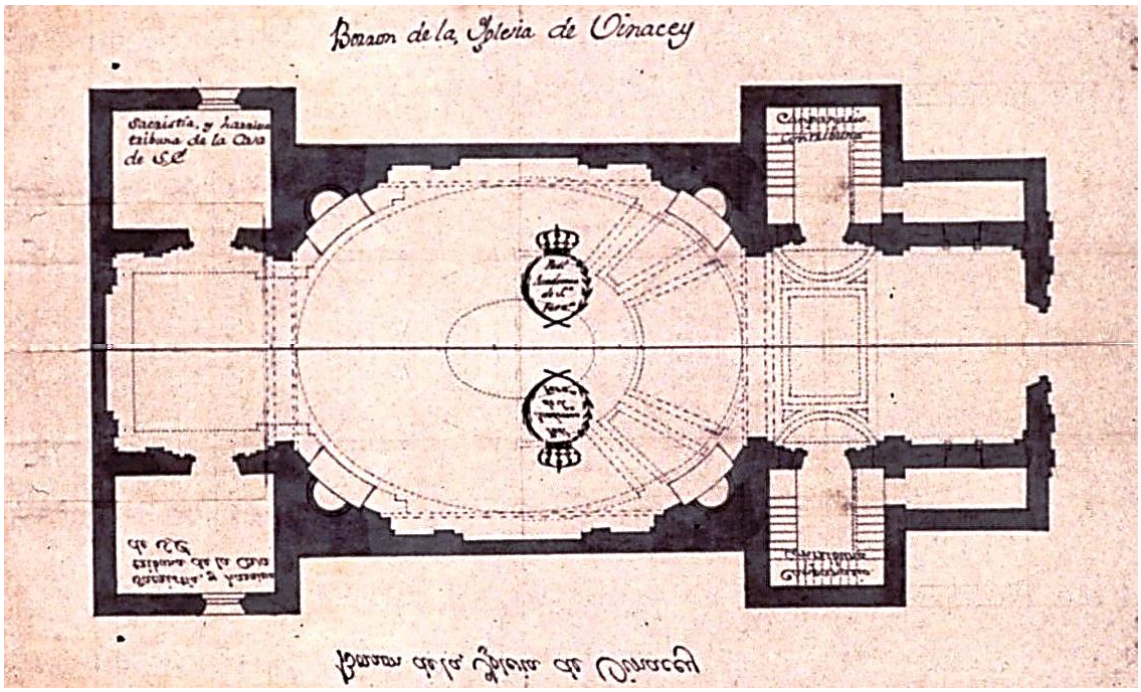


Fig. 2: ***Dibujo de planta de la iglesia de planta pseudooval diseñada por Agustín Sanz para Vinaceite formado mediante la duplicación en espejo de la planta parcial dibujada por Sanz*****. Al ser un montaje, debe notarse que en la realidad la planta de la torre no se reproduciría en el lado del evangelio.**
Autor del montaje: Javier Martínez Molina.

Para concebir la disposición en planta del espacio pseudooval central, Agustín Sanz se inspiró muy probablemente en la concepción espacial y en alzado de la magnífica Iglesia de la Compañía de María o de la Enseñanza de Zaragoza, un edificio trascendental y pionero en la trayectoria del renombrado arquitecto ilustrado Ventura Rodríguez, quien lo trazó en 1740,[744] diez años antes que la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza y cuya construcción concluyó en lo fundamental cuatro años más tarde, en el verano de 1744 (el arzobispo permitió que se trasladara el Santísimo al nuevo templo el 13 de septiembre de ese año), un edificio que hasta el momento ha resultado desconocido para los especialistas por no haber sido estudiado y haberse lamentablemente demolido hacia 1928,[745] pero que sin duda jugó un papel fundamental en la génesis y difusión del barroco clasicista aragonés, no tenido en cuenta hasta el momento, junto a la Santa Capilla y la propia reforma del Templo del Pilar, dos obras a las que precedió en el tiempo. A su vez, también presenta concomitancias con la configuración espacial del núcleo central de la Iglesia de San Marcos de Madrid,[746] destacada y singular obra temprana del propio Ventura

más alta que si apoyara directamente sobre los muros perimetrales como en el caso de la Iglesia de Urrea. Véase SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz...", *op. cit.*, p. 306.

[744] El proyecto de este templo zaragozano de Ventura Rodríguez fue presentado el 9-IX-1740 y la licencia episcopal para el comienzo de las obras se otorgó dos días más tarde.

[745] DE LA PARRA MORACHO, C., FOZ Y FOZ, P., LASAOSA SÁNCHEZ, M., y LÓPEZ MARTÍN, F., *Breve historia del Colegio Compañía de María "La Enseñanza" (Zaragoza, 1744-1994)*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 15-23 y 40-44.

[746] Esta iglesia de claros influjos barrocos romanos, diseñada por Ventura Rodríguez en 1749 y construida entre ese año y 1753, se compone de tres espacios concatenados de claro efectismo barroco, siendo el núcleo ordenador del conjunto el que se dispone en medio, que es un gran espacio oval. Dicho espacio oval, perteneciente a una de las obras más célebres en su momento de Rodríguez por ubicarse en la Corte y constituir un auténtico manifiesto del barroco clasicista español, presenta una solución de planta y alzado

Rodríguez que según Fernando Chueca Goitia se basaba a su vez en la configuración espacial de una capilla no construida ideada por Filippo Juvarra para la Iglesia de San Filippo de Turín.[747] Sin embargo, como ya notó Chueca, para desarrollar el edificio en altura Rodríguez tomó como referencia el alzado interior de la Iglesia de San Carlino de Roma de Borromini.[748] Curiosamente, el caso de Sanz y su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite presenta notables paralelismos con esta realidad pero con matices diferenciadores. En cuanto a la planta, aún partiendo de un esquema espacial próximo al del núcleo central de la Iglesia de San Marcos, Sanz prescindió de la curvatura de los muros laterales presente en este y que hacía que su planta fuera realmente muy próxima al óvalo, optando en este caso por muros rectos que se achaflanan y curvan ligeramente al llegar a las esquinas, como en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza ya citada. No obstante, en cuanto a la proyección vertical de esa planta, Sanz tomó como modelo compositivo y formal el alzado interior de la Iglesia de San Carlino, que en ciertos aspectos reinterpretó y adaptó directamente, aunque en su mayor parte lo hizo a través del tamiz de Rodríguez en las iglesias de la Compañía de María de Zaragoza y de San Marcos de Madrid [figs. 3, 4, 5 y 6].



Fig. 3: *Interior de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza*, diseñada por Ventura Rodríguez, h. 1908.



Fig. 4: *Interior de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza*, diseñada por Ventura Rodríguez, h. 1908.

con la que debe relacionarse el segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite. Sobre la Iglesia de San Marcos véase FORD REESE, T., *The architecture of…*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 56-63.

[747] La planta de esta capilla era conocida a través de su reproducción en estampa. Véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y...", *op. cit.*, p. 13. Otro destacado especialista en Ventura Rodríguez discrepa de la teoría de Chueca sobre la influencia de la mencionada capilla juvarriana en la resolución espacial de la Iglesia de Sanz Marcos. Véase FORD REESE, T., *The architecture of…*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 57-59.

[748] *Ibidem*, pp. 12-13.

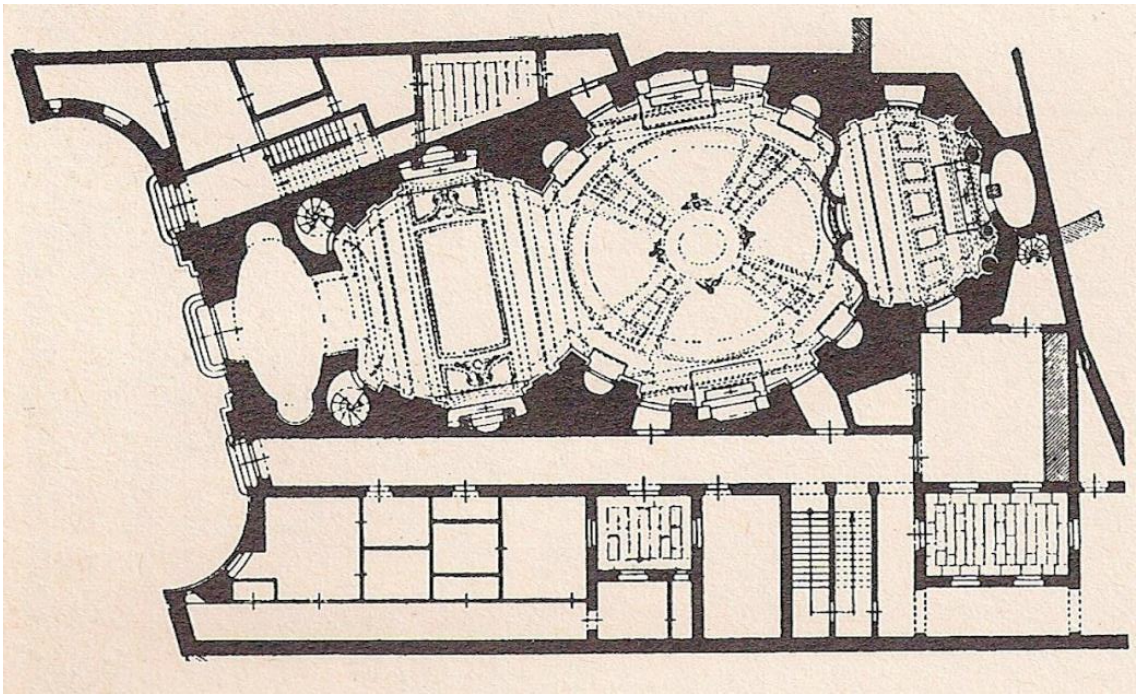


Fig. 5: ***Planta de la Iglesia de San Marcos de Madrid, obra de Ventura Rodríguez, según Otto Schubert*****.**

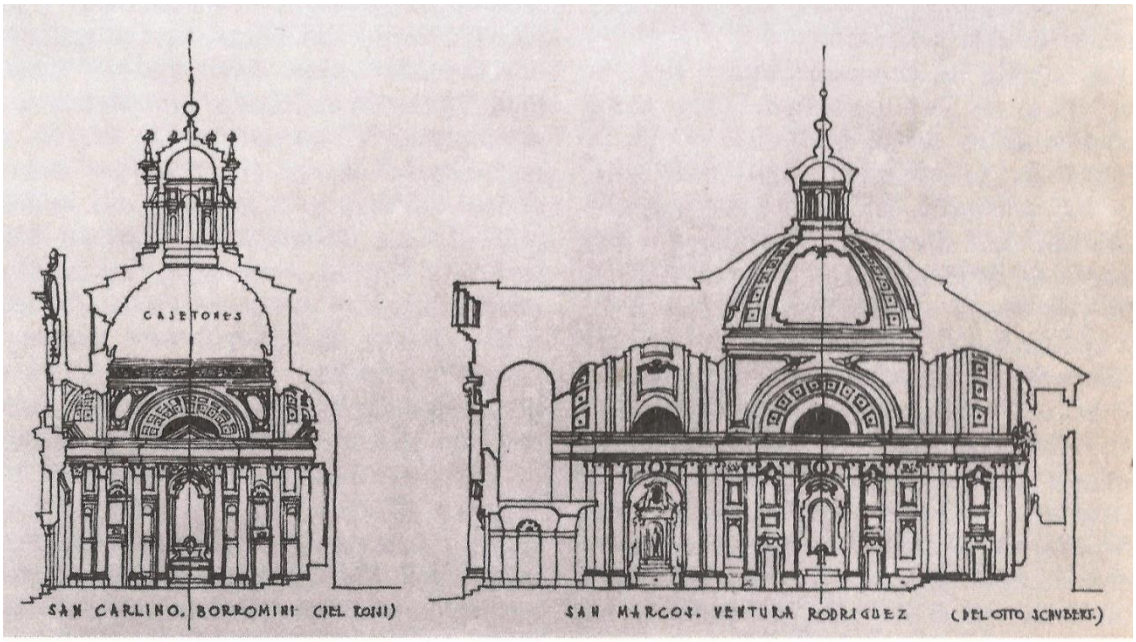


Fig. 6: ***Dibujos de sección longitudinal de las iglesias de San Carlino de Roma, de Borromini*** **(izquierda)** ***y de San Marcos de Madrid, de Ventura Rodríguez*** **(derecha), según Fernando Chueca Goitia (a partir de otros autores).**

En cuanto a la disposición en planta de los espacios subsidiarios del núcleo pseudooval, cabe señalar que la proyección de la cabecera, que cumple la importante misión de servir de presbiterio y por tanto de cobijar el altar mayor, es de un solo tramo rectangular, siendo el testero de la cabecera recto. Dicho presbiterio queda flanqueado en el lado de la epístola por la sacristía, a la que se accede desde él, que es una sala de planta rectangular, disposición longitudinal e idéntica profundidad que el presbiterio, reaprovechada de la iglesia antigua. Sobre dicha sacristía debía construirse, aunque quizá

existiera ya,[749] una tribuna elevada abierta al presbiterio para que los duques pudieran oír misa de forma cómoda, discreta e independiente cuando se encontraran en el pueblo, dotada de acceso directo desde el *palacio* o Casa de los Duques de Híjar, que colindaba con el lado de la epístola del templo.[750]

Por su parte, la proyección de los pies es una pequeña nave de dos tramos rectangulares que permite aumentar el aforo del templo supliendo en parte las limitaciones espaciales inherentes a las plantas centralizadas y reforzar su axialidad hacia el altar mayor, cuestión que resultaba fundamental al utilizar plantas centralizadas como esta en las que la axialidad podía llegar a diluirse, lo que iba en contra de los principios litúrgicos contrarreformistas vigentes. La nave, cuyo primer tramo cobija el coro, que siguiendo la tradición española se dispone en alto sobre un gran balcón volado para ganar un pequeño espacio debajo a modo de vestíbulo abierto,[751] queda flanqueada en el lado de la epístola por la torre campanario, reaprovechada del templo antiguo y de planta cuadrada, que se dispone alineada con el segundo tramo y por tanto retranqueada respecto a la fachada principal del templo por ser este de mayor longitud que el antiguo.

Con esta solución de planta Agustín Sanz puso en práctica tempranamente su predilección por las plantas centralizadas, que llegó a ser una constante en su arquitectura religiosa y por tanto una de las principales señas de identidad de la misma. De hecho, experimentó con ellas a lo largo de toda su carrera profesional como arquitecto, especialmente durante su etapa creativa de esplendor (1775-1792), siendo los ejemplos más significativos los proyectos definitivos para los templos de Urrea de Gaén y Vinaceite. El tipo de planta escogido en este su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, muy poco habitual en la arquitectura religiosa española de la Edad Moderna, de ahí su importancia y singularidad, se adaptaba muy bien a la religiosidad íntima y reconcentrada, sin parafernalias ni dramatismos, que propugnaban los ilustrados.[752] Además permitía combinar el gusto de raíz clásica por las formas geométricas puras con la axialidad que exigían los principios litúrgicos contrarreformistas, dado que se conseguía un espacio interior unitario y envolvente sin que se perdiera la noción de cuál era el punto focal del templo: el altar mayor, lo que se lograba disponiendo el eje mayor del pseudoóvalo alineado con la puerta de ingreso y la cabecera.[753]

Con esta planta pseudooval con proyecciones Agustín Sanz logró dar forma, aunque solo sobre el papel de dibujar, a un espacio unitario y trabado al interior, abierto y diáfano,

---

[749] En el diseño de 1775 no queda claro si la tribuna sobre la sacristía debía construirse *ex novo* o existía ya como la sacristía y debía adaptarse al nuevo edificio. Probablemente no existía dada la modestia del edificio anterior. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

[750] *Ibidem*.

[751] La colocación del coro en alto a los pies del templo sobre un gran balcón volado era una tradición muy arraigada en España pese a no ser de origen propio. Su difusión generalizada en iglesias monásticas y parroquiales la propició la Contrarreforma al ser una manera eficaz de dejar el altar y el tabernáculo bien visible a los fieles y de liberar espacio en la nave para dedicarlo a un uso congregacional. Sobre este tema véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 48.

[752] VIRGINIA SANZ, M. M., "Teoría y estética del templo neoclásico", *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura (Secretaría General Técnica), 1988, pp. 233-239, espec. p. 234.

[753] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada", *Goya*, 177, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1983, pp. 98-107, espec. pp. 98-102; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de...", *op. cit.*, pp. 156-158; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 51.

y por tanto abarcable en un único golpe de vista, que de haberse construido habría resultado envolvente y acogedor para los fieles, que sin duda se habrían visto impulsados a practicar una religiosidad más íntima y próxima con el celebrante, que a su vez habría podido llegar a ellos de forma más eficaz debido a dicha proximidad e intimidad, pero sobre todo gracias a las ventajas visuales y acústicas de este tipo de plantas, muy adecuadas para la celebración de la misa y la predicación gracias a la ausencia de obstáculos físicos (pilares…) y puntos muertos acústicos entre el predicador y los fieles, lo que hace que en ellas el predicador, al igual que el altar mayor, sea visible desde cualquier punto y que su voz fluya limpia y sin eco. Además, con esta fórmula espacial Sanz habría podido dar al templo una iluminación equilibrada y uniforme que, gracias a la ausencia de obstáculos, se repartiría equitativamente por todo el espacio generando una marcada sensación de orden, serenidad y equilibrio clasicista que reforzaría lo que ya de por sí transmitiría la centralización de la planta.

No obstante, el tipo de planta escogido por Agustín Sanz tenía también otras ventajas ya que, el nuevo templo, aun estando pensado para construirse en el solar del antiguo, presentaría más anchura en el eje transversal del pseudoóvalo, e incluso en los extremos de este, que la que tenía la iglesia antigua en el transepto y la nave. Además, Sanz lo concibió más largo, aunque no mucho dadas las limitaciones del solar. Lo ideó con una longitud que por la cabecera igualaría a la de la iglesia antigua y que por los pies la superaría en el espacio equivalente a uno de sus tramos, espacio que para poder ganarse requeriría el derribo del horno, ubicado enfrente, para corregir el trazado de la calle situada a los pies del templo.[754] Sin embargo, el auténtico valor del nuevo templo ideado por Sanz a la hora de resolver los problemas de espacio que aquejaban al viejo, no residía en su mayor anchura y longitud, dado que la diferencia era muy reducida en estos parámetros, sino en su aprovechamiento interior mucho más eficaz gracias a la elección de una planta centralizada que permitía mantener aproximadamente el mismo número de altares laterales que en la iglesia antigua (que poseía seis capillas laterales y el espacio del transepto donde se adosarían más): tres a cada lado del eje longitudinal del pseudoóvalo, pero ganando mucho espacio libre para los fieles al prescindirse de las seis capillas laterales existentes en esta, que compartimentaban y achicaban el espacio interior del templo restándole funcionalidad.[755] Así, la propuesta de Sanz permitía alcanzar de forma brillante y eficaz el objetivo principal que se pretendía mediante la construcción de un templo de nueva planta: crear una iglesia más amplia que la anterior que permitiera acoger a un número creciente de fieles sabiendo sortear las grandes limitaciones de espacio existentes, que imponían muchas restricciones.

[754] Esta limitación de espacio la puso de manifiesto el propio Agustín Sanz en la leyenda de sus diseños al señalar *que no puede anplearse la yglesia, ni por lo largo ni por lo ancho, más de lo dibujado*. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).
[755] *Idem*.

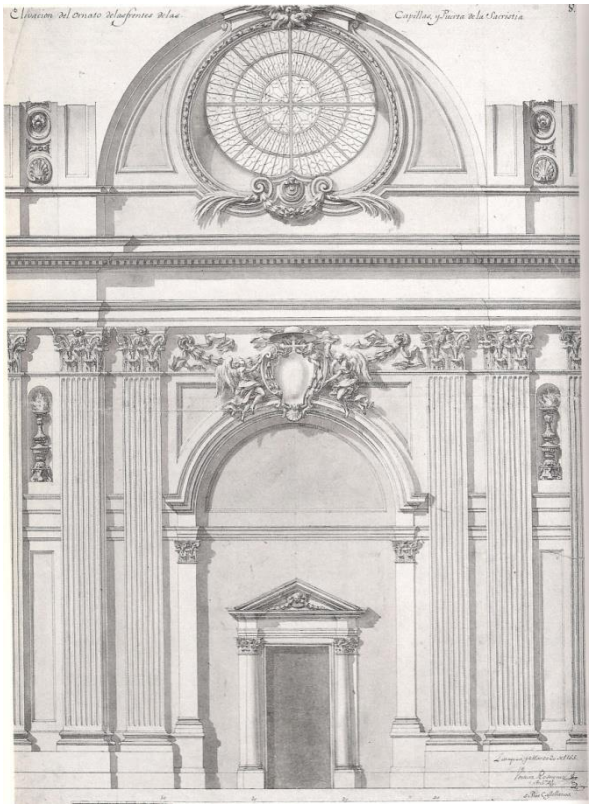


Fig. 7: ***Diseño de Ventura Rodríguez para el alzado mural del tramo de la sacristía de la Virgen del Templo del Pilar,*** **rubricado el 20 de marzo de 1755.**

Como puede observarse en el dibujo de sección longitudinal, Agustín Sanz proyectó verticalmente la planta del templo mediante unos alzados interiores que resolvió con un lenguaje barroco académico muy vinculado a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra, Fuga…), en concreto a la estética empleada por Ventura Rodríguez en la reforma del Templo del Pilar de Zaragoza, un rico, ecléctico y multirreferencial lenguaje clasicista que resultaba todavía bastante suntuoso y decorativo, no tan depurado y austero como el que empleó en el proyecto definitivo de 1777. A mi juicio, el uso de este versátil lenguaje arquitectónico se podría explicar en parte, al igual que en el caso del proyecto coetáneo de planta basilical para la Iglesia de Urrea, por la propia evolución estética de Sanz como creador, que fue avanzando de forma progresiva hacia una depuración formal cada vez mayor, pero también por una probable voluntad de Sanz de agradar a su antiguo maestro, que iba ser el principal profesional que iba a evaluar sus diseños en la junta ordinaria de la Real Academia de San Fernando que iba a valorar su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura, mediante la enfatización del vínculo con el lenguaje arquitectónico "venturiano" que mejor conocía: el que Rodríguez había desarrollado en El Pilar años atrás.[756] De hecho, Sanz empleó, aunque debidamente depurados, actualizados o adaptados, algunos de los elementos, tanto arquitectónicos como decorativos, propios del lenguaje barroco clasicista desarrollado por Rodríguez en obras religiosas de su primera época como la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, la reforma del Templo del Pilar o la Iglesia de San Marcos de Madrid, en las que el componente borrominesco, sobre todo a nivel formal, era aún muy fuerte.[757] Empleó en suma un lenguaje similar al que coetáneamente estaba desarrollando en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, un

[756] Los vínculos espaciales, compositivos y de articulación interior con el núcleo oval de la Iglesia de San Marcos de Madrid también podrían estar relacionados, aunque solo en parte, con la probable voluntad de Agustín Sanz de acercarse a Ventura Rodríguez. En cualquier caso, logró su objetivo: los diseños que presentó fueron del agrado de Rodríguez y de la mayor parte de los miembros que formaban la junta ordinaria de la Academia. De hecho, trece votaron a favor de su nombramiento como Académico de Mérito y solo dos en contra. Véase A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v. (Junta Ordinaria de 7-V-1775).

[757] En este segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite la influencia borrominesca se dio incluso de forma directa a través de estampas. De hecho, Sanz tomó ideas directamente de la Iglesia de San Carlino de Roma, un edificio que solo podía conocer por estampas o a lo sumo dibujos.

lenguaje barroco clasicista todavía bastante suntuoso que pronto, en apenas dos años, en los propios proyectos definitivos para las iglesias de Vinaceite y Urrea, evolucionaría hacia presupuestos más avanzados, hacia soluciones formales y decorativas cada vez más simples y depuradas, unas soluciones que con el paso del tiempo se fueron alejando progresivamente del modelo pilarista, aunque sin llegar a abandonarlo por completo, a la vez que se fueron acercando, también progresivamente, hacia el neoclasicismo [fig. 7].

Para configurar la articulación mural del interior del templo, pero también para reforzar la unidad entre las distintas partes que lo componen, Agustín Sanz utilizó cuatro recursos principales muy arraigados en la estética barroca clasicista: un orden de pilastras de capitel compuesto común a todo el espacio eclesial; una línea de imposta moldurada general que se desarrolla, con intermitencias, por todo el perímetro interior del templo (salvo en el coro, aunque coincide con su balcón volado); un entablamento con *banquillo* que se extiende también perimetralmente pero sin interrupción; y una serie de cajeados o rehundidos murales de distintos formatos que animan los muros de forma generalizada sirviendo de elemento de unificación formal y estética. Todos estos recursos, en combinación con otros cuyo efecto es parcial o se circunscribe a ciertas zonas, contribuyen a crear un interior arquitectónicamente muy unitario y trabado, muy rítmico y ordenado en su articulación mural que, en combinación con la transparencia de la planta, transmite una sensación de gran serenidad y equilibrio clasicistas.

El espacio de por sí más trabado y unitario de todo el conjunto es el gran pseudoóvalo central, cuya articulación mural interior remite claramente a la de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza de Ventura Rodríguez, pero también a la de la Parroquial de San Marcos de Madrid del mismo autor y en menor medida a la de la Iglesia de San Carlino de Roma de Borromini, en la que se inspiraban ambas obras venturianas, que sin duda sirvieron de referencia o punto de partida a Agustín Sanz. El templo italiano no lo conocía Sanz de primera mano dado que no había estado en Roma, pero sí a través de las tres estampas recogidas en el repertorio *Insignium Romae Templorum*, con todo lo que ello suponía de lectura visual algo distorsionada del edificio,[758] mientras que la iglesia madrileña la conocía sin duda directamente dado que era obra de su maestro y había visitado Madrid al menos en una ocasión.[759] Todavía más familiarizado estaba, sin duda, con el templo zaragozano, que constituyó el referente principal. De hecho, los alzados del espacio pseudooval central, que se dividen en dos sectores idénticos dispuestos a los lados del eje longitudinal del templo, presentan grandes paralelismos con los del núcleo

[758] Como ya he mencionado al tratar sobre otros edificios de Agustín Sanz como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Agustín Sanz tenía acceso a distintos repertorios de estampas de la Roma moderna. Entre ellos destacó uno, el *Insignium Romae Templorum* (1684), que sin duda usó con frecuencia en su ejercicio profesional como arquitecto proyectista dadas las innumerables citas que a edificios reproducidos en él pueden rastrearse en sus obras. Este repertorio incluía tres estampas de la Iglesia de San Carlino de Roma, entre ellas una magnífica sección longitudinal que tuvo gran difusión y de la que sin duda tomó ideas Sanz para trazar los alzados de su segunda propuesta para la Parroquial de Vinaceite. Sobre el *Insignium* y otros repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna véanse MARTÍNEZ MINDEGUÍA, F., "*Insignium Romae Templorum Prospectus*, la visión frontal de la arquitectura", *Annali di architettura*, 17, Vicenza, Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 2005, pp. 167-182; y RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de...", *op. cit.*, pp. 247-296.

[759] Consta documentalmente que Agustín Sanz viajó a Madrid en mayo de 1773, pero muy probablemente ya lo había hecho con anterioridad. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.2. Respuestas a Su Excelencia 1773 (Carta de 10-V-1773).

pseudooval de la iglesia zaragozana y con los del núcleo oval del templo madrileño, aunque se presentan debidamente reinterpretados, actualizados y adaptados a la planta ideada por Sanz, muy condicionada por las grandes limitaciones espaciales del solar, que obligaron a Sanz a modificar, en cierta medida, las proporciones del templo y de sus elementos constituyentes respecto a las de sus modelos. A su vez, razones económicas pero también estéticas le impulsaron a resolver ciertos aspectos de los alzados de forma más simplificada que en sus referentes, algo que se hizo muy patente en la cúpula, que resolvió sin linterna y más achatada que la de sus modelos madrileño y romano [figs. 8, 9 y 10].

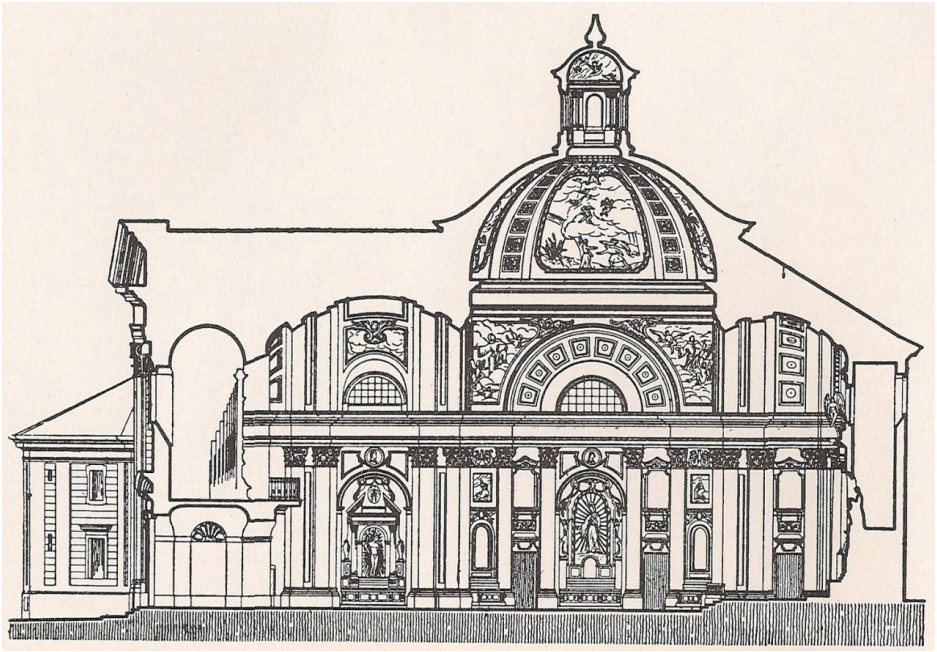


Fig. 8: ***Dibujo actual de sección longitudinal de la Iglesia de San Marcos de Madrid*.**



Fig. 9: ***Vista general de uno de los paramentos murales del óvalo de la Iglesia de San Marcos de Madrid*.**

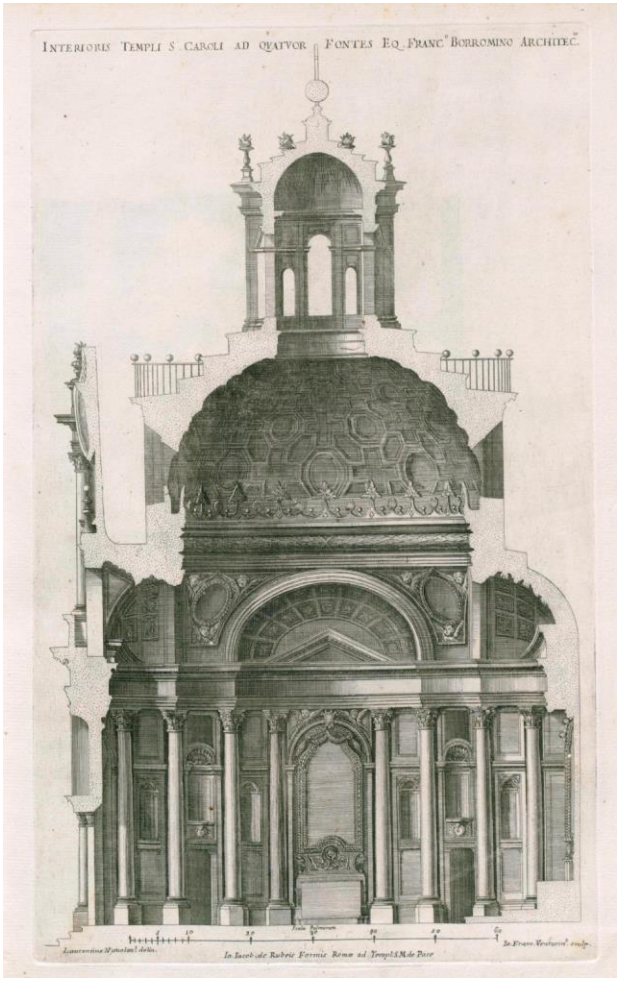


Fig. 10: ***Grabado de la sección longitudinal de la Iglesia de San Carlino de Roma incluido en el repertorio de estampas*** **Insignium Romae Templorum** ***(1684)*****.**

Los dos grandes paramentos murales del pseudoóvalo, que se levantan sobre un gran basamento general, se articulan de forma idéntica. Ambos son rectos dado que Agustín Sanz, siguiendo una línea cercana en este aspecto a la de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, decidió prescindir de la curvatura existente en San Carlino y San Marcos buscando una solución más estática y planista. Solo se achaflanan y curvan ligeramente en los extremos para permitir la creación de las falsas pechinas de base ancha sobre las que se voltea la cúpula oval que cubre el espacio. Por ello, al no existir curvatura en los muros laterales, la transición entre los mismos y los chaflanes angulares resulta más abrupta que en San Carlino y San Marcos [fig. 11].

Tanto los chaflanes como los propios paramentos que flanquean se articulan principalmente mediante clasicistas pilastras de orden compuesto de raigambre vignolesca dispuestas sobre alto basamento. Como es canónico, presentan basa ática, fuste liso y capitel compuesto, siendo similares a las existentes en San Marcos, que a su vez eran una reinterpretación planista de las columnas existentes en San Carlino. En los chaflanes se disponen dos pilastras, una en cada extremo, que flanquean un entrepaño dividido verticalmente en dos sectores delimitados por la línea de imposta general del templo, un esquema ya presente en los entrepaños de la Compañía de María de Zaragoza y San Marcos de Madrid, y que suponía la reducción de un sector respecto a la triple

compartimentación vertical existente en los de San Carlino, que era posible gracias a la estilización de su orden arquitectónico y al achicamiento de los entrepaños, dos recursos con los que Borromini pretendió lograr un efecto barroco de acusada ascensionalidad al que renunciaron tanto Ventura Rodríguez como Agustín Sanz en pos de un mayor equilibrio y proporcionalidad clasicistas.



Fig. 11: ***Dibujo de sección longitudinal de Agustín Sanz de la iglesia de planta pseudooval diseñada por él para Vinaceite*****. Es un detalle del pliego de diseños de este proyecto conservado en la Real Academia de San Fernando.**

Es más, en los entrepaños de los chaflanes Agustín Sanz no solo mantuvo la doble compartimentación existente en las iglesias de la Compañía de María de Zaragoza y de San Marcos de Madrid en idéntico lugar, sino que articuló dicha doble compartimentación utilizando unos recursos similares. Así, al igual que en los dos templos mencionados, el sector inferior, es decir, el situado bajo la línea de imposta y que es de mayor altura (equivalente a 2/3 de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento), lo ocupó con un pequeño altar conformado por una compacta mesa de altar de frentes planos coincidente con la altura del basamento general del templo (que se engloba en el sector inferior) y por una sencilla hornacina practicada en el muro y abierta en arco de medio punto para acoger una imagen de bulto redondo. La única diferencia sustancial con el caso madrileño es que a la hornacina le añadió encima un frontón triangular[760] que se

[760] El motivo de hornacina en arco de medio punto rematada en frontón triangular era de origen manierista pero tuvo un amplio desarrollo posterior en el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, pudiéndose encontrar, con distintas variantes, en las fachadas de numerosas iglesias romanas (Il Gesù, Santa Maria di Monserrato, Santa Maria in Vallicella, Santa Susanna, Santa Maria della Vittoria, Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio...) de donde pasó, por diversas vías (estampas...), al barroco clasicista español.

superpone a la línea de imposta general buscando un cierto efectismo barroco ya algo retardatario,[761] un recurso presente ya en la Compañía de María, en sustitución del remate de dos angelotes sosteniendo un tondo, también superpuesto a la línea de imposta, existente en San Marcos. Por su parte, el sector superior del entrepaño, dispuesto por encima de la línea de imposta, lo adornó con un sencillo cajeado mural liso de formato cuadrangular, un recurso que resulta equivalente al empleado por Rodríguez en sus dos templos, consistente en un recuadro ligeramente cajeado y perfilado con un sencillo listel que acoge un relieve o una pintura [fig. 12].

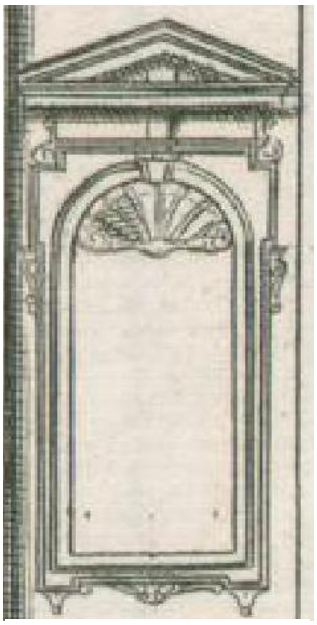


Fig. 12: ***Detalle del grabado de la fachada de la Iglesia de San Carlo ai Catinari de Roma incluido en el repertorio de estampas*** **Insignium Romae Templorum. Las hornacinas de la parte baja de esta fachada pudieron influir en el diseño de las incluidas por Sanz en los chaflanes del pseudoóvalo.**

Los dos paramentos murales rectos del pseudoóvalo se articulan también mediante pilastras de orden compuesto sobre alto basamento que de nuevo se agrupan siguiendo un esquema general similar al de las iglesias de la Compañía de María y de San Marcos. Dichas pilastras se disponen delimitando los tres entrepaños en que se dividen visualmente ambos paramentos: un entrepaño central de mayor anchura y una sola altura al no subdividirse en vertical, coincidente con el eje transversal del templo; y dos entrepaños laterales más estrechos divididos verticalmente en dos sectores delimitados por la línea de imposta.

Las pilastras de los extremos exteriores de los entrepaños laterales no son pilastras completas, sino que, para suavizar la transición y enlace con los chaflanes, son solo un fragmento de tercio y además duplicado en profundidad para hacer dicha transición más fluida y progresiva, un recurso que ya estaba presente en San Marcos, pero sin duplicación dado el carácter menos abrupto del entronque entre chaflán y entrepaño por la curvatura de los paramentos. Por el contrario, las pilastras de los extremos interiores de los entrepaños laterales, que son las mismas que flanquean el entrepaño central, sí que son completas. En combinación con las pilastras fragmentarias delimitan dichos entrepaños laterales, cuyos dos sectores superpuestos se animan con dos simples cajeados murales lisos,[762] el de la parte inferior de formato rectangular vertical muy estilizado, y el superior, situado sobre la línea de imposta, también de formato rectangular vertical pero más achatado, una solución más simple y avanzada que la desarrollada en la Iglesia de la

En este caso, dado su parecido, el modelo de referencia pudieron ser las hornacinas de la fachada de la Iglesia de San Carlo ai Catinari de Roma, que Agustín Sanz conocía sin duda a través de la estampa recogida en el repertorio *Insignium Romae Templorum*, que manejó con frecuencia.

[761] El recurso estético de superponer el frontón a la línea de imposta, ya algo retardatario por su efectismo barroco, no lo volvió a emplear Agustín Sanz en otros proyectos de arquitectura religiosa.

[762] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quatrocentto por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española.

Compañía de María, y que la existente en San Marcos, donde Ventura Rodríguez superpuso una puerta adintelada con cornisa recta pero de resolución barroquizante, un cajeado horizontal de transición, y un vano de tribuna de formato rectangular y notable desarrollo vertical (llega a rebasar la altura de la base de los capiteles de las pilastras) rematado en frontón triangular abierto y curvado, un recurso borrominesco de gran barroquismo. De hecho, la solución empleada por Sanz recuerda más a la utilizada por Borromini en los entrepaños laterales de San Carlino, pero prescindiendo de la hornacina central y simplificando el perfil de los cajeados. Por encima del cajeado superior existe, como elemento de articulación visual, pero también de unificación estética en horizontal, un sencillo listel que no es sino la prolongación lateral de los baquetones de los capiteles de las pilastras, que quedan enlazados entre sí desde las pilastras que flanquean el entrepaño central, cuyos baquetones no se enlazan, hasta el extremo exterior de los chaflanes.[763]

El entrepaño central, que resulta mucho más ancho que los laterales y queda flanqueado por las dos pilastras que delimitan dichos entrepaños laterales, está presidido por un gran arco de medio punto practicado en el muro típicamente barroco clasicista que presenta sus dos enjutas cajeadas, perfiladas y adornadas con una roseta, el frente o extradós de su rosca moldurado, impostas resaltadas y una protíride o ménsula avolutada en la clave que sobresale por arriba sirviendo visualmente de base y enlace con el entablamento que se dispone encima, del que el arco está ligeramente separado. Dicho modelo de arco, que ya estaba presente en idéntico lugar en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, y que Agustín Sanz empleó coetáneamente en su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea, llegó a ser una constante en su arquitectura religiosa, utilizándolo posteriormente en templos como los de Urrea, Épila o Sariñena.[764] Resulta más avanzado estéticamente que el tipo de arco empleado por Ventura Rodríguez en los entrepaños centrales del óvalo de la Iglesia de San Marcos, que si bien es también de medio punto y presenta impostas resaltadas y el frente de su rosca moldurado, carece de protíride, un motivo de gran clasicismo, y deja hasta el entablamento mucho más espacio libre, que se rellena con dos enjutas cajeadas mucho más desarrolladas que las de Vinaceite que flanquean un tondo con un retrato de perfil adornado en su base con dos hojas de palma contrapuestas y enlazadas.

[763] Enlazar de forma continua los baquetones de los capiteles era un recurso clasicista de origen romano (Arco de Tito...) arraigado en la arquitectura religiosa manierista reformada, protobarroca y barroca romana (Il Gesù, Santa Susana, San Andrés del Quirinal, Santa Inés, San Ivo...), de donde pasó al barroco clasicista español. De hecho, Ventura Rodríguez lo utilizó en la Iglesia de San Marcos y el propio Agustín Sanz lo usó coetáneamente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en ciertas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que caben serle atribuidas (sacristía, portería, pórtico de la iglesia). Más adelante lo utilizó en otros templos como los de Vinaceite (definitivo), Épila o Sariñena.

[764] Este modelo de arco, de raíz romana, fue recuperado por arquitectos renacentistas como Alberti, que lo utilizó en San Andrés de Mantua, o Miguel Ángel, que lo usó en San Pedro del Vaticano, siendo asumido más adelante por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…), el protobarroco y el barroco romano, de donde se difundió a realidades arquitectónicas más lejanas, llegando a España avanzado el siglo XVIII gracias a la difusión de las obras de autores como Carlo Fontana, Filippo Juvarra o Ferdinando Fuga.



Fig. 13: ***Vista de la embocadura de una de las capillas del Templo del Pilar.***

El arco del entrepaño central cobija un sencillo altar clasicista formado por una mesa de altar idéntica a las de los altares de los entrepaños laterales, aunque algo más ancha, y un cuerpo rematado en arco de medio punto ligeramente rebajado. La rosca de dicho arco presenta su frente adornado con una cornisa moldurada de gran clasicismo que, coincidiendo con las impostas, en vez de penetrar hacia el interior de la luz del arco lo hace hacia fuera, un recurso borrominesco que Ventura Rodríguez había empleado ya en las embocaduras de las capillas del Templo del Pilar, de donde probablemente tomó la idea Agustín Sanz.[765] El arco del altar cobija un gran lienzo de Cristo Crucificado[766] cuyo formato es de arco de medio punto pero de rosca retranqueada lateralmente respecto a sus jambas, una solución típica del barroco clasicista utilizada también por Sanz en el lienzo del altar mayor de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea. Dicho lienzo queda perfilado por un sencillo marco moldurado clasicista que describe su misma forma. El altar en su conjunto se remata, a modo de ático escultórico, con sendos ángeles niños en vuelo que afrontados estiran los brazos sosteniendo conjuntamente una corona, un motivo de raíz barroca romana que en el óvalo de la Iglesia de San Marcos de Madrid también existe pero en los altares de los entrepaños laterales [fig. 13].[767]

Por encima de las pilastras de orden compuesto que articulan los dos paramentos laterales del pseudoóvalo se dispone ya el monumental entablamento clasicista, también compuesto, que perfila todo el perímetro interior del templo reforzando su unidad en horizontal, que se compone canónicamente, al igual que el de la Iglesia de San Marcos, de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos.[768] Se dispone linealmente a lo largo de los paramentos laterales del pseudoóvalo quebrándose su perfil únicamente en los entronques de estos con los

[765] Borromini creó este recurso como remate de vano y experimentó con él en las fachadas de edificios como el Oratorio de los Filipenses o la Iglesia de Santa Inés de Roma, siendo asumido muy pronto por arquitectos coetáneos del barroco romano como Carlo Rainaldi, que lo usó también como remate de vano con distintas variantes en lugares como la fachada e interiores de Santa Maria in Campitelli o los ábsides de Santa María la Mayor, ambas en Roma. Ya en el siglo XVIII, Juvarra supo adaptarlo y darle un uso distinto y más ambicioso como remate del retablo mayor de la Iglesia del Carmen de Turín, donde también lo utilizó como coronación de la ventana del segundo piso de la fachada principal. Por su parte, Ventura Rodríguez hizo lo propio empleándolo como remate de los dos retablos del eje corto del óvalo de su proyecto no ejecutado para la Iglesia de San Bernardo de Madrid y como enmarque de las embocaduras de las capillas del Templo del Pilar. Agustín Sanz supo a su vez adaptarlo de nuevo y con brillantez como remate de cuerpo de retablo partiendo sin duda del ejemplo pilarista.

[766] No puede ser una imagen de bulto redondo dado que en la planta no se refleja que el altar presente una hornacina practicada en el muro como sí ocurre en el caso de los altares de los entrepaños laterales.

[767] En el caso de San Marcos los angelotes sostienen un retrato en tondo en vez de una corona.

[768] La cornisa del entablamento resulta más sencilla, por su menor molduración, que la del entablamento de la Iglesia de San Marcos de Madrid, también de orden compuesto.

chaflanes, entronques que se suavizan con la introducción de una pequeña cuña de entablamento coincidente con una de las pilastras fragmentarias de la parte inferior.[769]

Sobre el entablamento se dispone, como es canónico en la arquitectura clasicista, un sencillo *banquillo* de superficie lisa que describe su mismo recorrido y cuyo perfil también se quiebra en los entronques con los chaflanes. Dicho *banquillo*, que a su vez se proyecta hacia delante coincidiendo con las pilastras que flanquean los entrepaños centrales de los dos paramentos laterales del pseudoóvalo, actúa a modo de zócalo de los sistemas de cubrición e iluminación del templo, que así ganan una cierta altura en su arranque que permite contemplarlos íntegramente desde abajo al evitar que el voladizo de la cornisa del entablamento los oculte parcialmente a la vista.[770]

Más allá del entablamento y el *banquillo* se dispone el sistema de cubrición del templo, que a su vez integra en su estructura el sistema de iluminación. En el espacio pseudooval central dicho sistema de cubrición está formado por una gran cúpula de planta oval sin linterna que, como la de la Iglesia de San Marcos, carece al interior de tambor. Dicha cúpula se voltea sobre cuatro falsas pechinas,[771] o lo que es lo mismo, sobre cuatro pechinas de base ancha o truncada, que arrancan del *banquillo* ocupando su base toda la anchura de los chaflanes, de los que son continuación en vertical. De hecho, los chaflanes tienen como misión servir de apoyo a las falsas pechinas y que estas se dispongan en el ángulo preciso. Dichas falsas pechinas, que estructuralmente presentan evidentes paralelismos con las de la Compañía de María y San Marcos, por el contrario, se alejan de estas en su ornamentación, que sigue un esquema casi idéntico al de las falsas pechinas de San Carlino, que sin duda sirvieron de modelo a Agustín Sanz. Presentan su superficie, al igual que estas, ornada con un cajeado que describe su misma forma y que se perfila con una sencilla moldura. Dicho cajeado alberga un tondo oval de disposición vertical que a diferencia de los de San Carlino es de superficie lisa, sin relieves, estando preparado para ser pintado en caso necesario. Se enmarca con una guirnalda y queda sostenido visualmente por tres serafines de alas desplegadas típicamente borrominescos[772] que se disponen en la base y en los dos ángulos superiores rellenando por completo el espacio existente entre el tondo y la moldura del cajeado en busca del *horror vacui*.

Las cuatro falsas pechinas se trazan sobre cuatro grandes arcos torales que se tienden entre los extremos de los cuatro chaflanes del pseudoóvalo describiendo en planta

[769] Este recurso para suavizar los entronques entre paramentos era habitual en la arquitectura barroca romana y por ende en el barroco clasicista español.

[770] Agustín Sanz siempre incluyó en su arquitectura religiosa de nueva planta un *banquillo* corrido sobre el entablamento. Así lo hizo coetáneamente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto para la de Urrea de Gaén. En el resto de los templos de nueva planta que proyectó también.

[771] Utilizo la nomenclatura empleada por Fernando Chueca Goitia al caracterizar la Iglesia de San Marcos de Madrid. Véase Véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y...", *op. cit.*, p. 13.

[772] El motivo del serafín alado de alas desplegadas, utilizado por Borromini en ciertas ornamentaciones de San Pedro del Vaticano, llegó a convertirse en una de las principales señas de identidad de su arquitectura religiosa, ya que lo utilizó en otras iglesias romanas aparte de San Pedro y San Carlino (Oratorio de los Filipenses, San Ivo de la Sapienza o San Juan de Letrán). De ellas pasó al barroco romano y a otras escuelas barrocas italianas, siendo asumido, ya avanzado el siglo XVIII, por el barroco clasicista español, donde cuajó gracias a arquitectos como Ventura Rodríguez, quien lo usó en edificios como San Marcos de Madrid o la Santa Capilla del Pilar, o el propio Agustín Sanz, que lo utilizó también en iglesias como las de Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila. Véase PORTOGHESI, P., *Francesco...*, *op. cit.*, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187, 207...

un rectángulo de esquinas truncadas. Los dos arcos torales de disposición longitudinal o paralela al eje mayor del templo son lógicamente de mayor luz y algo rebajados, mientras que los transversales o paralelos al eje menor son más reducidos y de medio punto perfecto. Además, estos últimos cumplen a la vez la función de arco fajón de la pequeña nave de los pies y del presbiterio respectivamente, por lo que su luz coincide grosso modo con la anchura de ambos espacios y con la propia luz del resto de arcos fajones, con los que también coinciden en presentar su intradós cajeado.

Los dos arcos torales longitudinales, que se adosan a los paramentos laterales del pseudoóvalo, cobijan los dos mayores vanos de iluminación del templo, algo lógico dado que el pseudoóvalo era el espacio congregacional por antonomasia, el que debía acoger al grueso de los fieles. En concreto, enmarcan un gran paño mural de formato semicircular rebajado que abarca toda la anchura del entrepaño central y los laterales de la parte inferior. Dicho paño mural difiere en su articulación de los existentes en San Marcos y San Carlino en idéntico lugar. Así, no presenta una gran rosca perimetral de casetones con roseta que enmarca un frontón triangular en el caso de San Carlino y un simple vano semicircular en el de San Marcos.[773] Por el contrario, siguiendo el modelo de la Iglesia de la Compañía de Zaragoza, presenta en sus extremos, coincidiendo con los entrepaños laterales situados debajo, sendos cajeados de formato pseudotriangular y perfil moldurado que, siguiendo la tradición albertiana, se adaptan a la curvatura del arco toral y a la del propio vano que flanquean, que sí es como los de San Marcos pero de mayor luz al prescindir de la rosca de casetones.[774] Dicho vano es una amplia ventana semicircular de gran clasicismo carente de compartimentaciones[775] que se cierra con vidrios emplomados sujetos a un gran entramado de hierro en forma de abanico. Presenta como enmarque una moldura clasicista acabada en los extremos en sendas volutas enroscadas hacia dentro[776]

[773] El esquema presente en la Iglesia de San Marcos sí que lo aplicó Agustín Sanz coetáneamente en el testero de la cabecera de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y de su tercer proyecto para la de Urrea, pero modificando sus proporciones, sustituyendo el vano semicircular por un paramento cajeado de igual forma para acoger una pintura, y reduciendo el tamaño de los casetones para aumentar su número y la regularidad de su formato. En síntesis, en búsqueda de un mayor clasicismo.

[774] El recurso estético de los pseudotriángulos cajeados de perfil moldurado que simultáneamente se adaptan a la formas curvas del vano y del paramento en el que este se inserta, hunde sus raíces en la arquitectura quatrocentistta de Alberti, quien lo empleó en la Iglesia de San Andrés de Mantua, siendo asumido posteriormente por la arquitectura italiana desde el renacimiento al barroco, de donde saltó a otras realidades como la española, siendo un recurso recurrente en el barroco clasicista español.

[775] Los vanos semicirculares, muy habituales, por influencia italiana (Vignola, G. della Porta, Bernini, Rainaldi, Juvarra...), en la arquitectura barroca clasicista española, especialmente de arquitectos como Ventura Rodríguez (proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, Parroquial de San Norberto de Madrid, Iglesia de la Encarnación de Madrid, Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, Parroquial de Vélez de Benaudalla, Iglesia de Larrabezúa, Parroquial de Algarinejo...) o el propio Agustín Sanz (proyecto definitivo de la Iglesia de Vinaceite, proyecto no construido para la capilla del nuevo pueblo de San Rafael en Híjar), destacan por la gran sensación de clasicismo que transmiten, derivada de su forma geométrica pura y su parecido formal con los vanos termales romanos.

[776] El uso de volutas enroscadas hacia dentro en los marcos de los vanos semicirculares era habitual en la arquitectura barroca clasicista española por influencia juvarriana. Ventura Rodríguez las utilizó, al margen de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, en algunos de los vanos semicirculares de su proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, pero llevándolas muy hacia dentro al no ser dichos vanos canónicos (son ultrasemicirculares y arriñonados). Agustín Sanz las utilizó en este su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite de forma muy moderada, para aportar "naturalidad" a los marcos, pero solo dos años después, en 1777, prescindió ya de ellas en los enmarques de los vanos semicirculares de su proyecto definitivo para el templo. Ya iniciada la década de 1780 volvió a recurrir a ellas de forma puntual y con

que coinciden con sendas proyecciones del *banquillo* situado debajo, una solución idéntica a la usada por Ventura Rodríguez en la zaragozana Iglesia de la Compañía. Sin embargo, aquí dicha moldura no se presenta vista sino cubierta por una guirnalda colgante que parte de ambos lados de un serafín alado dispuesto en su clave, un signo más de borrominismo[777]. Un tipo de vano similar a este, pero prescindiendo de su decoración, lo volvió a utilizar Agustín Sanz en su proyecto definitivo para la Iglesia de Vinaceite.[778]

Sobre las cuatro falsas pechinas se voltea, al igual que en las iglesias de la Compañía de María de Zaragoza y San Marcos de Madrid, la cúpula oval en sí, que arranca de un entablamento anular de gran clasicismo que le sirve de base y elemento de transición con dichas pechinas. Dicho anillo, habitual en las grandes cúpulas de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz (iglesias de La Puebla de Híjar, la Santa Cruz de Zaragoza, Épila...), se divide en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos. Encima, sobre un estrecho *banquillo* liso que permite ganar algo de altura, apoya directamente el casquete de la cúpula dado que esta carece de tambor al interior. Dicho casquete responde a un esquema compositivo general que se vincula con el usado por Ventura Rodríguez en San Marcos, pero profundamente reinterpretado, estando muy próximo también al utilizado por el propio Sanz coetáneamente en la cúpula del crucero de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea, inspirado a su vez en el de San Marcos, y en el de la cúpula del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, aunque en este caso con diferencias formales notables.[779]

Así, el casquete de la cúpula se divide visualmente en cuatro sectores delimitados por la decoración adventicia que presenta, que lo articula y segmenta. Dicha decoración está formada por cuatro parejas de falsos nervios en resalte de superficie lisa que prácticamente pasan desapercibidos al igual que los de las cúpulas de la Iglesia de San Marcos y del tercer proyecto para la de Urrea, y a diferencia de los de la cúpula de la Parroquial de la Santa Cruz, cuya superficie presenta una decoración de raíz juvarriana a base de casetones circulares enlazados mediante "cintas" y ornados con una roseta en su interior. Aquí, al igual que en San Marcos y en el tercer proyecto para Urrea, el protagonismo lo adquieren los estilizados cajeados que se disponen en medio de las parejas de falsos nervios para separarlos visualmente, que en Santa Cruz son secundarios

gran sobriedad en los marcos de los dos grandes vanos semicirculares de su proyecto no materializado para la capilla del nuevo pueblo de San Rafael, proyectado en el término de Híjar por encargo del IX Duque de Híjar y no construido.

[777] El motivo de serafín alado con guirnaldas colgantes laterales había sido ideado por Borromini como una variante del motivo de serafín de alas desplegadas. Fue muy usado en el barroco clasicista español por autores como Ventura Rodríguez, que lo empleó por ejemplo en los óculos de la cúpula de la Capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro. El propio Agustín Sanz lo usó de forma coetánea a este segundo proyecto suyo para la Iglesia de Vinaceite en la parte superior de los cuatro vanos ovoides de la cúpula del crucero de la Iglesia de Santa Cruz de Zaragoza, pero con unas guirnaldas mucho más cortas y que no se superponen a la moldura del vano.

[778] En otros edificios como su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea o la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en ambos casos en el testero de la cabecera, Agustín Sanz, aunque no usó el vano semicircular como tal, sí que empleó la sugerencia de su forma mediante un cajeado mural para acoger pinturas.

[779] El esquema compositivo del casquete de la cúpula de San Marcos derivaba a su vez del esquema del casquete de la cúpula de la capilla ideada por Filippo Juvarra en su proyecto de nuevo Palacio Real para Madrid, esquema que siguió su discípulo Sacchetti en varios de los diseños de capilla que ideó posteriormente para su propio proyecto de palacio regio y que no llegaron a ejecutarse.

al carecer de ornamentación. No obstante, dichos cajeados presentan una decoración más orgánica que la existente en la iglesia madrileña y en el proyecto urreano en idéntico lugar, resuelta con casetones cuadrangulares con roseta. Aquí está formada a base de un entramado vegetal compuesto por dos hojas de palma que desde la base se van entrelazando hasta formar una trenza que culmina en la parte superior del cajeado. Las cuatro parejas de falsos nervios convergen en un gran tondo oval adornado con un marco clasicista de igual forma a modo de corona de hojas de roble[780] que enmarca el cupulín ciego y plano, también oval, que remata el casquete, una solución similar a la que Sanz aplicó coetáneamente en las cúpulas del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz y el tercer proyecto para la Parroquial de Urrea, aunque allí ambos elementos, por razones de planta, los concibió circulares.[781]

Los cuatro sectores en que se divide el casquete son cuatro grandes paramentos cajeados de superficie lisa que se alinean con los dos ejes del templo. Sin embargo, debido al formato oval de la cúpula, dichos paramentos son de dos tamaños: los dos que se alinean con el eje menor o transversal son de mayor anchura que los dos que lo hacen con el eje mayor o longitudinal. Los cuatro están presididos por un idéntico vano oval horizontal que se dispone centrado pero en su mitad inferior y que tiene mayor o menor desahogo espacial lateral en función de si se ubica en uno de los paramentos anchos o en uno de los estrechos. Para disimular esta circunstancia Agustín Sanz ideó un sistema muy eficaz: sobre cada uno de los cuatro vanos ovales, que se enmarcan de manera muy sencilla con una media caña, dispuso una venera adornada con lazos de la que parten lateralmente sendas guirnaldas colgantes que se derraman por encima del marco del vano oval y que tras superarlo se extienden lateralmente hasta los extremos de la base del paramento acabando en sendas rosetas.[782] De esta forma, jugando con la longitud de las guirnaldas en función de si se trataba de un tipo de paramento u otro, Sanz logró disimular las diferencias de espacio sobrante a los lados de los vanos ovales.

Esta composición interior de los cuatro sectores en que se divide el casquete es muy diferente a la utilizada por Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos, donde prescindió de las ventanas presentes aquí, que sustituyó por grandes marcos de perfil mixtilíneo delimitando pinturas murales, al disponer ya de la linterna como fuente de luz. Por el contrario, en este caso los cuatro vanos ovales del casquete, cerrados con vidrios emplomados, se convierten en la principal fuente de iluminación del templo, al que aportan luz en cualquier momento del día por su orientación complementaria. Además, la luz que penetra por ellos potencia el efecto de centralización al reforzar el

[780] Agustín Sanz empleó de forma coetánea sendas coronas de hojas de roble similares, pero circulares, en el tondo de la cúpula del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en el de su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén.

[781] El cupulín ocupa el espacio que en la Iglesia de San Marcos de Madrid se destinó a la base de la linterna que remata su cúpula, la cual, a diferencia de lo que ocurre en las cúpulas de este segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite y de la Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza, que carecen de este elemento, es la única fuente de luz de esta al no tener vanos en el casquete.

[782] La venera, con o sin guirnaldas colgantes a los lados, era un arraigado motivo barroco clasicista, de nuevo de raigambre barroca romana, que Agustín Sanz empleó coetáneamente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y posteriormente en otros templos como el de Épila. Su maestro Ventura Rodríguez lo había usado, entre otros edificios, en la Santa Capilla del Pilar, que le pudo servir de referencia.

protagonismo del espacio pseudooval, que es el mejor iluminado del edificio dada la gran intensidad de luz que recibe a cualquier hora del día.

Al margen del gran pseudoóvalo central, el interior del templo se completa con los dos espacios auxiliares o complementarios de dicho pseudoóvalo: la pequeña nave de dos tramos de los pies y el presbiterio, que presentan una articulación mural similar con la excepción parcial del primer tramo de la nave. Dicho primer tramo, que carece de dependencias anexas con acceso desde él, se divide física y funcionalmente en dos espacios en vertical destinados a vestíbulo y coro alto respectivamente. El espacio inferior, que queda delimitado por el balcón volado del coro alto, cumple la función de vestíbulo o espacio de transición entre el exterior y el interior del edificio por su menor altura, mayor recogimiento y menor luminosidad que el resto de espacios del templo, aunque está pensado para poder utilizarse como espacio congregacional en caso necesario. Presenta sus dos paramentos murales laterales articulados de la misma forma: con el basamento general del templo en ligero resalte en la parte inferior, sobre el que apoyan en los extremos sendas pilastras toscanas de tamaño reducido que flanquean un sencillísimo cajeado mural de formato rectangular vertical y notable profundidad.[783] Dichas pilastras reducidas, de las cuales las colindantes con el testero de los pies se doblan para adaptarse a las esquinas, sostienen visualmente el gran balcón volado que, para servir de coro alto, se tiende entre ambos paramentos murales laterales a una altura equivalente a dos tercios de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento general, coincidiendo con la línea de imposta general. Por su parte, el paramento mural restante, correspondiente al testero de los pies, se articula de forma similar pero sustituyendo el cajeado mural rectangular por la puerta principal de acceso al templo, que es adintelada e interrumpe el basamento general.

El coro alto, al que se accede por la escalera de la torre campanario y un pasillo de conexión, presenta en su muro lateral del lado de la epístola, que se dispone en ligero rehundido, la puerta que permite entrar en él, que es adintelada y que hacia el interior del templo, por su visibilidad, presenta un enmarque de cierta prestancia con orejetas y remate en cornisa recta justo debajo del entablamento general del templo, que en el coro alto adquiere una gran presencia por la cercanía a la que queda de su balcón volado. De hecho, para reforzar visualmente dicho entablamento en este primer tramo, a pesar de que por sus especiales características no se puede desarrollar aquí de igual manera que en el resto del edificio, el orden de pilastras compuestas no desaparece sino que se mantiene un testimonio del mismo en los dos ángulos del coro alto mediante sendas parejas de fragmentos de pilastra dispuestas en ángulo recto cuyo fuste no se prolonga hasta el suelo sino que queda cortado por el balcón volado. El coro alto se cierra hacia la nave con un sencillísimo antepecho de balaustres clasicistas.[784]

[783] Agustín Sanz volvió a recurrir a los cajeados o rehundidos murales de gran profundidad, como recurso estético, en la nave de los pies y en el presbiterio de la Iglesia de Urrea de Gaén (proyecto definitivo).
[784] El uso de balaustres clasicistas ligeramente bulbosos en coros altos, tribunas, canceles etc. era muy habitual en la arquitectura barroca académica española por influencia del barroco romano.

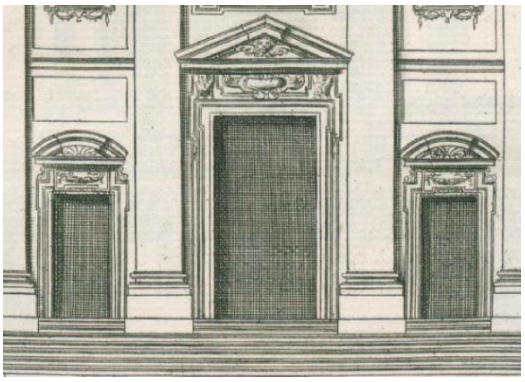


Fig. 14: ***Detalle del grabado de la fachada de la Iglesia de San Carlo ai Catinari de Roma incluido en el repertorio de estampas*** **Insignium Romae Templorum. Las portadas laterales de este templo pudieron influir en el diseño de las portadas incluidas por Sanz en el segundo tramo de la nave de los pies.**

Por su parte, los paramentos murales laterales del segundo tramo de la nave y del presbiterio se articulan de la misma forma. En ambos tramos dichos paramentos quedan flanqueados por sendas pilastras de orden compuesto sobre alto basamento idénticas a las del pseudoóvalo, que flanquean un entrepaño que presenta a los lados, en ligero rehundido, dos pseudopilastras toscanas, también sobre alto basamento, dispuestas de canto y parcialmente embebidas en el muro, que sostienen visualmente el entablamento superior. Dichas pseudopilastras, en combinación con la línea de imposta general, articulan el entrepaño, que queda dividido en dos sectores superpuestos. Por debajo de la línea de imposta se dispone una puerta adintelada[785] con una portada típica del barroco romano formada por un marco perimetral clasicista ligeramente moldurado y rematado en frontón curvo con una guirnalda colgante en su base que sirve elemento de transición entre el dintel y el frontón.[786] Sobre dicho frontón, para animar la superficie mural hasta la línea de imposta, existe un cajeado de formato rectangular apaisado que carece de límite en la parte inferior, actuando como tal el propio frontón, que invade su espacio natural generando un bello efecto estético.[787] Por encima de la línea de imposta la articulación es muy diferente, realmente inexistente. Lo que hay es un gran vano adintelado completamente rasgado, a modo de balcón enrasado, delimitado en la parte superior por el entablamento y en los laterales por las pseudopilastras toscanas, y cerrado en su frente por un antepecho de estilizados balaustres clasicistas. Estos cuatro balcones[788] cumplen una función principalmente estética: guardar la unidad y simetría en ambos extremos del

[785] La puerta del lado de la epístola del segundo tramo de la nave de los pies da paso a la escalera de la torre campanario, que a su vez permite acceder al coro alto. La del lado de la epístola del presbiterio da paso a la sacristía. Las dos puertas restantes permitirían acceder a otras dependencias auxiliares o serían simplemente fingidas para mantener la unidad y simetría.

[786] La portada y la ventana adintelada rematada en frontón curvo con guirnalda colgante en su base tuvieron un amplio desarrollo en el protobarroco y el barroco romano, pudiéndose localizar, con distintas variantes, en las fachadas y cúpulas de muchas iglesias romanas (Santa Maria in Vallicella, Sant'Andrea della Valle...) de donde pasaron, por vías diversas (estampas...), al barroco clasicista español. Por su parecido, el modelo de referencia pudo ser en este caso unas portadas secundarias de la fachada de la Iglesia de San Carlo ai Catinari de Roma, que Agustín Sanz conocía sin duda a través de la estampa de dicha fachada recogida en el repertorio *Insignium Romae Templorum*, que utilizó con frecuencia.

[787] El recurso del vano o el cajeado mural que por la parte de abajo carece de límite actuando como tal un frontón curvo, un arco o un elemento similar que invade su espacio natural, derivaba de un recurso borrominesco parecido (San Carlino de Roma) en el que el límite inferior no llegaba a desaparecer, sino que se adaptaba a la forma del elemento situado debajo. Dicho recurso borrominesco fue reinterpretado y desarrollado posteriormente por arquitectos barrocos clasicistas como Juvarra. Agustín Sanz, partiendo de la tradición anterior, dio un paso más allá al suprimir el límite inferior del cajeado o vano.

[788] Estos cuatro balcones presentan paralelismos con las tribunas de la Capilla del Palacio Real de Madrid de Sacchetti (en su estado original) y con las de varios edificios religiosos de Ventura Rodríguez como su proyecto no realizado para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, el Sagrario de la Catedral de Jaén o la Iglesia del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, todas ellas de influencia italiana, sobre todo juvarriana (Basílica de Superga...).

pseudoóvalo y a ambos lados de la nave y el presbiterio, una unidad que gira en torno al balcón del presbiterio del lado de la epístola, que es el único pensado para cumplir una función práctica esporádicamente: servir de tribuna para que los duques de Híjar pudieran asistir a misa con comodidad y discreción sin pisar el templo y mezclarse con sus vasallos al estar comunicado directamente con la Casa de los Duques de Híjar en Vinaceite, situada junto al templo y conocida como el *palacio* [fig. 14].[789]

Por encima de estas tribunas, tanto en el presbiterio como en la nave, se disponen el entablamento y el *banquillo* que recorren todo el perímetro interior del templo. Ambos presentan las mismas características que en el pseudoóvalo con una única excepción: su proyección hacia delante coincidiendo con algunas de las pilastras de la parte inferior, un recurso de raíz clásica desarrollado por Miguel Ángel y asumido por el barroco romano que Agustín Sanz empleó también coetáneamente en la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz en puntos significativos que debían quedar especialmente enfatizados.[790] Este recurso lo utilizó aquí coincidiendo con las cuatro pilastras que marcan el entronque entre el pseudoóvalo y sus espacios auxiliares y con las dos que marcan el límite del tramo de la nave dedicado a vestíbulo y coro alto.

Por encima del entablamento y el banquillo, tanto en la nave de los pies como en el presbiterio, se desarrollan ya los sistemas de cubrición e iluminación, que son similares en ambos espacios. De hecho, los dos tramos de la nave y el único del presbiterio se cubren e iluminan de la misma manera: con bóvedas de cañón con lunetos reforzadas con arcos fajones. Dichos arcos fajones, que se disponen a plomo de las pilastras de la parte inferior, refuerzan la unidad del templo en sentido transversal al ligar visualmente los dos lados de la nave y del presbiterio creando un armazón que da cuerpo y estructura al recinto. A su vez marcan visualmente la transición entre las distintas bóvedas introduciendo un matiz rítmico y decorativo en el sistema de cubrición. Presentan su intradós simplemente cajeado, una solución más sobria que la que el propio Agustín Sanz aplicó coetáneamente tanto en la Parroquial de la Santa Cruz como en su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, en las que adornó los intradoses de los arcos fajones con casetones cuadrangulares con roseta.[791]

Las bóvedas de cañón con lunetos de los tres tramos responden a un mismo diseño decorativo de raíz "pilarista", ya empleado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz y en su tercer proyecto para la de Urrea, basado en la utilización de un sencillo molduraje perimetral clasicista de formato rectangular que articula su superficie y que

[789] Años después, en 1783-1784, Agustín Sanz volvió a utilizar unas tribunas parecidas y con una función similar, aunque más sencillas, en el presbiterio de su proyecto no realizado para la iglesia del nuevo pueblo de San Rafael, encargado también por el IX Duque de Híjar, capilla que a mi juicio es una reinterpretación simplificada y modernizada de este su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite. Sobre este tema, véase el subapartado §4.2.1.5. dedicado a esta pequeña iglesia.

[790] Este recurso, por influencia italiana, era muy frecuente en la arquitectura religiosa barroca clasicista española, siendo utilizado ampliamente por arquitectos como Ventura Rodríguez, que lo usó en edificios como el Templo del Pilar de Zaragoza, la Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos o sus proyectos no realizados para la Iglesia de San Bernardo de Madrid y la Catedral de Burgo de Osma.

[791] La solución aplicada aquí es similar a la que utilizó posteriormente en los proyectos definitivos para las Iglesias de Urrea y Vinaceite, en la Parroquial de Épila o en la Colegiata de Sariñena (proyectos).

permitiría acoger pinturas murales en su interior en caso necesario.[792] Como elemento de transición y relleno visual entre el molduraje y los lunetos que se disponen a los lados existen parejas de cajeados pseudotriangulares con una roseta en su interior, un recurso que Sanz empleó también en Santa Cruz pero prescindiendo de la roseta.

Al igual que en la Iglesia de la Santa Cruz y el tercer proyecto para la de Urrea, los lunetos, que presentan su superficie cajeada, encuadran paramentos murales semicirculares que apoyan directamente sobre el *banquillo* y se disponen enmarcados de manera sencilla con una banda perimetral plana en resalte. Dichos paramentos están presididos por un óculo circular con marco ligeramente moldurado que en su base presenta dos ramas de palma contrapuestas y enlazadas que lo abrazan, un recurso ornamental de profunda significación cristiana y raigambre barroca romana.[793] Así, dichos óculos, que responden a un modelo típico del barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...) muy habitual en la arquitectura religiosa de Sanz,[794] conforman el sistema de iluminación del templo junto a los cuatro óculos ovales apaisados de la cúpula y los dos óculos circulares, pero de mayor formato, que presiden los testeros de los pies y la cabecera respectivamente, cuya traza no se aprecia en los diseños de Sanz.

Los óculos circulares de mayor formato existentes en los testeros de los pies y la cabecera, que permiten iluminar el templo longitudinalmente con gran efectismo tanto hacia la cabecera como hacia los pies, presentarían una ornamentación adventicia que no se puede determinar a ciencia cierta al no haber trazado Agustín Sanz una sección transversal del edificio. Probablemente serían similares a los de los testeros de los pies y

[792] La articulación de las bóvedas con un molduraje perimetral, en este caso de formato rectangular, tenía sin duda su referente en el Templo del Pilar de Zaragoza, donde Ventura Rodríguez había empleado este mismo recurso que permite ordenar y animar la superficie abovedada dejándola preparada para albergar pinturas murales en caso necesario, algo que sucedió en algunas de las bóvedas del Pilar y también en un destacado edificio religioso de Agustín Sanz: la Iglesia de Épila, donde las bóvedas articuladas de esta manera se cubrieron en la década de 1790 con efectistas pinturas murales de temática mariana a cargo de los pintores Mariano Ponzano y Bernardo Costa, constituyendo un conjunto casi único en su género en Aragón por su envergadura y calidad. Sobre este tema, véase al subapartado §4.2.1.3. dedicado a la Iglesia de Épila.

[793] Ventura Rodríguez ornó la base de los grandes óculos del Templo del Pilar con dos hojas de palma contrapuestas, aunque sin enlazar al quedar separadas por las volutas de sus marcos. Agustín Sanz, partiendo de esta idea o inspirándose directamente en modelos italianos (o en modelos españoles de raíz italiana) más sencillos, dispuso las dos hojas de palma enlazadas por debajo del marco del óculo, también de resolución más simple. Usó este modelo no solo en los óculos de este su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite, sino también de forma coetánea en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto para la de Urrea. Posteriormente lo volvió a utilizar, aunque con distintas variaciones o añadidos, en otros templos como las parroquiales de Urrea (proyecto definitivo) o Épila.

[794] Este tipo de óculo, cuyo origen tipológico se remonta a la arquitectura quatrocenttista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua), lo empleó Agustín Sanz coetáneamente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea y lo volvió a utilizar, con distintas variantes, en otras obras posteriores. De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, puede considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz dado que lo utilizó en otras iglesias, tanto solo proyectadas como también construidas (Colegiata de Sariñena, parroquiales de Urrea, Vinaceite, Épila, Calmarza, Cortes de Aragón...). Otros arquitectos barrocos clasicistas españoles también utilizaron con abundancia el óculo circular en sus templos. Ese fue el caso de Ventura Rodríguez, que lo empleó en todas sus etapas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no ejecutado para la finalización y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyas trazas rubricó en 1784. Además, fue un recurso asumido por arquitectos neoclásicos españoles destacados como Juan de Villanueva, que hizo uso de él en la cúpula del crucero del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid.

de los brazos del transepto de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. Tampoco se puede determinar con plena seguridad la articulación mural del testero de la cabecera, aunque en la planta queda claro que en cada extremo del mismo se dispone una pilastra de orden compuesto idéntica a las restantes del templo. No obstante, por lógica, y ante la necesidad de quedar tapado en gran medida por el retablo mayor, cuya configuración tampoco se puede determinar, su articulación hasta el entablamento perimetral sería muy sencilla, siendo sin duda parecida a la del testero de la cabecera del tercer proyecto de Sanz para la Iglesia de Urrea (dos pilastras laterales, línea de imposta parcialmente visible y retablo mayor dispuesto en el centro por debajo del entablamento). Por encima de dicho entablamento la articulación del testero de la cabecera se parecería quizá, dado el uso de un tipo de óculo similar, a la de la parte alta de los testeros de los pies y el transepto de la Iglesia de la Santa Cruz (óculo dispuesto en el centro flanqueado por dos cajeados pseudotriangulares adaptados a su forma y a la del perímetro mural), una articulación que se repetiría probablemente en la parte alta del testero de los pies.

La configuración y aspecto de los exteriores de este segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite solo se puede establecer de forma aproximada ante la inexistencia de un diseño de alzado exterior. No obstante, gracias a la sección longitudinal y a la planta se pueden establecer algunas de sus características. Así, es evidente que el protagonismo lo adquiere el gran tambor octogonal que envuelve y enmascara el casquete de la cúpula al exterior, cuya forma ovalada no se aprecia desde fuera. Dicho tambor, cuyas caras son desiguales debido al formato oval de la cúpula, denota el temprano aprecio de Sanz por las formas y volúmenes geométricos puros, que más adelante desarrollará en sus proyectos definitivos para las iglesias de Urrea y Vinaceite, en los que incluyó también sendas cúpulas de tambor octogonal al exterior.[795] Probablemente, la configuración y articulación de los paramentos del tambor no diferiría en exceso de la de los paramentos del tambor de la cúpula del proyecto definitivo para la propia Iglesia de Vinaceite, que son grandes lienzos murales lisos animados con un gran cajeado cuadrangular que en las cuatro caras que no se corresponden con los ejes del templo va reforzado con un contrafuerte y en las cuatro que sí se corresponden con dichos ejes se complementa con un óculo en su centro enmarcado con una sencilla banda plana en

[795] Agustín Sanz utilizó sistemáticamente en su arquitectura religiosa las cúpulas de tambor octogonal externo que enmascara el casquete al exterior, siendo una de las señas de identidad más genuinas de esta. Este segundo proyecto suyo para la Iglesia de Vinaceite fue uno de los primeros casos en que empleó el tambor octogonal externo junto a la Iglesia de la Santa Cruz y su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea. Posteriormente lo usó, con distintas variantes, en templos como los de Urrea, Vinaceite, Épila, Calmarza (proyecto) o Sariñena (cúpula no ejecutada). En su resolución estructural estas cúpulas remiten a la tradición aragonesa, dado que las cúpulas de tambor octogonal externo que enmascara el casquete al exterior estaban muy arraigadas en el barroco castizo autóctono (Iglesias de San Juan de los Panetes y del Colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza, Colegiata de Alcañiz, Parroquial de Samper...). Por el contrario, en su articulación a base de grandes cajeados murales y óculos enmarcados de manera sencilla se vinculan con cúpulas, también de tambor octogonal, del Véneto, la Lombardía y el Piamonte, regiones italianas norteñas donde este modelo de cúpula estaba muy extendido y desde donde se difundió a España ya avanzado el siglo XVIII a través de arquitectos italianos vinculados a la Corte como Sacchetti o Marcello Fonton, aunque no acabó de cuajar salvo en zonas como Aragón, donde tuvo un cierto arraigo gracias a profesionales como Julián Yarza Ceballos, que utilizó dicho modelo en las cúpulas del crucero y la capilla del sagrario de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes en Sariñena, o el propio Agustín Sanz, y a la larga tradición ya mencionada de cúpulas de tambor octogonal en el barroco castizo aragonés.

resalte. Los ocho paramentos del tambor van rematados con una sencilla cornisa de perfil moldurado de la que arranca el tejado de la cúpula, cuya estructura de madera es parcialmente visible en el dibujo de sección longitudinal. Dicho tejado tiene forma apiramidada y sus ocho caras convergen en un pilarcillo central octogonal con basamento y remate de cornisa y bola.[796]

La articulación de las fachadas también es difícil de establecer a ciencia cierta, aunque de la principal se pueden deducir bastantes rasgos.[797] Su configuración sería emparentable con la de la fachada principal de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, estructurándose horizontalmente en tres calles, siendo la central, correspondiente a la nave de los pies, mucho más importante en este caso que las laterales dado el carácter casi residual de estas por corresponder a los dos estrechos espacios secundarios que flanquean dicha nave. La calle central, que cobra todo el protagonismo, se dividiría, al igual que en Santa Cruz, en dos cuerpos en vertical delimitados por un entablamento clasicista que se dispone en este caso, y a diferencia de Santa Cruz, a menor altura que el entablamento que recorre el perímetro interior del templo:[798] el cuerpo inferior, dispuesto sobre el basamento general y articulado mediante dos parejas de pilastras, una en cada extremo, que también son de menor envergadura que las del interior y que sostienen visualmente el entablamento, las cuales flanquean la portada de acceso al templo, dispuesta en el centro, probablemente en un cajeado, y que se remata en frontón, probablemente curvo; y el cuerpo superior, articulado también en cada extremo por sendas parejas de pilastras, o al menos pseudopilastras o bandas en resalte, que flanquean el gran óculo del testero de los pies, inserto probablemente en un cajeado cuadrangular y enmarcado con una banda plana en resalte, y que sostienen visualmente el gran frontón triangular que remata la fachada,[799] que como en Santa Cruz carece de arquitrabe y friso y cuyo tímpano presenta en su centro un sencillo óculo de ventilación de la cubierta que lo anima,[800] un recurso de tradición herreriana que evoca a su vez otro recurso de gran clasicismo: el tondo perfilado, que el insigne Alberti puso de moda durante el Primer

[796] La resolución del tejado es muy parecida a la que Agustín Sanz aplicó posteriormente en su proyecto definitivo para la Iglesia de Urrea de Gaén y en su proyecto no construido para la Parroquial de Calmarza.
[797] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).
[798] El entablamento exterior se dispone más bajo que el interior para dar a los dos pisos de la calle central de la fachada principal una altura proporcionada entre sí.
[799] La calle central de la fachada principal, al igual que la de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, se caracteriza por su armonioso y equilibrado diseño clasicista, que es marcadamente rectilíneo y planista al prescindir premeditadamente de alabeos y de juegos de retranqueo importantes. De tradición vignolesca, su esquema compositivo, al igual que el de su homóloga zaragozana, presenta vínculos claros con el de las calles centrales de varias fachadas de iglesias romanas: San Giacomo in Augusta, Santa Maria della Scala, Santa Maria della Vittoria etc., fachadas que bien pudieron servir de referencia a Agustín Sanz, que sin duda las conocía al estar recogidas en el *Insignium Romae Templorum*, célebre repertorio de estampas que manejó ampliamente en su ejercicio profesional. Tampoco hay que olvidar que este esquema general de fachada había tenido una cierta difusión previa en Aragón en los siglos XVII y XVIII, con distintas variantes, existiendo ejemplos significativos que Sanz probablemente conocía como los de las fachadas de: la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Híjar, la Iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, el Seminario de Nobles de Calatayud o la Iglesia del Convento de Loreto de Huesca.
[800] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.

Renacimiento para presidir todo tímpano triangular.[801] Por su parte, las calles laterales serían dos estrechos paramentos lisos, o ligeramente articulados con un cajeado, unidos a la calle central mediante sendos aletones estrechos y sin decoración para suavizar su enlace, aunque pudieron carecer de ellos como en Santa Cruz.[802]

Por el contrario, a tenor de lo que sugiere el dibujo de la planta del templo y dado su carácter secundario, tanto las fachadas laterales como la trasera serían lisas, animándose únicamente gracias a sus vanos y al juego volumétrico de sus distintos elementos constitutivos.[803] De hecho, la trasera carecería de articulación, siendo sus únicos elementos de animación: el óculo circular del testero de la cabecera y el gran frontón triangular que, siguiendo un diseño similar al de la fachada principal (incluido el óculo de ventilación de la cubierta), la remataría. El aspecto del último cuerpo de la torre y su chapitel, añadido sobre el primer cuerpo reaprovechado de la torre antigua, no se puede concretar, aunque no debió de diferir en exceso del incluido en el proyecto definitivo.

Por último, cabe resaltar que este segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite, a diferencia de otros como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, apenas ejerció influencia en la arquitectura aragonesa de su tiempo al no haberse llegado a construir y haber permanecido sus diseños en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. No obstante, el propio Sanz reaprovechó muchas de las soluciones espaciales y compositivas ensayadas en él, aunque reinterpretadas, simplificadas y adaptadas, en otro proyecto posterior que tampoco llegó a ponerse en ejecución: el de la Capilla del nuevo Pueblo de San Rafael, pequeño pero exquisito templo que diseñó en 1783-1784, de nuevo por encargo del IX Duque de Híjar, para dar servicio a este malogrado asentamiento de nueva colonización que el aristócrata pretendía levantar entre sus fincas de la Pobleta y el Ceperuelo, en el término de Híjar.[804]

[801] Alberti utilizó este recurso en los tímpanos de los frontones triangulares de fachadas de profundo clasicismo como las de San Andrés de Mantua o Santa María Novella de Florencia, siendo asumido por la arquitectura renacentista, donde cuajó especialmente en el clasicismo herreriano español de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid...), ejemplo de prestigio en la segunda mitad del XVIII.

[802] Agustín Sanz empleó unos aletones estrechos, lisos y sin decoración alguna en la fachada principal de su proyecto definitivo para la propia Iglesia de Vinaceite. Permiten hacerse una idea de cómo pudieron ser, en caso de haberse contemplado, los de este su segundo proyecto para el templo.

[803] Ocurre algo similar en las fachadas secundarias de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.

[804] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes Señor Duque 1783 (Carta de 7-V-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 3. Respuestas a Su Excelencia 1783 (Carta de 11-X-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 6. Respuestas a Su Excelencia 1784 (Carta de 6-III-1784).

4.1.2.6. Púlpito de la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1774)

Estudio histórico

El nuevo púlpito de la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, de la que Agustín Sanz era parroquiano desde siempre, fue creado en el verano de 1774 sin orden expresa de la parroquia, es decir *a expensas de la devoción* o por iniciativa popular, y fue financiado por cuatro parroquianos: José La Cruz, que aportó 4 libras jaquesas (75 reales de vellón), Manuel Ceballos, que puso otras 4 libras (75 reales), pero sobre todo por el indiano enriquecido Juan Bautista Casabona,[805] que contribuyó con 8 libras (151 reales) y el propio Agustín Sanz, que lo hizo con la cantidad más alta, 16 libras (301 reales), lo que indica claramente una implicación muy importante del arquitecto zaragozano en esta obra, muy probablemente la autoría de su diseño, diseño que debió elaborar desinteresadamente, hacia junio-julio de 1774, como parroquiano más apto para ello, algo que parece quedar refrendado por la refinada y elegante estética barroco-clasicista del púlpito, muy propia de Sanz y claramente



Fig. 1: ***Vista general del interior de la Iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza*****.**
A la izquierda se observa el púlpito.

[805] Sobre Juan Bautista Casabona véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Juan Bautista Casabona…", *op. cit.*, pp. 101-128.

inspirada en la Santa Capilla del Templo del Pilar, obra que Sanz conocía a la perfección al haber participado en su construcción como oficial de referencia entre 1754 y 1762, y por el parecido volumétrico, compositivo y formal de la pieza con otra obra de este tipo diseñada por él posteriormente, el púlpito de la Parroquial de Aguarón, que trazó en 1790 [fig. 1].[806]



Fig. 2: ***Vista del púlpito de la Iglesia de San Miguel de los Navarros*****.**

[806] A.D.Z., Fondo documental de la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, Caja 165, «Libro de las deliberaciones del Capítulo de procuradores y parroquianos de la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza», f. 276 r.-v., f. 277 r.-v., y f. 284 r.-v.

De la ejecución material del púlpito, que tras algo más de dos meses de intenso trabajo se estrenó el 29 de septiembre de 1774, festividad de San Miguel Arcángel, se ocupó el maestro carpintero Ignacio Alegre, que había sido alentado a ello por varios parroquianos dado que él también lo era, y sin duda tras la experiencia satisfactoria del nuevo y monumental cancel de madera de la puerta principal del templo, que él mismo había ejecutado a nivel material entre finales de 1771 y 1772. No obstante, para la realización de algunas de las labores contrató a un escultor, a un tallista y a un tornero. A pesar de que tasó la obra en 100 libras jaquesas (1.882 reales de vellón), acabó cobrando por ella solo las 32 libras (602 reales) aportadas por los cuatro parroquianos mencionados y otras 10 libras (188 reales) que le acabó concediendo la parroquia *por vía de gratitud* ante la falta de más aportaciones de parroquianos [fig. 2].[807]

Estudio artístico

El púlpito de la Iglesia de San Miguel de los Navarros es una bella pieza barroca clasicista realizada en madera tallada, dorada y policromada (la policromía es de tonos blancos y azules, algo muy propio de la estética barroca clasicista). Se compone de dos partes diferenciadas: el púlpito propiamente dicho y su tornavoz. El púlpito es un habitáculo de planta casi circular (le falta un pequeño trozo para completar el círculo al disponerse adosado) dispuesto en alto, adosado a una de las pilastras del lado del evangelio de la nave principal del templo. Se compone de una base con forma de cuenco adornada con cinco florones en relieve insertos en óvalos que quedan separados entre sí mediante bandas con decoración cajeada que culminan en serafines escultóricos. Sobre la base inferior se sitúa el cuerpo del púlpito, que es un antepecho casi circular decorado con cinco paneles ovalados verticales en bajorrelieve flanqueados lateralmente por columnillas dóricas anilladas (el tercio inferior de su fuste es liso) que soportan un trozo de entablamento y que se disponen sobre ménsulas, y por debajo por bajorrelieves decorativos con motivos de tradición barroca clasicista (hojas de palma…) y rococó (tornapuntas…). En el panel central se representa el monograma de la Virgen María inserto en un rompimiento celestial y rematado con corona real cerrada, mientras que los otros cuatro incluyen representaciones simbólicas tradicionales alusivas al arcángel San Miguel. Por encima de las columnillas anilladas, los trozos de entablamento que sustentan se prolongan y unen entre sí, aunque retranqueados, a modo de cornisa perimetral, sirviendo de base al pasamanos superior que remata el antepecho. Por su parte, el tornavoz del púlpito queda unido visualmente a este mediante un panel, formado por dos bandas laterales con decoración cajeada y un cortinaje simulado, que reviste la pared del fondo y sirve para enmarcar los batientes de la puerta en arco de medio punto que daba acceso al púlpito desde la escalera practicada en el muro que permitía subir hasta él (hoy está condenada). El tornavoz, que está resuelto en un claro lenguaje barroco clasicista de tradición barroca romana, también es de base circular. Se compone de un disco a modo de base cuya cara inferior se decora con un rompimiento celestial en bajorrelieve y cuyo perímetro aparece ornado en la parte de arriba con una

[807] *Ibidem*, f. 276 r.-v., f. 277 r.-v., y f. 284 r.-v.

banda a modo de friso con cabezas de serafines y en la parte de abajo con un molduraje escalonado a modo de cornisa del que penden vistosas guardamalletas con forma de gota. Por encima del disco, el tornavoz, que presenta su superficie articulada mediante bandas lisas en resalte decoradas con serafines escultóricos, se va estrechando hasta culminar en un cupulín calado perforado por cinco vanos lobulados-mixtilíneos (flanqueados también por bandas lisas en resalte coincidentes con las inferiores) inspirados claramente en algunos de los que perforan la cubierta de la Santa Capilla del Templo del Pilar, obra diseñada por Ventura Rodríguez, maestro de Agustín Sanz. El tornavoz queda coronado por una cruz apoyada en varios volutones [figs. 3, 4 y 5].



Fig. 3: ***Detalle de la base del púlpito*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 4: Detalle de la decoración escultórica de la base del púlpito. Foto: Javier Martínez Molina



Fig. 5: ***Detalle de uno de los paneles decorativos del púlpito con símbolos alusivos a San Miguel Arcángel*****. En este caso se combinan tres de sus atributos: la concha, la espada y la lanza. Se aprecia también la articulación barroca clasicista. Foto: Javier Martínez Molina.**

4.1.2.7. Proyecto de cripta o *bóveda de entierros* genérica (1775)

Estudio histórico-artístico

El último edificio de carácter religioso ideado por Agustín Sanz en el periodo 1762-1775 fue un mero ejercicio proyectual que desarrolló por iniciativa propia, sin mediar encargo de comitente alguno, para utilizarlo como aval de sus méritos al solicitar su nombramiento como Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se trató de una cripta o *bóveda de entierros* genérica cuyos diseños, todavía conservados, rubricó el 18 de abril de 1775 al igual que los de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén y los de su segunda propuesta para la de Vinaceite. Dicha fecha,

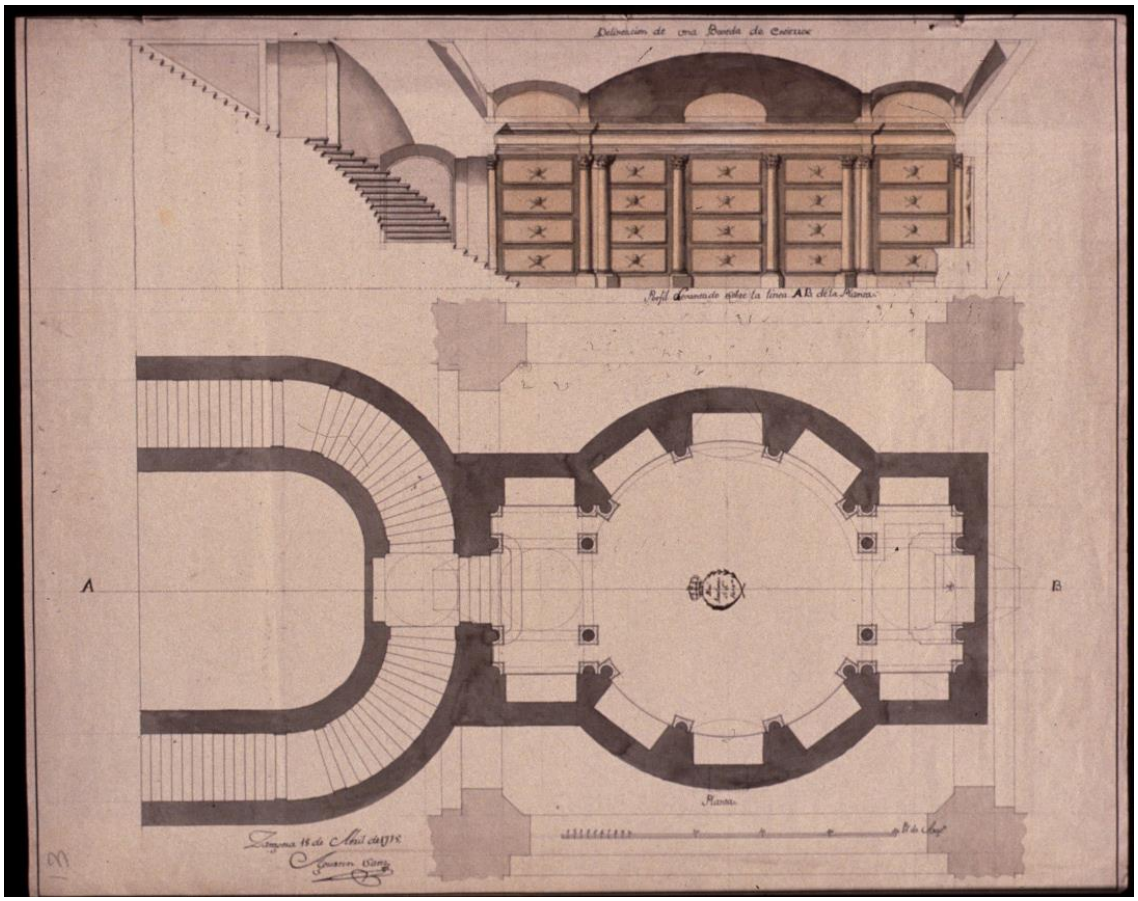


Fig. 1: ***Diseños de planta y sección longitudinal de una bóveda de entierros genérica rubricados por Agustín Sanz el 18 de abril de 1775.***

que debe considerarse de compromiso, se aproximó no obstante con toda probabilidad a la de la conclusión real de las trazas de la cripta ya que, en buena lógica, debió de ser el último de los tres proyectos en ser desarrollado por el arquitecto, que lo debió de idear y trazar en los primeros meses de 1775, ya que los dos restantes, que sí respondían a

encargos concretos del IX Duque de Híjar, le fueron encomendados varios años atrás y sin duda tuvieron prioridad en el diseño [fig. 1].[808]

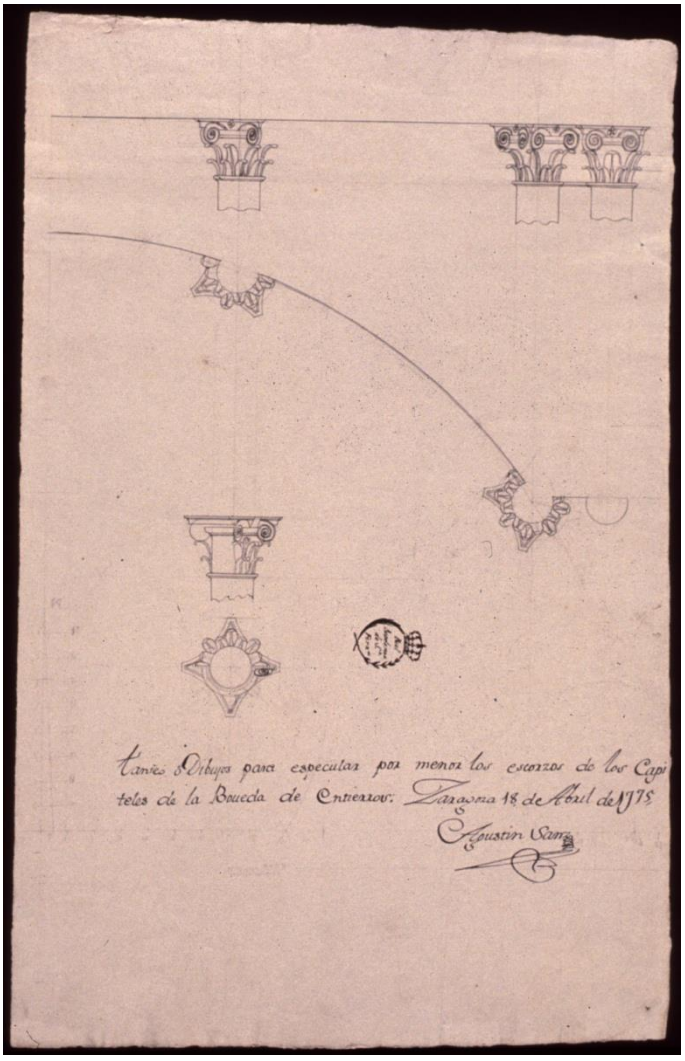


Fig. 2: ***Dibujo de Agustín Sanz que recoge el estudio de los capiteles de la bóveda de entierros genérica cuyos diseños rubricó el 18 de abril de 1775*****. Va rubricado con esa misma fecha.**

Las trazas de la cripta fueron dibujadas por Agustín Sanz en un único pliego de papel verjurado de formato rectangular apaisado que tituló *Delineación de una bóveda de entierros* y que rubricó en Zaragoza con fecha de 18 de abril de 1775 (mitad inferior izquierda) como ya se ha dicho.[809] Dicho pliego incluye la planta de la cripta, de sus escaleras y de la estructura arquitectónica general en la que ambas se insertan, representada en la parte inferior-media y nombrada simplemente como *Planta*, y la sección longitudinal (A-B) del recinto funerario y de sus escaleras, dispuesta en la parte superior y denominada como *Perfil levantado sobre la línea A B de la planta*.[810] No obstante, Sanz adjuntó a los diseños propiamente dichos un segundo papel, también verjurado aunque mucho más modesto, con un dibujo que en puridad debe considerarse un borrador dado su nivel medio de acabado. Se trata de un pequeño estudio del diseño de los capiteles de orden compuesto de las columnas y semicolumnas de la cripta (plantas y alzados), que tituló *Tanteo o dibujos para especular por menor los escorzos de los capiteles de la Bóveda de Entierros*,

[808] A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de San Fernando, año 1775, ff. 360 v.-361 v. (Acta de 7-V-1775); y A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4003 (Bóveda de entierros) y A-4004 (Capiteles de la Bóveda de entierros).

[809] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4003 (Bóveda de entierros). *Delineación de una bóveda de entierros*. Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris, negra y crema. 510 x 626 mm. Escala gráfica de 50 palmos aragoneses. Este dibujo fue reproducido por primera vez a mediados de la década de 1980 en dos publicaciones de Carlos Sambricio, aunque el primer análisis y valoración del proyecto, muy breve, no se publicó hasta 2007 y se debió a Eliseo Serrano. Véase SAMBRICIO, C., "Datos sobre los discípulos...", *op. cit.*, p. 252 bis; SAMBRICIO, C., *La arquitectura española...*, *op. cit.*, p. 419; y SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz...", *op. cit.*, p. 295.

[810] Estos diseños, de gran calidad proyectual y gráfica, responden plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de San Fernando y muestran el altísimo nivel técnico que como proyectista y dibujante de arquitectura ya había alcanzado Agustín Sanz a mediados de la década de 1770.

que Sanz rubricó de nuevo en Zaragoza con fecha de 18 de abril de 1775 (mitad inferior derecha) y que remitió a la Academia de San Fernando probablemente para ejemplificar su pulcro y minucioso sistema de proyección arquitectónica y su formación y cualidades como arquitecto proyectista [fig. 2].[811]

Para trazar la cripta, Agustín Sanz se inspiró vagamente en la que su maestro Ventura Rodríguez diseñó en el otoño de 1754 para la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, que conocía bien por haber participado probablemente en su delineación y haber sido oficial de confianza del taller de Francisco Velasco y Julián Yarza Ceballos, encargado de su construcción.[812] Le sirvió sin duda de punto de partida conceptual y tipológico, algo lógico dado que Ventura Rodríguez iba a ser uno de los principales profesores que iba a juzgar el mérito del proyecto para su nombramiento como Académico de Mérito, aunque supo crear algo muy distinto, lo que le permitió demostrar su capacidad creativa y proyectual. De hecho, tanto la espacialidad como la resolución arquitectónica y formal de ambas criptas, aunque emparentadas, resultan muy diferentes: la de Sanz responde a un esquema de planta circular con proyecciones en los pies y la cabecera, en la que dispuso un altar, mientras que la de Rodríguez es de planta de cruz griega de brazos de desigual anchura y extremos curvos, también con altar en la cabecera.[813] El esquema de las escaleras de acceso a las dos criptas, aunque relacionado, es distinto: de doble ramal en las dos pero paralelo con convergencia en la de Sanz y enfrentado y convergente en la de Rodríguez. El lenguaje arquitectónico empleado, aunque barroco clasicista en ambas criptas, resulta en la de Sanz ya más avanzado, simple, depurado y sobrio, en tránsito hacia el neoclasicismo, algo visible en la mayor presencia del orden arquitectónico. De hecho, este fue el proyecto de arquitectura religiosa de Sanz de resolución estética más avanzada hasta el momento, sin duda por no estar pensado para satisfacer los gustos de un comitente sino los de los profesores que debían juzgar sus méritos, entre ellos el propio Rodríguez.[814]

El acceso a la cripta se canaliza a través de dos anchos ramales de escalera de sencillas paredes cajeadas que nacen en puntos distintos y que van descendiendo en paralelo hacia las profundidades de la tierra con bastante separación entre ellos, hasta que al llegar a sendos pequeños rellanos intermedios en forma de cuña articulados por dos sencillos arcos fajones rebajados se van doblando hacia el interior describiendo una suave curva que se refleja en la mayor anchura exterior de sus peldaños enterizos, que se disponen en abanico, y que les lleva a converger en un sencillo rellano de planta cuadrada cubierto con bóveda vaída. La escalera, hasta entonces de doble ramal y reflejada en planta como una U perfecta, se desarrolla a partir del rellano como un corto tramo único

[811] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4004 (Capiteles de la Bóveda de entierros). *Tanteo o dibujos para especular por menor los escorzos de los capiteles de la Bóveda de Entierros.* Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz. 481 x 308 mm. Este dibujo fue reproducido por primera vez en 2007 en una publicación de Eliseo Serrano. Véase SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz...", *op. cit.*, p. 294.

[812] Sobre la participación de Agustín Sanz en las obras de la Santa Capilla, véase el apartado §3.1.de la biografía de Agustín Sanz dedicado a su etapa de aprendizaje y formación teórico-práctica.

[813] Véase el diseño de Ventura Rodríguez de la Cripta de la Santa Capilla del Templo del Pilar, que rubricó con fecha de 9-XII-1754, en USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, p. 125.

[814] A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de San Fernando, año 1775, ff. 360 v.-361 v. (Acta de 7-V-1775); y A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4003 (Bóveda de entierros) y A-4004 (Capiteles de la Bóveda de entierros).

y recto de seis escalones que, cubierto por una estrecha bóveda de cañón muy rebajado (con un arco fajón) y presidido por dos monumentales semicolumnas de orden compuesto en su frente, desemboca en un pequeño espacio de planta rectangular que actúa de elemento de transición entre la escalera y la gran sala funeraria circular, a la que antecede como proyección de la misma hacia los pies. Dicha proyección es gemela de otra hacia la cabecera de idéntica planta y configuración que, alineada con ella y coincidente con el

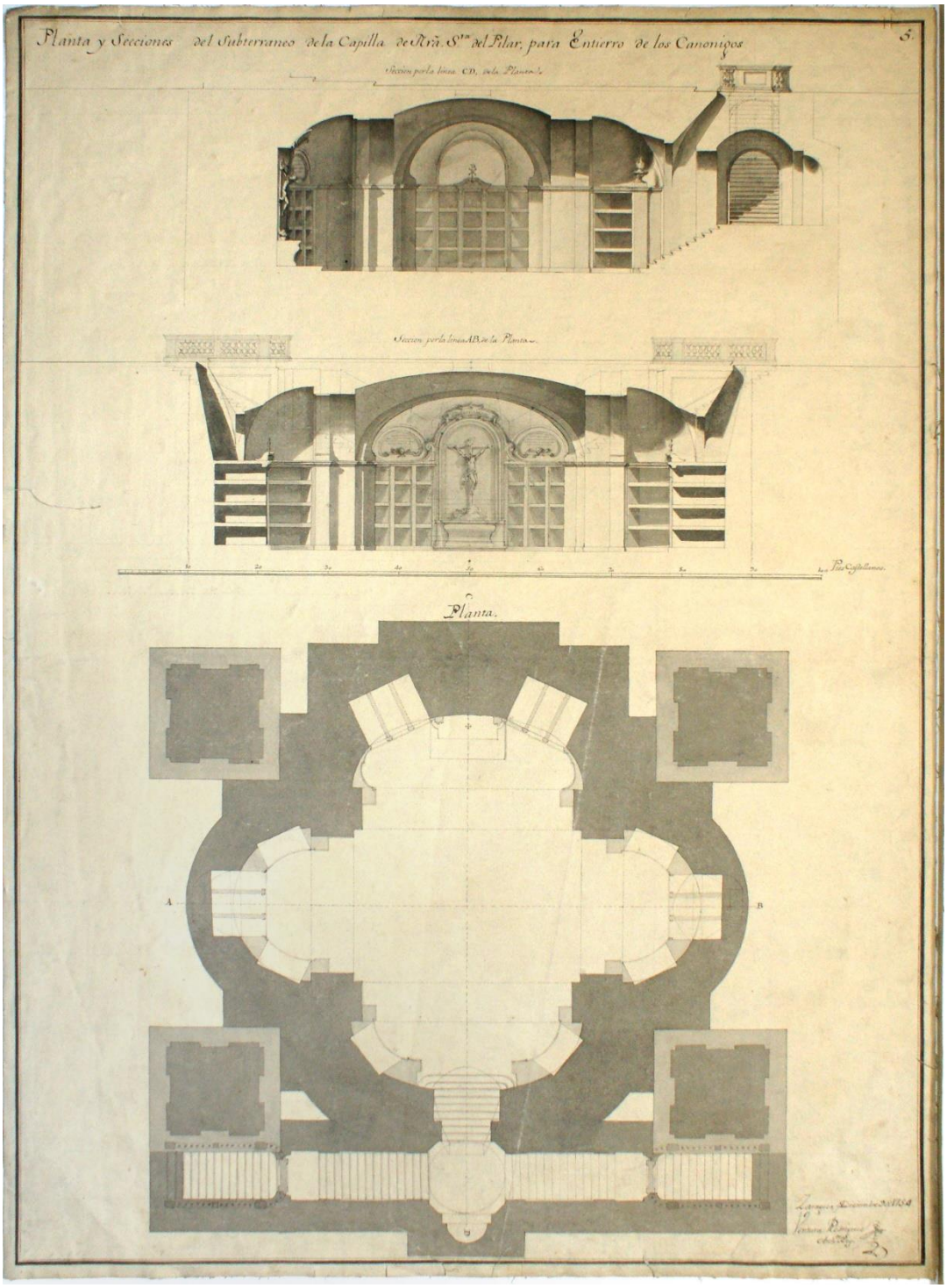


Fig. 3: ***Diseños de Ventura Rodríguez para la cripta de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, rubricados con fecha de 9 de diciembre de 1754.***

eje longitudinal del recinto, definido precisamente por el acceso y por dicha cabecera, actúa como presbiterio del pequeño templo funerario en que se convierte la cripta, que presenta un sencillo altar en la cabecera, lo que justifica que la incorporemos a este estudio sobre la arquitectura religiosa de Agustín Sanz [fig. 3].[815]

El espacio funerario está resuelto con planta circular, a modo de gran rotonda, lo que ejemplifica el temprano aprecio de Agustín Sanz por las plantas centralizadas y las formas geométricas puras, algo que será una constante a lo largo de toda de su carrera. En este caso, debido a la función primordialmente funeraria de la cripta, la utilización de una atrevida planta circular, en principio poco propicia para la liturgia según los principios de la Contrarreforma católica por su supuesta axialidad difusa, resultaba muy adecuada dadas sus connotaciones simbólicas funerarias (desde la más remota tradición el esquema centralizado, sobre todo circular, se había considerado el más adecuado para los templos funerarios),[816] y perfectamente factible a tenor del uso litúrgico poco intensivo del recinto, que permitía experimentar con la espacialidad primando el uso de una forma geométrica pura que se consideraba además la más próxima a la perfección absoluta, es decir, anteponiendo la consecución del simbolismo y la belleza ideal de la forma a otros aspectos que en este caso podían pasar perfectamente a un segundo plano sin lastrar el uso funcional del recinto.[817]

Con esta planta centralizada Agustín Sanz dio forma a un espacio que, emulando modestamente y a una escala mucho menor los grandes templos circulares católicos, tanto clásicos como modernos (Panteón de Roma, Basílica de Superga...), resulta envolvente, fluido, unitario y muy trabado, a la vez que abierto y diáfano, siendo abarcable en un único golpe de vista gracias a la ausencia de obstáculos físicos. Esto hace que su altar resulte visible desde cualquier punto del recinto y que la voz del celebrante pueda fluir limpia y sin eco, a la vez que propicia que la iluminación, tanto natural (muy limitada) como artificial, pueda ser equilibrada y uniforme, repartiéndose de forma equitativa por el espacio, lo que refuerza la sensación general de orden, equilibrio y serenidad clasicista que ya de por sí transmite la centralización de la planta. No obstante, aun acudiendo a una planta circular de gran pureza, Sanz no descuidó la debida axialidad hacia el altar que, siguiendo las pautas litúrgicas contrarreformistas vigentes, debía tener la cripta, algo que logró alineando el acceso a la sala funeraria con el propio altar y singularizando de forma inteligente ambos elementos con las dos proyecciones o expansiones espaciales de la rotonda ya mencionadas.

Para resolver tanto la planta como los alzados de la cripta Agustín Sanz tomó muy probablemente como referencia general de partida el más famoso y relevante de los panteones españoles de planta circular: el Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, que desde su creación en la primera mitad del siglo XVII (1617-1654) según trazas de Juan Gómez de Mora e intervención en lo decorativo de Juan

[815] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4003 (Bóveda de entierros).

[816] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica...", *op. cit.*, p. 152. Por ejemplo, los *tholoi* o tumbas de cámara micénicas ya se disponían con planta circular.

[817] El simbolismo y la belleza de la forma, que habían sido dos valores rectores de la arquitectura religiosa renacentista del siglo XVI, se habían ido postergando posteriormente debido a las nuevas directrices funcionales y litúrgicas de la Contrarreforma católica, quedando circunscritos a reductos muy concretos como la arquitectura religiosa funeraria. La Ilustración intentó revertir la situación.

Bautista Crescenzi,[818] se convirtió en el modelo a imitar por las escasas criptas de cierta ambición arquitectónica que se levantaron en España en los siglos XVII y XVIII, tales como el magnífico Panteón de los Duques del Infantado en el Convento de San Francisco de Guadalajara, diseñado en 1696 por el destacado maestro de obras zaragozano afincado en Madrid Felipe Sánchez como versión elíptica y barroquizante del modelo escurialense y concluido en 1728,[819] o el más modesto Panteón de los Condes de Aguilar, en este caso de planta octogonal, levantado a comienzos del último cuarto del siglo XVII en el riojano Convento de San Antonio de Nalda [figs. 4, 5 y 6].[820]

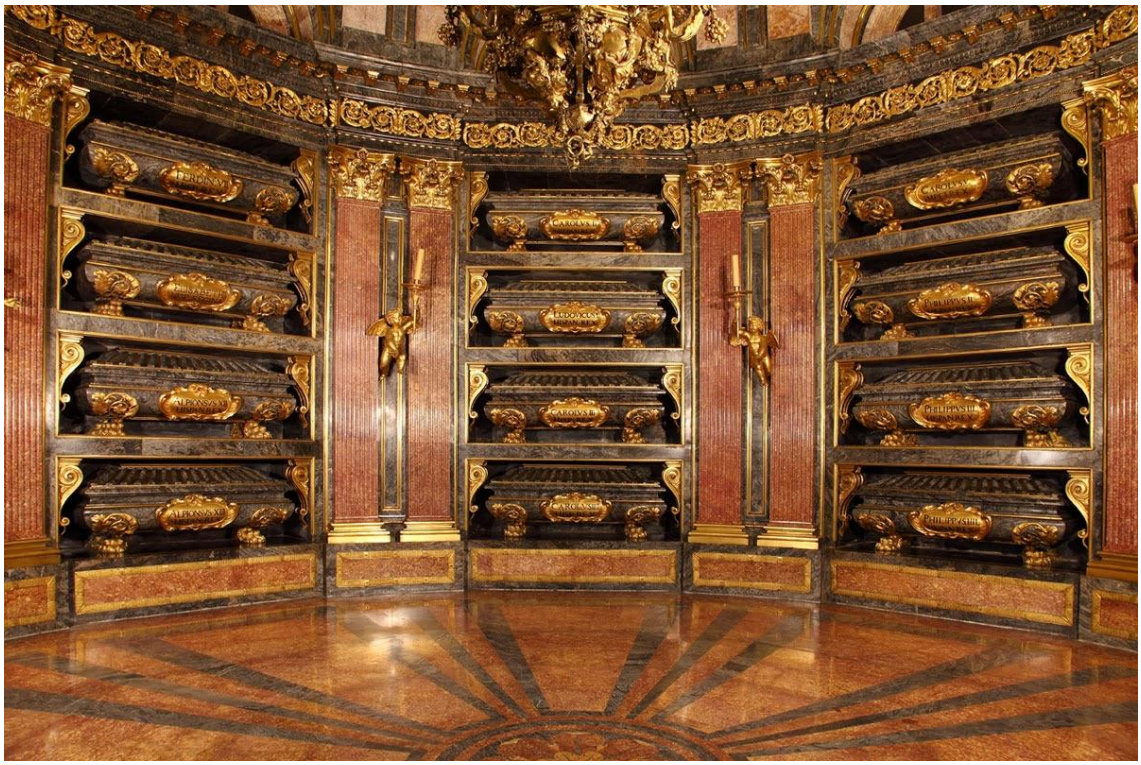


Fig. 4: ***Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*****.**

[818] Sobre la planificación, diseño, construcción y decoración del Panteón de Reyes véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arte y Arqueología (BSAA)*, 47, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981, pp. 265-284.

[819] SANZ ARAUZ, D., ABENZA RUIZ, B., y GARCÉS ESTEBAN, P., "Mármoles históricos del Sepulcro de los Mendoza en el Convento de San Francisco de Guadalajara. Marquetería lapidaria española del siglo XVIII", en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEdHC, CICCP y CEHOPU, 2007, pp. 847-854, espec. p. 847.

[820] MORENO RAMÍREZ DE ARELLANO, M. A., "Claves para la fundación de un convento franciscano extramuros de la villa de Nalda", *Berceo*, 120, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 83-102, espec. p. 97.



Fig. 5: ***Panteón de los Duques del Infantado en el Convento de San Francisco de Guadalajara*****.**



Fig. 6: ***Panteón de los Condes de Aguilar en el Convento de San Antonio de Nalda*****.**

Al igual que el Panteón de Reyes del Escorial y que sus émulos nobiliarios mencionados, cada uno de los dos sectores gemelos en que se divide la cripta tomando

como referencia su eje longitudinal, es una estructura arquitectónica, en este caso de perfil perimetral curvo, que hacia el interior acoge y cobija tres filas verticales de cuatro nichos de disposición paralela al muro cada una, que quedan perfectamente alineadas entre sí.[821] A dichas tres filas de nichos en cada sector de la rotonda, que suman un total de 24 nichos, se añaden otras cuatro filas de cuatro nichos fuera de la rotonda inexistentes en sus modelos de referencia: dos en su proyección de los pies y otras dos en la de la cabecera, que suman otros 16 nichos.

A su vez, a diferencia del Panteón de Reyes y de sus dos émulos nobiliarios, cuyos nichos son abiertos para poder contemplar sus magníficas urnas funerarias marmóreas o pétreas, los nichos concebidos por Agustín Sanz se disponen cerrados con austeras lápidas rectangulares lisas ornadas únicamente en el centro con un motivo funerario de calavera sobre dos tibias cruzadas, algo lógico al tratarse de una cripta de cierto empaque pero mucho más modesta y por tanto carente de sarcófagos monumentales. Este hecho permitió a Sanz dar a los dos grandes paramentos interiores de la rotonda, conformados por la sucesión horizontal y vertical de lápidas planas, una mayor continuidad y fluidez, y por tanto más armonía y equilibrio, que la que tienen los paramentos de sus referentes al neutralizar de esa manera las constantes interrupciones de plano que suponen los huecos de los nichos, interrupciones que en sus modelos barrocos eran buscadas premeditadamente para lograr acusados contrastes lumínicos.

Las filas verticales de nichos de la rotonda quedan separadas entre sí por monumentales semicolumnas de orden compuesto (cuatro por sector) dispuestas sobre basamentos de idéntica altura que el basamento general que recorre todo el perímetro interior de la cripta sirviendo de base a las filas de nichos. Dichas semicolumnas, que sustituyen a las dobles pilastras corintias existentes en el Panteón de Reyes y a las pseudopilastras de distinto tipo presentes en sus émulos nobiliarios, destacan por su gran clasicismo y la austera y despojada monumentalidad que aportan al interior del recinto en combinación con las sencillas y geométricas lápidas de los nichos. Además articulan rítmicamente los paramentos pero sin estridencias o contrastes demasiado acusados, rompiendo con su notable saliente la posible monotonía de estos. Este uso de las semicolumnas como elemento articulador recuerda al que Ventura Rodríguez le dio a las



Fig. 7: ***Vista general del gran muro curvo de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza en el que se integra el célebre*** **pilar** ***de la Virgen.***

[821] Por el contrario, los nichos de la Cripta de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, diseñada por Ventura Rodríguez, son de disposición perpendicular al muro.

semicolumnas que animan el gran muro curvo de la Santa Capilla del Pilar en el que se integra el célebre *pilar*, que derivaba a su vez de la tradición juvarriana. De ahí pudo tomar la idea Agustín Sanz, aunque las columnas de la Santa Capilla, a diferencia de las de la cripta de Sanz, no delimitan intercolumnios de anchura regular [fig. 7].[822]

Las semicolumnas de orden compuesto de la rotonda sostienen un monumental entablamento del mismo orden que se dispone a plomo de dichas semicolumnas y por tanto con un notable saliente respecto a los nichos, que así quedan protegidos y cobijados,[823] produciéndose además un notable ruptura horizontal de plano que articula y anima, aunque con sobriedad, los paramentos interiores. El entablamento, al igual que en el Panteón de Reyes, contribuye además a reforzar la unidad del recinto funerario en sentido horizontal, y por ende a potenciar el efecto espacial centralizador, al ser un elemento común a todos sus paramentos.[824] De hecho, en este caso se prolonga también a las dos proyecciones espaciales de la rotonda. Dichas proyecciones espaciales, tanto la de los pies como la de la cabecera, que carecen de precedentes en el Panteón de Reyes y en sus dos panteones deudores ya mencionados, presentan una idéntica configuración que resulta lo más avanzado de toda la cripta desde un punto de vista arquitectónico y estético. En ambas proyecciones, de planta rectangular, el entablamento se extiende perimetralmente envolviendo sus dos paredes laterales, que albergan una fila vertical de cuatro nichos cada una, idéntica a las de la rotonda, flanqueada por dos semicolumnas (una de un ½ y otra de un ¼ de columna), y la pared de fondo, que en la expansión de los pies está perforada al ras del entablamento por el acceso desde la escalera y en la de la cabecera queda presidida por el sencillo altar de la cripta.

Por el contrario, la conexión de ambas proyecciones espaciales con la rotonda es abierta pero no enrasada lateralmente en coincidencia con la anchura total de dichas proyecciones ya que Agustín Sanz introdujo en ambas expansiones un recurso clasicista muy avanzado desde un punto de vista estético para articular, matizar y focalizar dicha conexión: un juego de dos columnas y dos semicolumnas de orden compuesto dispuestas en paralelo describiendo en planta un cuadrado inserto dentro del rectángulo de ambas proyecciones. Dicho juego de columnas y semicolumnas achica y canaliza visualmente el espacio al generar, en combinación con las semicolumnas de los paramentos laterales y las de los extremos de la rotonda, un apretado entramado columnario de gran monumentalidad que queda potenciado por el propio juego del entablamento, que acompaña a las columnas (este se prolonga hasta las columnas exentas aunque sin unirlas

[822] A la hora de articular el muro curvo de la Santa Capilla en el que se integra el célebre *pilar* con grandes semicolumnas monumentales Ventura Rodríguez partió de modelos previos de su admirado Filippo Juvarra como los de la Iglesia de la Santa Croce de Turín y la Basílica de Superga. El propio Rodríguez volvió a emplear semicolumnas monumentales como elemento de articulación muraria interior en otros edificios religiosos como su proyecto no ejecutado para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén, el proyecto no materializado para la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares o la Capilla del Sagrario de la Colegiata de Santa Fe (Granada), esta última de planta circular como la cripta diseñada por Agustín Sanz, por lo que quizá pudo influir en ella.

[823] No hay que olvidar la gran humedad inherente a toda cripta y por tanto la posibilidad de que con el paso del tiempo se produjeran eflorescencias en el abovedamiento con los consiguientes desprendimientos de pequeñas partículas.

[824] A diferencia del entablamento del Panteón de Reyes, que presenta una rica decoración de bronce en el friso, el de la cripta de Agustín Sanz es canónico y además carece de proyecciones sobre las columnas para reducir su barroquismo. A cambio, su saliente general es mayor, lo que aumenta su clasicismo.

entre sí). De esta manera, contemplándolos desde el centro de la rotonda, los dos extremos del eje longitudinal quedan configurados como una pantalla columnaria de intercolumnio triple[825] que se dobla en profundidad por una segunda pantalla adosada al muro de fondo cuyo intercolumnio central enmarca en la proyección de los pies el acceso desde la escalera y en la de la cabecera el altar que da servicio a la cripta, que se dispone inserto en un sencillo cajeado murario, asentándose sobre una amplia grada en la que descansa también la mesa de altar prismática que se dispone delante. En las dos pantallas de ambas proyecciones el intercolumnio central, que canaliza y monumentaliza el tránsito y la visión hacia el altar, es mucho más ancho que los laterales, que quedan como elemento residual pero de gran potencia plástica en el caso de las pantallas colindantes con la rotonda al generar, en combinación con las semicolumnas (de más de ¾) de los extremos de los dos sectores en que se divide la misma, que se disponen muy próximas, cuatro auténticos bosques columnarios.

Por encima del entablamento general y de un escueto *banquillo* corrido que se dispone encima describiendo su mismo perímetro para ganar algo de altura, arranca ya el sistema de abovedamiento de la cripta, que es de resolución estructural muy simple y de gran despojamiento ornamental, siendo muy diferente, por su sencillez, a los del Panteón de Reyes y sus émulos nobiliarios. Integra a su vez el sistema de iluminación natural del recinto. La rotonda se cubre con una gran cúpula panteónica muy rebajada de planta circular (se aproxima a una bóveda de plato) que, como es propio de las de su género, carece de tambor propiamente dicho al actuar como tal los muros de la rotonda.[826] Al disponerse en el interior de la tierra, dicha cúpula carece de linterna en el centro, aunque posee dos vías directas de iluminación natural y dos indirectas. Así, coincidiendo con los extremos del eje transversal de la rotonda, se abren en la base de la cúpula panteónica sendos vanos en forma de arco carpanel en los que desemboca un conducto de igual forma y gran inclinación que aporta luz natural, aunque sin duda muy tenue, desde la superficie. Por su parte, en los extremos del eje longitudinal no abren sendos vanos como tal sino dos arcos, también carpaneles y similares a las ventanas del eje transversal, que comunican visualmente con las dos sencillas bóvedas vaídas de planta rectangular que cubren la proyección espacial de los pies y la de la cabecera respectivamente, y que se alinean con las dos ventanas, de nuevo en forma de arco carpanel, que se abren en los testeros de dichas bóvedas vaídas. Las referidas ventanas aportan una tenue luz natural a las expansiones de la rotonda y a la propia rotonda en sí, aunque no abren directamente a

[825] Ventura Rodríguez había utilizado pantallas columnarias de intercolumnio triple, pero de forma aislada y sin las acusadas connotaciones espaciales y visuales presentes en la cripta de Agustín Sanz, para separar sutilmente del resto del templo los coros de sus proyectos no realizados para las iglesias de San Bernardo de Madrid y del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Otras pantallas de este tipo las había usado en la fachada principal de su proyecto no ejecutado de nueva catedral para el Burgo de Osma, e incluso en la Santa Capilla del Pilar, pero con un concepto muy distinto: en curva y con gran separación entre las columnas. Véanse estas pantallas columnarias de Rodríguez en FORD REESE, T., *The architecture of...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 392-395, 401, 403 y 438.

[826] Las cúpulas de tipo panteónico, que derivaban del esquema estructural del Panteón de Roma, de ahí su nombre, tuvieron cierto arraigo en la arquitectura religiosa de la España de la Ilustración con la recuperación de las plantas centralizadas circulares y ovales. Solo dos años después, en la primavera de 1777, el propio Agustín Sanz ultimó el diseño de una monumental cúpula panteónica de planta oval sin rebajar dentro de su proyecto definitivo para la Iglesia de Urrea de Gaén.

ella, ya que se comunican con la superficie mediante dos conductos de su misma forma y gran inclinación.

4.1.2.8. Oratorio o capilla de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo de Híjar (1775)

Estudio histórico

El 8 de mayo de 1771, de forma simultánea al encargo del diseño de cinco casas para alojar a veinte quiñoneros a los que había arrendado tierras en el Monte del Ceperuelo, el IX Duque de Híjar, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar, encomendó a Agustín Sanz que trazara un nuevo oratorio o capilla para dicha finca situada en el extremo oriental del término de Híjar (Teruel).[827] Su finalidad sería sustituir a la capilla que existía en el lugar, que estaba muy deteriorada y que se había quedado pequeña para acoger a la gran cantidad de colonos, alrededor de 150 (incluyendo las familias y peones de los veinte quiñoneros), que se instalarían en las nuevas casas en ciertos periodos del año.[828] Dicha capilla había sido reedificada solo veinte años antes, entre finales de 1751 y los primeros meses de 1752, por el maestro de obras de confianza de la duquesa Prudenciana Portocarrero Funes de Villalpando (1696-1764), viuda del VII Duque de Híjar, el alcañizano Joaquín Cólera, que años después se encargaría también de la construcción de la nueva Iglesia de La Puebla de Híjar bajo la supervisión general de Sanz. Cólera se limitó a reconstruir una ermita preexistente que se encontraba ruinosa, de la que debió de reaprovechar una parte considerable de sus estructuras antiguas, lo que explicaría su rápido deterioro posterior. Esta obra estaba ya concluida a mediados de mayo de 1752, fecha aproximada en que la duquesa solicitó licencia al Arzobispo de Zaragoza, Francisco Ignacio de Añoa y Busto (1684-1764), para que la capilla fuera visitada y bendecida, labores que realizó el vicario de Híjar, Pedro Cortés, el 20 de junio de 1752, dedicándose el templo a San Antonio de Padua.[829] El edificio reedificado era de reducidas dimensiones ya que estaba pensado para dar cabida a unas 20 personas, que podían llegar a ser 60 forzando el espacio, y estaba formado por una sola nave muy estrecha cubierta por bóvedas, probablemente de arista o cañón, que presentaban una cornisa perimetral por debajo de su arranque [fig. 1].[830]

A pesar de la firmeza del encargo del 8 de mayo de 1771, probablemente por cierta desidia de José Faure, Administrador General de la Casa de Híjar en Aragón, pero sobre todo por la prioridad dada al diseño y construcción de las cinco casas para colonos, en la que estaban de acuerdo tanto Faure como el propio Agustín Sanz, este no llegó a trazar los planos de la capilla de manera simultánea a los de las casas, sino que pospuso su elaboración.[831] Por este motivo, dos años después, el 9 de junio de 1773, el IX Duque de

[827] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1773 (Carta de 16-VI-1773).
[828] A.H.P.Z.,.A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Carta de 21-III-1772).
[829] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 263, Doc. 21 (Comisión de 30-V-1752 y testimonio de 21-VI-1752).
[830] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Carta de 21-III-1772); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.2. Respuestas a Su Excelencia 1773 (Cartas de 1-VI-1773 y 12-VI-1773).
[831] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1773 (Carta de 16-VI-1773). Concretamente, el 8-V-1771 el IX Duque de Híjar había mandado a José Faure que se encargara de que Agustín Sanz reconociera los terrenos más adecuados para levantar una nueva capilla *con la estensión y capacidad conducente a lograr el fin de que cupiesen los 20 colonos, sus familias, sirvientes y operarios,*



Fig. 1: ***Vista general actual del conjunto arquitectónico de la finca agroforestal del Ceperuelo (Híjar),*** **conformado por: las cinco casas seriadas en hilera para alojar quiñoneros diseñadas por Agustín Sanz a principios de 1772 y construidas en 1773, dispuestas en la zona central; una masada preexistente de carácter popular situada en el extremo derecho; y el Oratorio o Capilla de San Antonio de Padua, diseñada por Sanz hacia principios de 1775 y construida poco después, emplazada en el extremo izquierdo. Foto: Javier Martínez Molina.**

Híjar, que había olvidado el encargo de 1771 y que ya no se acordaba del grave estado de deterioro en que se encontraba el oratorio, planteó ampliar el viejo templo mediante su alargamiento con el fin de que ganara capacidad, lo que permitiría que los colonos del Ceperuelo, que se iban a instalar en las nuevas casas en muy pocos meses, oyeran misa dignamente, cuestión que le preocupaba sobremanera dada su gran religiosidad y cuidado por la decencia de las iglesias que estaban a su cargo. Sin embargo, Faure, que sí estaba al tanto del asunto, le quitó de inmediato la idea de la cabeza al recordarle que la capilla era *absolutamente falsa y por consiguiente será gasto y tiempo perdido el alargarla, y aunque cesase aquel defecto, que no puede, siempre sería muy estrecha*. Este hecho hizo que el duque recordara el encargo de 1771, que decidió retomar no sin antes reprender a su administrador por su falta de diligencia en el tema, que tenía paralizado. Así, el 16 de junio de 1773 el duque mandó a Faure que diera los pasos necesarios para construir una nueva capilla mucho más grande que la anterior, con capacidad para al menos 150 o 200 personas (es decir, para los 20 quiñoneros, sus familias y operarios), que debería levantarse con techo de cielorraso y no abovedado, tal y como había recomendado Sanz, lo que era suficiente para el tipo de iglesia que se quería crear y que permitiría abaratar sus costes sin que perdiera decencia. Los diseños y el presupuesto de la obra deberían ser elaborados por este, que debería tener en cuenta el reaprovechamiento de los materiales de la antigua capilla.[832]

Paradójicamente, año y medio después, debido a su gran volumen de trabajo, fundamentalmente a raíz de varios encargos encadenados del Intendente General de Aragón y de proyectos muy absorbentes como el de la nueva Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Agustín Sanz todavía no había elaborado el diseño del nuevo oratorio ni su presupuesto al no haber podido viajar hasta el Ceperuelo para decidir su emplazamiento

y que, levantando un plan, se me remitiese con la tasación del coste que podría tener aprovechando los materiales de el oratorio viejo.

[832] *Ibidem* (Cartas de 9-VI-1773 y 16-VI-1773); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 147, Doc. 9.2. Respuestas a Su Excelencia 1773 (Cartas de 12-VI-1773 y 22-VI-1773). Faure se disculpó ante el duque en una carta fechada el 22-VI-1773 señalando que el motivo de que Sanz no hubiera elaborado todavía el diseño y presupuesto de la nueva capilla era que *hasta este año no havía agua para casa alguna y porque comprendimos se havían de construir antes las casas para los colonos.* Se comprometió a remitirle el *plan con el tanto de su coste*.

concreto y tomar medidas.[833] Sin embargo, un acontecimiento repentino, el derrumbe parcial de la vieja capilla, que tuvo lugar el 12 de diciembre de 1774, aceleró el proceso al impedir la celebración de misas para los colonos de la finca, lo que el 17 de dicho mes obligó al duque a mandar a José Faure que *sin la más lebe detención* hiciera que Sanz viajara hasta el Ceperuelo para elaborar el *plan de la nueba yglesia que allí se ha de hacer y abance de su coste, en el supuesto de que es mi boluntad se haga una obra sólida y de permanencia, vistosa y decente, y al menos coste que sea posible*, y redactar también un informe relativo al *destino que se puede dar a la parte de oratorio que ha quedado, bien en su estado actual o a los materiales o despojos que produzca*.[834]

En vista de la urgencia del encargo, Agustín Sanz se comprometió a viajar hasta el Ceperuelo justo después de las Navidades de 1774, aprovechando que tenía que ir a Híjar por encargo también de la Casa Ducal, lo que pareció bien al duque aunque volvió a pedir que la elaboración de los diseños de la capilla no se dilatara. Sanz debió de idear y ejecutar finalmente dichos diseños, junto al cálculo de costes de la construcción del edificio, en los primeros meses de 1775, tras visitar el Ceperuelo y poco antes de ocuparse de las trazas de las Iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, encargo también del duque de Híjar, que presentó a principios de mayo de 1775 a la Real Academia de San Fernando de Madrid para solicitar su nombramiento como Académico de Mérito de dicha institución. Por su parte, las obras de construcción del nuevo Oratorio de San Antonio de Padua se debieron de acometer probablemente, dada la urgencia del encargo, entre la primavera y el otoño de 1775, aprovechando el buen tiempo [figs. 2 y 3].[835]



Fig. 2: ***Vista general actual del oratorio y las cinco casas para colonos del Monte del Ceperuelo de Híjar*****.**
Foto: Javier Martínez Molina

[833] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 20-XII-1774).
[834] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1774 (Carta de 17-XII-1774).
[835] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Cartas de 20 y 27-XII-1774); y A.H.P.Z., ADH, Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1774 (Carta de 24-XII-1774). Lamentablemente, el periodo concreto de construcción del edificio y la identidad de los encargados de su ejecución material no los he podido determinar a raíz de las importantes lagunas existentes en los fondos del Archivo Ducal de Híjar, aunque bien pudieron ser algunos de los artífices que ya participaron en 1773 en la construcción de las cinco casas para quiñoneros del Ceperuelo.



Fig. 3: ***Vista del Oratorio de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo de Híjar*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Estudio artístico

El Oratorio de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo de Híjar todavía se conserva, aunque en estado de abandono. A pesar de ello mantiene intactas sus principales características tal y como las ideó Agustín Sanz, lo que permite un acercamiento directo a su propuesta arquitectónica. Se trata de un templo muy sencillo y simple tanto a nivel estructural y espacial como formal y decorativo, en el que el cumplimiento eficaz y digno de su función, albergar a los fieles cómodamente para que puedan oír misa, es la premisa principal que domina a las demás, lo que lo vincula con los planteamientos del funcionalismo racionalista, defendidos por influyentes teóricos de la arquitectura como Carlo Lodoli (1690-1761), Francesco Algarotti (1712-1764), Andrea Memmo (1729-1793) o Marc-Antoine Laugier (1713-1769), que impregnaban una parte importante del panorama arquitectónico de la Ilustración, sobre todo el ámbito de los ingenieros militares, más propensos a anteponer los principios de utilidad y economía a todos los demás.[836] De hecho, Sanz resolvió eficazmente un



Fig. 4: ***Retrato de Carlo Lodoli*****.**
Alessandro Longhi, h. 1761.
Óleo sobre lienzo, 127 x 93 cm.
Galería de la Academia de Venecia.

[836] Sobre el funcionalismo racionalista y el resto de las corrientes arquitectónicas de la Ilustración véase ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos...", *op. cit.*, pp. 291-332.

problema arquitectónico similar al que tuvo que enfrentar al recibir el encargo de las cinco casas adyacentes: crear una capilla que pudiera cumplir a la perfección con su función pero que a la vez fuera muy sólida para minimizar su mantenimiento, cuyos costes de construcción fueran los más reducidos posibles, y que tuviera una dignidad y decencia suficientes derivadas de la calidad de su diseño, es decir, que cumpliera a la perfección con los tres principios vitrubianos: *firmitas, utilitas et venustas* (firmeza, utilidad y belleza), pero anteponiendo el de utilidad, al que deberían someterse los otros dos [fig. 4].

Para lograr su objetivo Agustín Sanz concibió un templo de planta rectangular muy compacto que dispuso adosado a uno de los extremos de las cinco casas en hilera que el mismo había diseñado en 1772 y alineado con su fachada principal. Se levantó fundamentalmente con los propios materiales que ofrecía la finca, sobre todo piedra sillar, sillarejo, mampostería y madera, aunque algunos pudieron reaprovecharse de la antigua ermita, que fue demolida y que según parece se ubicaba en el mismo lugar aunque era de menores dimensiones. También se utilizaron otros que la finca no podía ofrecer, como el ladrillo, aunque mínimamente con el fin de abaratar los costes [fig. 5].



Fig. 5: ***Vista general del Oratorio del Monte del Ceperuelo*****. Se aprecia la combinación de materiales, muchos de ellos obtenidos de la propia finca (sillar, sillarejo, mampostería y madera). Foto: Javier Martínez Molina.**

A nivel espacial, la capilla se caracteriza por su sencillez y diafanidad al ser un auténtico cajón rectangular perfectamente unitario, de una nave, sin apoyos intermedios ni compartimentación por tramos, cubierto por un techo plano que en origen era de cielorraso, solución preferida por Agustín Sanz para el edificio tal y como quedó recogido en la documentación. Dicho cielorraso no se conserva hoy al haberse hundido y eliminado en una fecha indeterminada, por lo que es perceptible el entramado de vigas y viguetas que lo sostenía y que se sitúa bajo la estructura de madera del tejado a dos aguas que cubre el recinto. Por debajo del techo plano, con el fin de unificar y a la vez de articular visualmente el interior del edificio aportándole un mínimo toque decorativo, Sanz dispuso

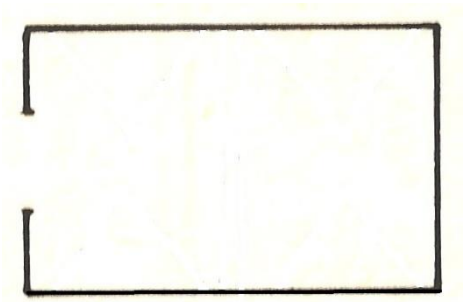


Fig. 6: ***Esquema aproximativo de la planta del Oratorio del Monte del Ceperuelo de Híjar*****. Autor: Javier Martínez Molina.**

una sencilla cornisa moldurada perimetral clasicista que circunvala toda la sala y que constituye la única concesión ornamental del oratorio, cuyos muros interiores, enlucidos y encalados, se desarrollan completamente limpios de "adherencias", sin articulación alguna, ya que carecen de pilastras, capillas u hornacinas. Únicamente existen, como elementos a la vez funcionales y decorativos, dos simples óculos circulares típicamente clasicistas abiertos en el extremo de las dos paredes laterales del templo, junto a su cabecera plana, a la que aportan luz lateralmente, y un tercero, hoy cegado, que se dispone sobre la puerta de ingreso y que servía para iluminar la nave longitudinalmente. Por su parte, el suelo original, aún conservado aunque muy deteriorado, era del tipo habitual en la arquitectura religiosa aragonesa del dieciocho: de simples ladrillos planos sentados con yeso. No obstante, el aspecto del interior del edificio no era en origen tan austero como pueda parecer hoy en día ya que incluía en su cabecera un pequeño altar adosado, sin duda dedicado a San Antonio de Padua, cuya huella aún es perceptible en el encalado y que probablemente era reaprovechado del antiguo oratorio o de alguna de las tres iglesias parroquiales de la zona que estaban a cargo de la Casa de Híjar (La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén y Vinaceite), cuyo arte mueble fue renovado en las décadas de 1770 y 1780, coincidiendo con su construcción de nueva planta [figs. 6, 7, 8 y 9].



Fig. 7: ***Vista general del interior del Oratorio de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo en la actualidad*****. Se aprecia su notable deterioro, fruto de décadas de abandono y usos inadecuados como el de garaje y almacén de maquinaria agrícola. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 8: ***Vista general del entramado de viguetas que servía de anclaje al cielorraso que cubría la capilla del Monte del Ceperuelo*****. Por encima se aprecia la estructura de madera del tejado a dos aguas.**
Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 9: ***Detalle del interior de la capilla*****. Se aprecian: el arranque del desaparecido cielorraso, la cornisa moldurada clasicista perimetral y uno de los dos óculos de iluminación próximos a la cabecera.**
Foto: Javier Martínez Molina.

La fachada principal es la más destacada de la tres que posee el templo (el muro testero de la cabecera no es perceptible al estar adosado a las casas de los quiñoneros), no solo por su función de acceso, sino por su acabado material y estético más cuidado. Es un sencillísimo lienzo mural perfectamente plano que presenta un remate superior de forma triangular derivado de la propia inclinación de las dos vertientes del tejado. Los únicos elementos que la animan son: su sencilla puerta adintelada, de grandes dimensiones y dispuesta en el centro, un óculo circular situado sobre ella y un reloj solar de formato rectangular que se emplaza entre el óculo y el remate a dos aguas del tejado y que fue añadido en 1878 aunque sustituyendo probablemente a otro anterior.[837] Justo encima de la confluencia de las dos vertientes del tejado existe una repisa con una pequeña protuberancia central que, en origen, pudo ser el basamento de una cruz o quizá el arranque de una espadaña. La piedra sillar, perfectamente escuadrada, se concentra en las dos esquinas de la fachada, que así quedan protegidas, y en su mitad inferior, justo hasta el dintel de madera de la puerta, cuyas jambas quedan configuradas por dichos sillares. Por encima de la puerta el lienzo mural se compone de sillarejo y mampostería con la excepción de: la parte superior de la rosca del óculo circular, que es de ladrillo, solución típica de Agustín Sanz, la fina cornisa que marca la transición con el tejado y los entronques de los aleros de las dos fachadas laterales, que también son de ladrillo [fig. 10].



Fig. 10: ***Vista actual de la fachada principal de la Capilla de San Antonio de Padua*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Por su parte, las dos fachadas laterales, idénticas entre sí, todavía son más simples y austeras. Son dos grandes lienzos murales completamente planos y de formato

[837] La fecha de 1878 está inscrita en el propio reloj solar.

rectangular animados únicamente por sendos óculos circulares dispuestos en sus extremos más próximos a la cabecera y por el sencillo alero o cornisa superior, bastante saliente, que en ambas fachadas marca la transición con el tejado y que las protege de la incidencia directa del agua. El sillarejo y la mampostería dominan abrumadoramente, con la excepción de la zona superior de las roscas de los dos óculos y de los aleros, resueltos con tres hiladas de ladrillo que generan un triple escalonamiento o saliente.

En síntesis, se trata de un edificio religioso caracterizado por su funcionalidad y eficacia espacial que cabe ser emparentado con un nutrido grupo de construcciones, sobre todo ermitas y capillas rurales de fincas agrícolas o pequeños poblados levantadas por toda la geografía española durante la Ilustración siguiendo unos principios similares[838] y que fueron uno de los espacios, junto a la arquitectura militar y la civil de carácter utilitario o protoindustrial, donde mejor y con más pureza se plasmaron los radicales planteamientos funcionalistas que impregnaron una parte del panorama arquitectónico europeo y español de la época.



Fig. 11: *Cartón para tapiz* La riña en la Venta Nueva *(1777), de Francisco de Goya*. A la derecha se puede observar una capilla rural que guarda grandes paralelismos con la del Monte del Ceperuelo de Híjar.

[838] Por ejemplo, en las inmediaciones de Zaragoza, en la finca de La Torraza de Villamayor de Gállego, que a finales del siglo XVIII pertenecía al destacado hombre de negocios ilustrado Juan Martín de Goicoechea, se levantó una capilla con unas características parecidas a las del Oratorio del Ceperuelo. A su vez, algunas capillas de apariencia similar fueron utilizadas como trasfondo de ambientación por pintores de la época como Francisco de Goya en sus cartones para tapiz, donde los temas campestres y rurales de tono popular tenían especial cabida. Ejemplo de ello son dos cartones para tapiz de Goya: *La riña en la Venta Nueva* (1777) y *Los pobres en la fuente* (1786-1787) [fig. 11].

4.2. ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA ETAPA DE ESPLENDOR CREATIVO (1775-1782)

4.2.1. PROYECTOS DE ARQUITECTURA RELIGIOSA DE NUEVA PLANTA

4.2.1.1. Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1777-1782)

Estudio histórico

Tras el descarte de los terceros diseños de la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén, el IX Duque de Híjar encargó a Agustín Sanz unos cuartos, que resultaron los definitivos para este templo, en una fecha indeterminada entre mediados de 1775 y la primavera de 1777. De ellos hizo el arquitecto zaragozano dos versiones distintas sucesivamente, aunque bastante parecidas entre sí, variantes de un mismo modelo básico de iglesia de planta centralizada oval con prolongación de una pequeña nave de dos tramos a los pies,[839] una novedosa solución espacial, muy distinta a la anterior, que le permitiría dar respuesta a las necesidades de espacio del templo de forma más eficaz al adecuarse mucho mejor a las limitaciones presupuestarias y de solar existentes, sin renunciar a la monumentalidad.

La primera versión de sus cuartos diseños ya la había entregado Agustín Sanz, con toda seguridad, a comienzos de julio de 1777, aunque probablemente bastante antes, entre abril y junio, dado que para el 2 de agosto de 1777 el duque esperaba ya con cierta impaciencia la segunda versión,[840] que le habría encargado al menos un mes antes, tras haber revisado la primera. Esa segunda variante consistía en la modificación de la primera versión solo en ciertos aspectos secundarios que no cambiaban la concepción espacial ni arquitectónica, para conseguir un abaratamiento de costes. De hecho, la primera versión había sido incluso aprobada y rubricada por el duque, lo que indica que le había gustado y que tenía intención de ejecutarla, aunque con pequeñas modificaciones[841] dictadas probablemente por algún asesor en materia arquitectónica, quizá el arquitecto real Francesco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797), con quien el duque tenía una estrecha



Fig. 1: ***Retrato de Francesco Sabatini.***

[839] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).
[840] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-14. Papel nº 1 (Carta de 2-VIII-1777).
[841] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).

relación.[842] En concreto, el duque le pidió a Sanz que hiciera una segunda versión de los diseños, casi idéntica, *reduciendo la altura con el fin de minorar el gasto y dejar en mayor perfección y mejor dibujo la fachada y primera parte de la torre*.[843] Así, reduciendo la altura general del edificio, se lograría una mejor proporción de la fachada y del primer cuerpo de la torre, pero sobre todo una reducción considerable en el gasto sin restar empaque al resultado final, lo que aliviaría las arcas de la Casa de Híjar [fig. 1].

La segunda versión de los cuartos y definitivos diseños de la Iglesia de Urrea estaba ya terminada a principios de agosto de 1777 dado que el 9 de agosto de 1777 Agustín Sanz rubricó el modelo definitivo de las *condiciones* o capitulaciones que deberían seguirse para su construcción,[844] que remitió a Madrid el mismo día junto a las dos versiones de los cuartos diseños (la primera ya rubricada por el duque tiempo atrás) y una carta personal dirigida a este.[845] A vuelta de correo, el 13 de agosto de 1777, el duque de Híjar escribió a Sanz comunicándole que junto a su misiva había recibido *el dibujo que tenía rubricado para la Yglesia de Urrea y los que nuebamente ha formado Vuestra Merced* […], y que *asegurado por el informe de Vuestra Merced de ser ventajoso este nuebo pensamiento, lo apruebo, y en su consecuencia debuelvo rubricados dichos nuebos planes para que por ellos se execute la obra, y inmediatamente me remitirá Vuestra Merced copia de ellos según la tenía pedida del primero*.[846] Como queda claro, la segunda versión de los diseños gustó al duque, quien finalmente decidió construir la nueva iglesia según la misma, poniendo fin así a ocho años y medio de titubeos y proyectos fallidos. También aprobó literalmente el modelo de las capitulaciones rubricado por Sanz y su cálculo de costes.

El modelo definitivo de las *condiciones* o capitulaciones que iban a regular la construcción de la iglesia[847] había sido elaborado por Agustín Sanz en función de los diseños definitivos (pero antes de la aprobación final de estos), tras haber consensuado buena parte de su contenido con la Casa de Híjar, probablemente a través de su administrador general en Aragón, José Faure y Oto. Tras la aprobación de dicho modelo por parte del duque el 13 de agosto,[848] se hacía preciso su otorgamiento ante notario para que las capitulaciones adquirieran validez legal. No obstante, ya desde ese momento el duque las consideró legítimas sin necesidad de modificar cosa alguna, dada la confianza que tenía en la honradez y profesionalidad de su arquitecto. De hecho, en su carta del 13 de agosto le manifestó a Sanz que aprobaba *el pliego de condiciones y cálculo del coste de la referida obra* […] *por la confianza que tengo de que Vuestra Merced lo hará arreglado con toda equidad y justificación, y lo debuelvo para que se otorgue la escritura*

[842] Años antes había encomendado a Sabatini el diseño de los retablos de la Iglesia de La Puebla de Híjar y, según se deduce de la documentación, la relación entre ambos venía de lejos y era muy estrecha, algo lógico dado el papel principal que el IX Duque de Híjar jugaba en la Corte. Sobre este asunto, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la Iglesia de la…", *op. cit.*, pp. 130-145.
[843] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).
[844] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777).
[845] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-11 (Carta de 13-VIII-1777).
[846] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).
[847] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777).
[848] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-11 (Carta de 13-VIII-1777).

insertándolo en ella, en los mismos términos que tengo resuelto y comunicado a Faure por lo respectibo a la Yglessia de Vinacey.[849] Como es evidente, la confianza en Sanz después de doce largos años de estrecha relación profesional comitente-artista era casi ciega al estar asentada en la profesionalidad intachable del arquitecto pero también en el respeto mutuo, perceptible en el tono y el trato exquisitos que el duque siempre dispensó a Sanz en sus cartas, distinto al utilizado con sus administradores.

El modelo de las capitulaciones rubricado por Agustín Sanz el 9 de agosto de 1777 fue el definitivo y no un simple borrador, ya que coincide perfectamente con las capitulaciones que se otorgaron oficialmente justo dos meses después, el 8 de octubre de 1777.[850] Dicho otorgamiento tuvo lugar en Zaragoza ante Juan Campos y Ardanuy, *notario del número* de dicha ciudad, entre José Faure, que actuó como apoderado del duque de Híjar, y Agustín Sanz,[851] siendo testigos del acto un estudiante de teología, Pedro Ballarín, y un *escriviente*, Fabián Gascón, ambos domiciliados en la ciudad de Zaragoza.[852] De esta forma, las capitulaciones para la construcción de la Iglesia de Urrea de Gaén adquirieron validez legal y rango de contrato. El mismo día y ante el mismo notario se otorgaron también las capitulaciones de la Parroquial de Vinaceite.[853]

Desde el mismo preámbulo del acta notarial donde se recogió el otorgamiento de las capitulaciones y donde estas quedaron reproducidas y fijadas,[854] quiso el duque de Híjar dejar bien patente que las obras que allí quedaban reguladas iban a ser de *total e integra reedificación*[855] y que las financiaba como *llevador de las décimas* de Urrea y como propietario del *fundo de la yglesia parroquial*. A su vez, quiso poner de manifiesto la motivación concreta que le impulsaba a financiarlas, que no era otra que hallarse el templo *bastante maltratado, y deseando, como desea, llevado de su celo cathólico y suma christiandad, construirlo de nuevo para mayor culto de Dios y aprovechamiento de los fieles*.[856] Como queda claro, el motivo principal para impulsar la *total e íntegra reedificación* de la iglesia era su mal estado de conservación, que la hacía inadecuada para el correcto y decoroso cumplimiento de su función religiosa, cuestión que preocupaba al duque, que era muy consciente de sus obligaciones señoriales y ante la iglesia católica. De hecho, habían pasado ya siete años desde el demoledor informe de Joaquín Cólera y Antonio Ribes que había puesto de manifiesto dicho deterioro,[857] que desde entonces había ido en aumento sin que se le pusiera remedio.

En las capitulaciones se recogieron las condiciones concretas que Agustín Sanz se obligaba a cumplir para construir de nueva planta la Iglesia de San Pedro Mártir. En

[849] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).
[850] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r.
[851] El duque había dado a Faure un *poder especial* que se insertó en el acta notarial. Se lo había enviado desde Madrid el 4-X-1777. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 4-X-1777).
[852] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r.
[853] *Ibidem*, ff. 313 v.-317 r.
[854] Para analizar las capitulaciones he preferido tomar como referencia el texto incluido en el acta notarial antes que el modelo original de Agustín Sanz de 9-VIII-1777, por ser aquel el que tuvo validez legal en el gobierno de las obras y por haber variado algo la redacción, aunque no el contenido, respecto al modelo. Véase A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r.
[855] *Ibidem*, f. 308 r.
[856] *Ibidem*, f. 305 v.
[857] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-2 (Informe de visura de 20-VI-1770).

concreto se fijaron doce capítulos o condiciones generales, relativas a distintos aspectos (materiales, plazos de obra, costes, condiciones de construcción, trabajos a realizar, participación de los vecinos…), que se habían pactado previamente entre el arquitecto y la Casa de Híjar. Por ello, este documento se convirtió en el instrumento regulador del proceso constructivo que se desarrollaría en los años sucesivos.[858]

Ante todo, en las capitulaciones se quiso dejar muy claro que el nuevo templo se debía construir *según y conforme lo manifiestan los dibujos rubricados por Su Exzelencia, trabajados y firmados por el mismo Agustín Sanz*, que debían seguirse al pie de la letra. A nivel constructivo se fijaron aspectos muy variados, como las condiciones específicas del *derribo de la yglesia bieja hasta su pabimento*, estableciéndose en principio que este fuera acometido a cuenta de Sanz, al igual que *sacar las enrronas del derribo, quedando a su beneficio los despojos que saliesen útiles para emplearlos en la nueba fábrica*,[859] aunque también se contempló la posibilidad de que el duque, si así lo prefería, acometiera el derribo por su cuenta, algo que no llegó a ocurrir. También se reguló la creación de los cimientos, aspecto sobre el que existían muchas dudas relativas al coste *con el motibo de descubrirse a la entrada de la yglesia actual un banco de peña que se halla muy superficial, y según informe de los vecinos sigue vastante hacia la parte inferior*.[860] Se desconocía el tamaño de este bloque de roca y si afectaría a la creación de los cimientos, por lo que se pactó fijar por adelantado un coste orientativo para la ejecución de los mismos de 23.000 reales de vellón (1.222 libras, 18 sueldos y 3 dineros jaqueses) y determinar el precio real después de su construcción, de tal manera que si finalmente costaban menos se le descontaría a Sanz la cantidad cobrada de más, mientras que si costaban más el duque le debería abonar la diferencia. Finalmente, dicho banco de roca no supuso un problema grave dado que los cimientos se realizaron con bastante celeridad, en unos tres meses, entre finales de marzo y últimos de junio de 1778.[861] No obstante, su coste fue mayor que el fijado en las capitulaciones, por lo que el duque debió de abonar a Sanz la diferencia.[862]

En cuanto a la construcción de la parte "visible" del templo, se pactó en primer lugar que Agustín Sanz debía *plantear y executar la fábrica con todos los movimientos interiores y exteriores que manifiestan los divujos*,[863] reforzando así el papel rector de los diseños, pero sobre todo se determinaron los materiales que debían ser utilizados en cada una de las partes del edificio, algo que se estableció de manera muy precisa y que se cumplió al pie de la letra con la excepción del chapitel de la torre, que se pactó de estructura de madera y *enlatado* (recubierto con láminas de plomo u *hojas de lata*) y que

[858] En las capitulaciones del 9-VIII-1777 se recogen numerados 13 pactos, aunque en realidad son 12, ya que el 6º no existe por estar omitido, al saltarse, probablemente por error, del 5º al 7º. En el otorgamiento del 8-X-1777 sí que se recogen 13 pactos, pero debido a que el relativo a la cantidad que se debía pagar a Sanz aparece repetido parcialmente en su contenido. Véanse A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777); y A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r.
[859] *Ibidem*, f. 308 v.
[860] *Ibidem*, f. 308 v.
[861] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 4 (Carta de 21-III-1778); A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 2-VI-1778).
[862] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-2. Papel nº 3 (Carta de 24-IX-1782).
[863] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 308 v.

finalmente se hizo de ladrillo visto aunque ello no debió de aumentar su coste.[864] En concreto, se fijó que los zócalos del edificio debían hacerse de *piedra labrada*, es decir de sillar, al igual que todos los *ángulos exteriores en toda su altura*, mientras que la fachada principal se había de construir en *ladrillo lisso* pero con los *capiteles, vassas y cornisas de pedestrales y también todo el hornato de la puerta principal* labrados en piedra, algo que se cumplió a rajatabla.[865] Por el contrario, el resto del edificio debía realizarse *de mampostería con piedras algún tanto careadas*, es decir, de sillarejo grande labrado de manera más o menos regular, tal y como se observa hoy en los exteriores del templo, donde predomina, reservándose el ladrillo para *los arcos interiores de las capillas y cúpula* y para el pavimento (que también podía hacerse de *baldosas de aquel país*), en el interior, y para *las cornisas exteriores de los aleros*, que se hicieron de ladrillo aplantillado, y el segundo cuerpo de la torre, *que es el campanil*, en el exterior, el cual, no obstante, debía tener de piedra *las bassas y capiteles y ángulos de cornisas.* Por el contrario, el chapitel de dicha torre debía ser *armado de madera, enlatado y dado de secante al óleo para que no lo pudran las aguas*, algo que no se cumplió como ya se ha dicho, mientras que la cruz de su remate debía hacerse *de yerro dorada con oro doble.* En todos los casos, tanto en la obra de sillarejo como en la de ladrillo, el aparejo debía asentarse *con estuco de yesso y mortero de cal a fin de que no quiebren sus paredes, y al tiempo de la construcción se llevará revocada por dentro y fuera para que no disipen la humedad los temporales y haga buena unión.* Por otro lado, Sanz se comprometió a *construir los texados con el espesor de maderas, clavazón, herrajes y demás que sea necessario para su maior seguridad y perfección*.[866]

En las capitulaciones también se concretó el uso de materiales en cuestiones más secundarias. Así, se estableció que las cruces de remate de la fachada principal y la cúpula debían hacerse de *yerro dorado con oro doble* al igual que la de la torre, o que sobre las ventanas de dicha torre debía ponerse *un telar de yerro de suficiente cuerpo encadenado por los ángulos y formando unión en el centro con dichas cadenas para su seguridad*.[867] Por su parte, la esfera del reloj de la torre debía realizarse de piedra de Albalate del Arzobispo con *las letras de fundo y los números de las horas rebutidos de piedra negra*.[868] También debían labrarse en piedra cuatro *llameros* o flameros (pebeteros con fuego),[869] elementos ornamentales típicos del lenguaje arquitectónico barroco clasicista aplicado por Agustín Sanz en esta iglesia y que fueron puestos de moda en Aragón por Ventura Rodríguez al introducirlos en sus diseños para la reforma del Templo del Pilar

[864] La diferencia económica entre hacer un chapitel con estructura de madera recubierta de *hoja de lata* (plomo) o de fábrica de ladrillo visto, era mínima. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-17 (Presupuesto de 23-VII-1784).

[865] El frontón triangular de piedra que corona la fachada principal es de realización reciente. Se creó tras los destrozos sufridos por el frontón original, también de piedra, durante la Guerra Civil, y como corrección de una inadecuada reconstrucción posterior. El frontón original tenía un perfil más moldurado y por tanto un aspecto menos compacto que el actual.

[866] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 308 v.-309 v.

[867] *Ibidem*, f. 309 r.

[868] La esfera actual del reloj es relativamente reciente, por lo que no puede determinarse si la original llegó a materializarse según lo pactado, aunque probablemente sí.

[869] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 309 r.

de Zaragoza.[870] En concreto, los cuatro *llameros* iban destinados a las cuatro esquinas superiores del primer cuerpo de la torre con el fin de suavizar y animar la transición entre este primer cuerpo, de planta cuadrada y realizado en sillarejo, y el segundo, de planta ochavada y de ladrillo, transición que hoy resulta un tanto abrupta al estar vacio el espacio previsto para los cuatro *llameros*, que o bien no se llegaron a colocar o desaparecieron posteriormente.[871] A su vez, se contempló poner *pirámides*,[872] también de piedra labrada, *sobre los estribos de la cúpula*, motivo de raíz escurialense recuperado por arquitectos del periodo ilustrado como Ventura Rodríguez o el propio Sanz.[873] Dichos elementos, que debían colocarse rematando el tejado, no existen en la actualidad, de tal manera que, o bien no se colocaron o desaparecieron en un momento indeterminado, quizá en alguna reparación antigua del tejado. No obstante, puede conocerse su disposición originaria (apoyando literalmente sobre los estribos del tejado) dado que Sanz recogió la misma solución, aunque con copas o trofeos, en su diseño de sección longitudinal de la Iglesia de Calmarza, templo que concibió como una versión protoneoclásica de la iglesia urreana.[874]

A nivel estético, Agustín Sanz se comprometió a *hazer todo el hornato interior de dicha yglesia como lo demuestran los divujos, con el primor y arte que se requiere según reglas de arquitectura*,[875] reglas que en aquella época eran las del barroco clasicista o académico, determinadas en gran medida por Ventura Rodríguez, que todavía gozaba de un gran influjo a través de sus numerosas obras y su labor docente en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Así, en el interior de la Parroquial de Urrea, Sanz llevó a cabo una primorosa decoración barroca clasicista, aunque más depurada y sobria que la prevista en su tercer proyecto, lo que muestra su progresiva evolución estética hacia una arquitectura cada vez más severa y funcionalista, algo que se hará más palpable en diseños posteriores como los de la Iglesia de Calmarza (1788).

A nivel material, Agustín Sanz se comprometió a blanquear la iglesia una vez que estuviera construida, decorada y revocada interiormente con yeso pardo. Se debía blanquear *universalmente a paleta con yesso mate de la mejor calidad, como se requiere*

---

[870] Ventura Rodríguez usó flameros en los exteriores e interiores del Templo del Pilar, especialmente en estos, donde los empleó entre las pilastras, tanto de los muros perimetrales como de los grandes pilares. Los flameros de los pilares, dispuestos en hornacinas, fueron eliminados durante la gran restauración de Teodoro Ríos Balaguer al verse este obligado a envolver dichos pilares con una estructura metálica y por tanto a eliminar las hornacinas que los contenían, lo que dio a la reforma de Rodríguez un aspecto más "neoclásico" que en origen. Afortunadamente, los muros perimetrales interiores aún se conservan en su estado original. Véanse TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de Zaragoza*, León, Everest, 1974, pp. 21 y 33-35; ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, pp. 293; y RÍOS SOLÁ, T., "Los problemas físicos del Pilar", en FATÁS CABEZA, G., (dir. ctf.), *El Pilar desconocido*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2006, pp. 170-176, espec. p. 171.

[871] En otras torres de Sanz, como las de la Parroquial de Épila, se pueden observar llameros similares.

[872] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 309 r.

[873] El Monasterio de San Lorenzo del Escorial experimentó un proceso de revalorización y recuperación durante el periodo ilustrado, convirtiéndose en una suerte de referente para un "clasicismo" autóctono que numerosos arquitectos, como Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva, tomaron como fuente de inspiración parcial para alguna de sus obras. Véase RODRÍGUEZ, D., y SAMBRICIO, C., "El Conde de Aranda y la arquitectura…", *op. cit.*, pp. 154-155.

[874] La sección (AB) de la Iglesia de Calmarza dibujada por Agustín Sanz se puede ver en el subapartado §4.2.1.6. dedicado a dicho templo. Se publicó por primera vez en CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos aragoneses…", *op. cit.*, p. 449.

[875] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 309 r.-309 v.

en los templos, siendo este su acabado final al interior,[876] aunque *si concluida la yglesia de pardo se comprehendiese no estar bastante enjuta para darle el blanqueo y expuesta a que este salga mal si se executase, en este caso se deva dar cuenta a Su Exzelencia para determinar con su insinuación*.[877] Sin duda, la inclusión de esta matización se debió a los problemas generados años atrás en las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar a raíz de las diferencias de criterio entre Sanz, partidario de acometer el blanqueo del templo dos o tres años después de revocar su interior con *yeso pardo*, y los vecinos, que lo querían acometer de forma inmediata aún a riesgo de que saliera mal por la expulsión de salitre. En este caso se quiso otorgar al duque de Híjar la última palabra sobre el tema, aunque respetando sin duda el criterio del arquitecto.

También se concertaron con precisión aspectos que a priori pueden parecer secundarios, pero a los que se otorgó gran importancia por su considerable coste, como la realización y colocación de rejas, puertas, ventanas y cerramientos de vidrio. Así, Agustín Sanz pactó poner de su cuenta, aunque sin duda subcontratando su realización con artífices especializados, *todas las puertas y ventanas necessarias al templo con los herrajes correspondientes, y también poner rejas regulares en las ventanas de las sacristías, batisterio y las tres primeras de la torre*. Las puertas de las sacristías, baptisterio y entrada de la torre debían ser hechas a la castellana *y de algún lucimiento*, al igual que las puertas principales, ya que se buscaba que tuvieran cierta prestancia con el fin de no afectar a la exquisitez de la arquitectura del edificio. A su vez, se debían poner puertas-ventanas a los armarios de la plata. Sanz acordó también *poner vidrieras en todas las ventanas de la iglesia y en las sacristías, batisterio y entrada de la torre, y en la tribuna de Su Exzelencia*, pero entendidas estas como simples cerramientos de vidrio translucido (no coloreado) hechos con *bidrios regulares y poniéndoles rejadillo de ylo de yerro para su conservación, cuyas vidrieras y rejadillos se han de armar con los telares de yerro necessarios para su seguridad*.[878]

Uno de los aspectos que más preocupaban al IX Duque de Híjar era la participación de los urreanos en las obras desempeñando ciertas labores, sobre todo el acarreo de materiales. Por ello, uno de los pactos recogidos en las capitulaciones se dedicó a esta cuestión por empeño del aristócrata, que deseaba que el trabajo vecinal computara económicamente *en obsequio* suyo, algo que era clara consecuencia del régimen señorial al que estaban sometidos los vecinos. Dicha participación vecinal, que ya se había dado por segura en el modelo de las capitulaciones rubricado por Agustín Sanz el 9 de agosto,[879] todavía se estaba negociando en el momento del otorgamiento y aún no se había oficializado por escrito.[880] El objetivo perseguido era poder deducir el coste del trabajo vecinal de la cantidad total que el duque debía abonar a Sanz, lo que le permitiría ahorrar

[876] *Ibidem*, f. 309 v.
[877] *Ibidem*, f. 312 r.
[878] *Ibidem*, f. 309 v.
[879] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777).
[880] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-14. Papel nº 1 (Carta de 2-VIII-1777); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 1 (Carta de 9-VIII-1777); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 2 (Carta de 10-VIII-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 2 (Carta de 9-VIII-1777).

una suma importante. Por ello, dado que no se podía calcular por adelantado el montante económico al que ascendería el trabajo de los vecinos, se acordó que Sanz llevara durante las obras *una razón puntual de los que legítimamente pusiesen su trabajo en dicha conducción, regulando los días enteros por jornales a los precios acostumbrados en aquel país, y de los ratos se cotejarán los precios para formar los días enteros, sin perjuicio de Su Exzelencia ni de dicho Sanz, y el pueblo podrá llebar otra razón igual para maior claridad, deviendo dicho Sanz dar avisso a los ayuntamientos o sujeto que se le señalase para comunicarlo al pueblo al tiempo de conducción de ladrillo, cal, yeso, piedra, madera, teja etc.* No obstante, en caso de que el trabajo vecinal fuera inadecuado, se permitiría a Sanz tomar las medidas necesarias para no salir perjudicado. *Lo que importasen dichos trabajos lo admitirá el expresado Sanz en parte de pago del último plazo o en qualquiera de los anteriores con arreglo a lo que por entonces importasen.*[881] Es decir, tendría que admitir el trabajo de los vecinos como pago en especie, teniendo que deducir su importe equivalente de la cuantía total fijada para las obras, lo cual se haría preferentemente en el último plazo de pago.

Otra cuestión que se pactó en las capitulaciones, pero que como tal no afectaba a la construcción del templo, fue el asunto de a quien correspondía financiar las obras de adecuación del espacio que se utilizaría como iglesia interina hasta la conclusión de la nueva. Se acordó que dichos trabajos los acometiera Agustín Sanz, aunque *llevando razón de su coste para que Su Exzelencia, si fuere de su agrado, se lo haga abonar del importe a que ascendieren los trabajos de los vecinos*.[882] De ello se deduce que fue una condición sometida al arbitrio del duque que Sanz tuvo que aceptar como parte del contrato. No obstante, dado el aprecio que tenía hacia su trabajo, el duque debió de pagarle finalmente su importe descontándolo del cómputo del trabajo de los vecinos.

Agustín Sanz se comprometió a *dar concluida y finalizada enteramente la mencionada yglesia con todas las seguridades y hermosura que se requiere y trabajada conforme arte y reglas de arquitectura*, aunque como era habitual, aceptó que se pudiera visurar la obra por facultativos externos elegidos por el duque para garantizar el cumplimiento de este aspecto, *siempre y quando fuere de su agrado, y principalmente concluida que sea, y esto por las personas de su maior satisfacción aunque gustare hacerlas venir de la Corte.* Además, el arquitecto zaragozano se comprometió a aceptar *sin escusa ninguna*, el tener que *quitar o reponer quanto dichos vissores hallaren no estar conforme arte y con arreglo a lo tratado, y en el caso de encontrar los vissores algún defecto en la fábrica digno de consideración deverán ser a expensas del mismo Sanz todos los gastos de la visura, y lo serán de cuenta de Su Exzelencia si los vissores encontraren la obra conforme se requiere y deve proceder un buen maestro, hombre de bien y de quien se haze igual confianza*.[883] Esta cláusula resultó prácticamente innecesaria dada la satisfacción que el duque tuvo de la obra realizada por Sanz. De hecho, solo existe constancia documental de una visura externa muy inicial, más bien de trámite, realizada hacia el 25 de febrero de 1779 por parte de Mateo Gracián, maestro de obras activo en

[881] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 310 v.-311 r.
[882] *Ibidem*, f. 311 r.-v.
[883] *Ibidem*, ff. 309 v.-310 r.

Zaragoza y además amigo y colaborador de Sanz.[884] Por el contrario, todo parece indicar que a su finalización las obras ni siquiera se llegaron a visurar, sin duda porque el duque no lo debió de considerar necesario dada la confianza que tenía en la profesionalidad del arquitecto zaragozano y en la gran calidad de su trabajo.

Por último, en las capitulaciones se recogió una cláusula dedicada a la cuestión que sin duda se consideraba más relevante, por lo menos desde un punto de vista económico: el régimen por el que se regiría la construcción del edificio. Se eligió un régimen económico habitual en la época, el sistema *a estajo* o *de contrata*, que era muy distinto al que se había empleado unos años antes en la Iglesia de La Puebla de Híjar, que se había construido *a jornal* o por *administración*, sin presupuesto fijo y recayendo toda la responsabilidad en el cliente, también el duque de Híjar, que se había encargado de comprar los materiales y pagar el salario a los trabajadores y al director facultativo de las obras, que al no jugarse su propio dinero, había mostrado escasa celeridad en la construcción del edificio. Por el contrario, el sistema *a estajo* consistía en que el maestro de obras o arquitecto construía la obra, junto con su taller, por una cantidad económica fija que le era abonada por el comitente, habiéndose estipulado previamente su cuantía y los plazos de construcción y pago, que se debían cumplir estrictamente por parte del maestro para evitar sobrecostes y penalizaciones, lo que garantizaba una mayor eficacia y celeridad en la construcción, dado que no solo actuaba como director de las obras sino también como empresario contratista, lo que le obligaba a hacerse cargo de todo: de la compra de materiales, de la contratación de personal etc. El sistema *a estajo* era, a priori, más rentable para ambas partes, sobre todo para el maestro, dado que su margen de beneficio, siempre y cuando dirigiera la obra con eficacia y no hubiera imprevistos graves, era mayor al quedarle como ganancia todo lo que pudiera rebajar del coste de construcción calculado inicialmente. También era más beneficioso para el cliente que, a pesar de tener que pagar una cantidad fija, se evitaba incertidumbres relativas al coste final de la obra y la habitual dilatación temporal que se producía con el sistema de *administración*, que acababa encareciendo el precio final.

Para la construcción *a estajo* de la Iglesia de Urrea de Gaén se acordó que el importe total de la obra, que se calculó y estipuló de antemano en una cantidad de *diez y ocho mil ciento treinta y seis libras, diez y siete sueldos, ocho dineros jaqueses, que hacen trescientos quarenta y un mil y quatrocientos reales de vellón*, debía ser abonado a Agustín Sanz en ocho plazos distribuidos de la siguiente forma*: al dar principio a la obra se ha de entregar la sexta parte de todo su valor; los quatro años siguientes, en iguales días poco más o menos, se han de entregar semejantes plazos al primero; y el sexto año, que será el último, el caudal que faltase por recibir se ha de entregar en tres tercios, uno a principio de año, otro a mitad y el último después de concluida, vissurada y entregada la obra a satisfacción de Su Exzelencia*. De esta manera se verificaría la construcción de la *fábrica de dicha yglesia en seis años, en los que se obliga dicho Sanz a darla concluida y perfeccionada con arreglo a las circunstancias antecedentes, deviéndose contar dicho tiempo desde el presente día, recibiendo el plazo que corresponda.* No obstante, se aclaró que la distribución temporal y de cantidades no sería inamovible dado *que si los caudales*

[884] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1779 (Carta de 3-III-1779).

del importe de la obra se le entregasen a dicho Sanz en el mismo pueblo donde se ha de construir, los recivirá conforme se le entreguen con tal que no falte dinero para llevar la fábrica siempre adelante, y verificándose la entrega de los plazos en el tiempo señalado. A su vez, en caso de que la obra no progresara *a proporción del tiempo y dinero que se reciba*, el duque, que podría verificarlo, estaría autorizado a *retener dichos plazos hasta que se ponga la fábrica en el devido estado y a proporción de lo que se le hubiere entregado* a Sanz.[885]

Como queda claro, el plazo de construcción de la iglesia se fijó en seis años a contar desde el otorgamiento de las capitulaciones, es decir desde el 8 de octubre de 1777, estableciéndose ocho plazos, pagaderos en seis años, para satisfacer su importe a Agustín Sanz. Los cinco primeros plazos, cada uno equivalente a una sexta parte del importe total, se le abonarían anualmente en torno a las mismas fechas (siempre y cuando la obra marchara proporcionalmente a los plazos fijados), mientras que los tres restantes se le pagarían en el último año y su importe no sería fijo, sino *el caudal que faltase por recibir* dividido en tres tercios, ya que en estos pagos finales se computaría el trabajo vecinal en las obras, que se consideraría un pago en especie, descontándose su cuantía económica de la cantidad total que Sanz debía cobrar según las capitulaciones, que ascendía a 18.136 libras, 17 sueldos y 8 dineros jaqueses, o lo que es lo mismo, 341.400 reales de vellón, cifra exacta a la ya recogida en el modelo rubricado por el arquitecto el 9 de agosto de 1777.[886] Esta cantidad sería la que el duque tendría que abonarle, *sin que Su Exzelencia tenga que desembolsar más caudal en cosa alguna respecto a la fábrica, de modo que de cuenta de dicho Sanz será su total conclusión perfectamente y hasta entregar las llaves de las puertas, y solo se le deverá aumentar a dicho caudal el terreno necessario para su construcción, tres maderos biejos que hay en el molino antiguo aceytero de la villa de Ýxar, los que se destinarán para puente al coro, abuja a la torre y armazón de las puertas principales de la yglesia, y que durante la obra se le franquee el corral de Su Exzelencia que está inmediato a la yglesia para tener materiales a la mano y yeso en sus cubiertos.*[887]

Como se verá más adelante, lo acordado en las capitulaciones otorgadas el 8 de octubre de 1777 se cumplió al pie de la letra, a excepción de la solución dada al chapitel, lo que indica la seriedad y profesionalidad de Agustín Sanz, que incluso concluyó el templo antes de lo previsto en la contrata, dado que en vez de terminarlo hacia el 8 de octubre de 1783 lo tenía ya concluido casi un año antes, a finales de noviembre de 1782.[888] No obstante, antes incluso del inicio de las obras, se produjo un gasto no previsto que

[885] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 311 v.-312 r.

[886] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777). Esta conversión a reales de vellón es la que se incluyó en las capitulaciones otorgadas ante notario. En realidad, atendiendo a la equivalencia que existía entre libra jaquesa y real de vellón (18'823 reales por libra), a 18.136 libras, 17 sueldos y 8 dineros jaqueses le deberían haber correspondido 341.390 reales y 14 maravedís de vellón, casi diez reales menos (este pequeño error o desfase estaba presente ya en el modelo de las capitulaciones rubricado por Agustín Sanz en 9-VIII-1777, en el que no se mencionó la cuantía en libras jaquesas sino solo en reales de vellón). Por fidelidad a la fuente, en el texto reflejo la equivalencia recogida en las capitulaciones. Véanse A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 308 r. y 312 r.; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777).

[887] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 312 r.-v.

[888] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-4. Papel nº 1 (Carta de 27-XI-1782).

asumió el duque y que por tanto no afectó a las cantidades recogidas en la contrata. Dicho gasto fue resultado de la necesidad de incorporar a la nueva fábrica la preexistente capilla de la Virgen del Rosario, lo que obligó a comprar una casa y un pajar para ampliar el solar y así poder retranquear la iglesia con respecto a la ubicación exacta prevista, que era la del templo antiguo aproximadamente.

Antes del inicio de las obras de la nueva iglesia fue preciso dejar zanjadas una serie de cuestiones previas ineludibles. Una de las más relevantes fue la regulación de la participación de los vecinos del pueblo en la construcción del templo, un asunto que, como ya se ha señalado al analizar las capitulaciones, preocupaba especialmente al duque de Híjar. El aristócrata tenía intención de que los urreanos colaboraran desinteresadamente acarreando materiales a pie de obra, dado que ellos eran los que iban a disfrutar del nuevo templo. De esta forma, el montante económico de estos trabajos supondría un descuento considerable en la cuenta que habría de pagar a Agustín Sanz como contratista y director de las obras.[889] Esta participación vecinal, aunque derivada en principio de la relación señor-vasallo que establecía el régimen señorial, no estaba regulada y como tal no era obligatoria, sino que dependía de la buena voluntad del ayuntamiento y los vecinos.[890] Por ello, el duque tuvo que actuar con mucho tiento para poder ganarse su confianza, algo que finalmente consiguió.[891]

El duque de Híjar inició el proceso para conseguir la participación de los vecinos tanteando las intenciones que estos tenían respecto a la nueva fábrica del templo. Para ello, en una fecha indeterminada anterior a julio de 1777, escribió sendas cartas al *Ayuntamiento y Justicia* de Urrea y al vicario de la parroquial, Manuel Moya, exponiéndoles sus previsiones respecto a la participación de los vecinos, alentándoles a que la fomentaran y pidiéndoles que le informaran de las intenciones y ofertas de estos. Recibió contestación, pero con el paso del tiempo quiso saber más sobre el avance de sus gestiones, de manera que volvió a contactar con ellos. El vicario y el ayuntamiento le contestaron los días 26 y 27 de julio respectivamente, por lo que, a vuelta de correo, el 2 de agosto, el duque les volvió escribir agradeciéndoles sus diligencias de forma exquisita, lo que indica su interés en ganarse su ayuda. Entre otras cosas, les manifestó que quedaba *muy agradecido y prometiéndome que todavía se han de esforzar más, pero sin grabamen, a aiudarme en unos gastos tan considerables que hago con el maior gusto solo por tenerles templo cómodo y proporcionado en que se celebre el culto divino*. Esta actitud indica que tenía la intención firme de conseguir la participación de los vecinos, pero sin tener que presionarles u obligarles, lo que hubiera generado problemas indeseados similares a los producidos en el caso de La Puebla de Híjar.[892]

En su carta del 27 de julio, el ayuntamiento le había planteado al duque dos propuestas alternativas para canalizar la contribución de los vecinos a las obras, una de ellas consistente en que dos peones pagados por el vecindario participaran en todo el proceso constructivo del templo, opción que no gustó al duque por serle menos

[889] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-15 (Dos cartas de 2-VIII-1777).
[890] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 17-VIII-1777).
[891] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 3 (Acta de Junta de 1-XI-1777).
[892] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-5 (Carta de 12-VII-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-15 (Dos cartas de 2-VIII-1777).

beneficiosa económicamente, y la otra en que los vecinos llevaran a cabo el *acarreo y conducción de piedra, teja y ladrillo* a pie de obra, opción por la que se inclinaban tanto el vecindario como el duque. En consecuencia, tras haber comprobado que los vecinos se avenían a participar con el acarreo de materiales, el duque manifestó al ayuntamiento su deseo de que el asunto quedara *arreglado y combenido con seguridad para poder revajar al maestro de su contrata el valor de la contribución de los vecinos*.[893]

Las dos cartas del 2 de agosto de 1777 recibieron una pronta contestación. Por un lado, el ayuntamiento informó el 9 de agosto de que se daba por enterado de que el duque prefería que *los vecinos cojan a su cargo la conducción de piedra, texa y ladrillo desde sus respectivos lugares a la inmediación de la fábrica*, algo que aceptaban, de tal manera que, *en este concepto, siempre que el apoderado de Vuestra Excelencia concurra a este pueblo, se otorgará por nuestra parte la escritura de seguridades bajo aquellos pactos y condiciones que sean menos gravosos a estos vecinos y vasallos de Vuestra Excelencia*.[894] Por otro, el 10 de agosto, el vicario comunicó al duque *que, explorados los ánimos de los basallos, la conducción de la piedra, texa y ladrillo es segura y con este seguro puede proceder Vuestra Excelencia*.[895]

En paralelo a las gestiones directas del duque, el administrador José Faure, que estaba jugando un papel clave, hizo varias propuestas propias para demostrar su diligencia, que había sido puesta en entredicho poco tiempo atrás. Una de ellas consistía en llevar consigo a Urrea los planos de Agustín Sanz[896] para que el ayuntamiento y los vecinos comprobaran la determinación del duque en acometer la obra y su gran desprendimiento al haber elegido un proyecto tan magnífico y singular como aquel, mientras que otra, que propuso al duque el 5 de agosto y que agradó a este, consistía simplemente en un *medio* para llevar *la cuenta de lo que importe la contribución de los vecinos de Urrea de Gaén a la obra de su* iglesia. En vista de esta segunda propuesta, el duque ordenó a Faure que acordara con el ayuntamiento y con el propio Sanz *el modo y forma de tomar razón con exactitud de dicha contribución, encargándolo a persona de confianza que, dándole las reglas combenientes y procediendo con la aprovación tuia, del Ayuntamiento y Sanz, pueda en qualquier tiempo liquidarse el importe de dicha contribución, deduciéndolo del valor de la obra para que ceda en beneficio mío*.[897]

En el asunto de la participación de los vecinos la otra parte implicada era, no hay que olvidarlo, Agustín Sanz, que tendría que admitir dicha participación vecinal como pago en especie de una parte del coste de la obra. Por ello, además de contemplarse este aspecto en las capitulaciones, el duque quiso que el arquitecto estuviera puntualmente informado del avance de las gestiones. Así, el 13 de agosto le escribió expresándole que los vecinos estaban *conformes en contribuir con la conducción de materiales y otros auxilios, de que ya tendrá Vuestra Merced noticia por don Joseph Faure, a quien tengo encargado arregle este asunto de acuerdo con Vuestra Merced y el Ayuntamiento, y*

[893] *Ibidem.*
[894] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 1 (Carta de 9-VIII-1777).
[895] *Ibidem*, Papel nº 2 (Carta de 10-VIII-1777).
[896] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-14. Papel nº 1 (Carta de 2-VIII-1777).
[897] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 2 (Carta de 9-VIII-1777).

espero que se llebe con tal exactitud que, en todo tiempo, se pueda saber el importe de dicha contribución para descontarla del de la obra y que no haya perjuicio de parte.[898]

Para lograr la participación efectiva de los vecinos en las obras, el duque de Híjar decidió contar también con la colaboración de su administrador local en el pueblo, Alejandro Calvo. Así, en carta fechada el 16 de agosto el duque escribió a José Faure instándole a que incitara a dicho administrador *para que contribuia, como tiene ofrecido, a facilitar de los particulares que por su parte ayuden a un fin tan piadoso*,[899] algo que ya debía de haber hecho Faure por su cuenta ya que, solo un día después de la solicitud del duque, Calvo dirigió una carta a Faure dándole información inédita sobre la actitud de los vecinos. Le comunicó que estos se avenían a colaborar pero solo de manera voluntaria, siendo muy reticentes a comprometerse por escrito, ya que a raíz de que *los vezinos de La Puebla los han inducido a que de ningún modo hiciesen obligación, pues a ellos que la hicieron los rebentaron con execución de caldera, ropas y otras cosas, han concebido tal temor que en sonar obligación tiemblan y en lo voluntario no ponen embarazo*.[900] Tal y como se transluce de estas palabras, el mal precedente de las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar, en las que hubo muchos problemas en la regulación y gestión de la participación de los vecinos, despertaba los recelos de los urreanos, que no querían verse inmersos en una situación similar.

Tras informar al duque, José Faure contestó a Alejandro Calvo el 20 de agosto intentando disipar las dudas que él y los vecinos pudieran tener sobre el futuro transcurso de las obras, asegurándole que no se iban a reproducir los problemas habidos en La Puebla de Híjar, porque en el caso de Urrea la obra se encomendaba a un profesional de valía, Agustín Sanz, que además, supuestamente, se iba a avecindar en el pueblo (algo que finalmente no hizo) *con objeto solo de executar perfectamente la casa de Dios en seis años, y lo cumplirá haciendo un relicario que causará admiración, pues el plan es el más estraño que puede haverse imbentado y ha merecido la aprobación de Su Excelencia*. Según se colige de estas palabras, existía un deseo de agradar incluso a los propios empleados de la Casa de Híjar demostrando el esfuerzo y desinterés del duque al poner en marcha un proyecto ambicioso y de calidad para la nueva parroquial. Es más, Faure informó a Calvo de que los planos de Sanz se llevarían a Urrea para que los vieran los vecinos, sin duda para que difundiera la noticia por el pueblo. No obstante, también quiso dejar claro que existía la opción de forzar las cosas, por lo que le planteó la posibilidad de convocar el Real Acuerdo para obligar a los vecinos a comprometerse por escrito.[901] Esa misma posibilidad se la había planteado al propio duque de Híjar un día antes, el 19 de agosto, pero este la rechazó a vuelta de correo, el día 23, por estar *mui bien que se procure acordar y a reglar al tanto de la contribución de los vecinos de Urrea a la fábrica de su yglesia en los términos que prometen, y que de ellos se procure sacar el mayor partido que sea posible, pero esto ha de ser excitándolos y animándolos con dulzura y disuadiéndolos de todo lo que sea rigor y aspereza, pues no es mi ánimo otro que el que con sus esfuerzos, sin incomodidad ni grabamen que les perjudique, me ayuden a*

[898] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).
[899] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-14. Papel nº 2 (Carta de 16-VIII-1777).
[900] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 17-VIII-1777).
[901] *Ibidem* (Carta de 20-VIII-1777).

soportar los gastos tan considerables que hago atendiendo a su bien y comodidad y al más decente culto divino.[902]

Finalmente, siguiendo los deseos del duque, que era de la opinión de que a los vecinos de Urrea de Gaén *el amor y la dulzura los ha de atraer más bien que la fuerza del Real Acuerdo*,[903] no se convocó el Real Acuerdo sino que dos meses después, el 1 de noviembre de 1777, se celebró una multitudinaria junta o reunión vecinal, a la que estuvieron convocados todos los vecinos que quisieron asistir, para *conferenciar el modo y medio que se debía tomar para caminar con acuerdo de su señor temporal en la nueba fábrica de yglesia parrochial*. A la junta acudieron el ayuntamiento en pleno, el vicario Manuel Moya, el administrador José Faure, el propio arquitecto Agustín Sanz y un amplio grupo de más de 40 vecinos. El primero en hablar fue el vicario, quien expuso a los presentes que el duque consideraba que *se hacía preciso el que entre todos se determinase el modo con que pudiesen los vecinos aiudarle en tan extraordinario gasto, maiormente quando se tiene por objeto principal al Señor de cielo y tierra, y que en este asumpto cada vecino con su travajo, y sin perjuicio de las obligaciones de su estado y casa, podrá lograr y merecer un premio infinito*. También dejó muy claro que el duque era consciente de que sus vasallos no tenían obligación de colaborar, sino que *todo lo dejaba a su libre asistencia*, e informó, sin duda para ganarse la voluntad de sus convecinos, de que ya tenía licencia para trasladar el Santísimo, mientras durasen las obras, a los graneros que se habilitarían como iglesia provisional, lo que implicaba que estas podrían comenzar pronto y que la voluntad del duque era firme y decidida.[904]

Tras oír al vicario, los vecinos asistentes a la junta, que ya estaban bastante convencidos, *conociendo ser mui justo el que los dichos voluntariamente se sacrifiquen y contribuian con aquellos travajos que les sea posible, siendo como serán en ocasiones y tiempos que no abandonen sus haciendas y travajos, ofrecen hacerlo y que para este efecto, a maior abundamiento, se acuda al Juez Eclesiástico para la solicitud de licencia en los días festibos, pues de este modo podrán emplearles en conducir los materiales necesarios al pie de la obra*.[905] Como queda claro, los vecinos se comprometían a acarrear materiales a pie de obra siempre y cuando esto no supusiera un perjuicio para sus propios trabajos y haciendas, de ahí que propusieran que se les diera permiso para trabajar en días festivos, algo que finalmente se concedió.

Una vez conocido el ofrecimiento vecinal, José Faure, exultante, explicó a la junta las pretensiones concretas del duque, quien *apetecía únicamente que los vezinos voluntariamente, durante el tiempo de la expresada fábrica, concurriesen con quanto su piedad y deboción les dictase, sin esperar la más mínima fuerza, ni extorsión, bien que para que a Su Excelencia conste el tanto a que podrán ascender todos aquellos travajos con que concurran los vezinos y resulten a beneficio de la fábrica, deberá llevarse razón indibidual y diaria por la persona que diputare el mismo congreso, tanto para cerciorarse Su Excelencia de ello, quanto para que se deduzca de la total cantidad en que tiene Su Excelencia combenida la fábrica de nueba planta, cuia razón podrá llevarse*

[902] *Ibidem* (Carta de 23-VIII-1777).
[903] *Ibidem* (Carta de 30-VIII-1777).
[904] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 3 (Acta de junta de 1-XI-1777).
[905] *Ibidem*.

con interbenzión del mismo maestro, y aún hacer de tiempo a tiempo la liquidación correspondiente para evitar toda duda y perjuicio a las partes, y para satisfacción y consuelo del pueblo.[906]

Además, para ganarse a los vecinos definitivamente, José Faure les comunicó que la capilla de la Virgen del Rosario, *con su altar dorado*, recientemente construida, no se derribaría como estaba previsto, sino que, en contra del criterio de Agustín Sanz, quedaría *intacta para que, executada la nueba yglesia, quede en el promedio de la misma.* A su vez, como una manera de reforzar el acuerdo que se estaba fraguando, leyó a los vecinos las capitulaciones ya otorgadas y les mostró los diseños definitivos, lo que supuestamente despertó el júbilo general al *ver la determinación de Su Excelencia y que su piedad, desatendiendo quantos proiectos han mediado para ampliar la yglesia actual, no ha querido sino que se executase de nueba planta, sin reparar ni en lo costoso de ella ni en otras circunstancias y gastos, que no se ocultan*.[907]

La satisfacción de los vecinos tras escuchar al administrador era tal que se avinieron a que se pusiera por escrito el acuerdo y nombraron al secretario del ayuntamiento, Blas Oliete, para que, en asociación con Alejandro Calvo, José Sancho y Ramón Escoín, llevara la cuenta del trabajo vecinal en las obras, quedando claro que *la expresada cuenta y razón debía llebarse no solo por aquellos travajos que los vecinos pondrán para la nueba fábrica y debe abonar el maestro a Su Excelencia, sino también, aunque en cuenta separada, todos los que se pusieren para havilitar el granero, derribo de yglesia, desmonte y aperción de cimientos, para que todo conste a Su Excelencia, lo qual pareció mui bien a los componentes la junta, sin que en tan larga sesión hubiese havido vezino alguno que se opusiera ni discordase a la más mínima cosa*.[908] Finalmente, *mandaron se acordase y firmase por los que supieren, y por los que no, lo haga el secretario de este Aiuntamiento,* de tal manera que el tan ansiado acuerdo para regular por escrito la participación de los vecinos en las obras quedó por fin cerrado. No obstante, como se verá más adelante, la contabilización del trabajo de los vecinos no se hizo con la diligencia esperada, de forma que años después se produjeron disensiones entre Agustín Sanz y la Casa de Híjar sobre el cómputo total de dicho trabajo vecinal.

En paralelo a la negociación con los vecinos para conseguir su participación en las obras, e incluso antes del otorgamiento de las capitulaciones el 8 de octubre de 1777, se desarrollaron las primeras gestiones previas al inicio de dichas obras, algunas de las cuales fueron un tanto problemáticas. Como ya se ha señalado, el 13 de agosto de 1777 el duque comunicó a Agustín Sanz su visto bueno a las trazas definitivas para la iglesia. En esa misma carta, además de aprobar también el modelo de contrata que Sanz había elaborado, el duque le comunicó que su apoderado Ramón Casellas tenía orden *para que apronte el resto a cumplimiento del primer plazo que prebienen las condiciones. De esta manera se podrá dar principio a la obra y adelantarla quanto sea posible, y para ello es muy oportuno que Vuestra Merced establezca su cassa en Urrea, en donde con más*

[906] *Ibidem*.
[907] *Ibidem*.
[908] *Ibidem*. Curiosamente, este hecho fue motivo años después de ciertas controversias entre Agustín Sanz y la Casa de Híjar al pretenderse contabilizar trabajos vecinales no correspondientes al acarreo de materiales como descontables de la suma que debía recibir Sanz, algo contrario a lo acordado.

comodidad podrá atender a las obras.[909] Según se transluce de estas palabras, a la altura del 13 de agosto, mucho antes del otorgamiento de las capitulaciones, el duque ya había dado órdenes para que sus administradores estuvieran en disposición de pagar a Sanz el primer plazo, con el fin de comenzar las obras cuanto antes, lo que indica que la aprobación de la segunda versión de los diseños definitivos era un mero trámite, sobre todo teniendo en cuenta que la primera ya había sido rubricada por el aristócrata.

El duque de Híjar tenía la pretensión de que Agustín Sanz viviera durante seis años en Urrea para encargarse en "cuerpo y alma" de la construcción de su iglesia y del templo de la cercana población de Vinaceite, que iba a dirigir simultáneamente. Dicha pretensión era a todas luces excesiva dado que, en caso de llevarse a cabo, supondría que durante seis años Sanz apenas podría encargarse de otros proyectos ajenos al ducado al tener que adoptar un método de trabajo más propio de un maestro de obras que de un Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando que recibía continuamente múltiples encargos de numerosos particulares e instituciones públicas, especialmente del Intendente General de Aragón.[910] No obstante, en un principio Sanz se avino a cumplir los deseos del duque en lo relativo a afincarse en Urrea con el fin de agradarle, aunque este punto no estaba recogido en el modelo de las capitulaciones ni se incluyó en estas, por lo que no era obligatorio. Así lo indica el que a la altura del 20 de agosto José Faure le comunicara a Alejandro Calvo, administrador local de Urrea, que Sanz *se abecindará en esse pueblo con objeto solo de executar perfectamente la casa de Dios en seis años, y lo cumplirá haciendo un relicario que causará admiración*.[911] Sin embargo, el arquitecto no debía de tener intención real de cumplir su promesa, por lo menos al cien por cien, dado lo gravoso que esto podría ser para sus intereses profesionales y económicos. También cabe la posibilidad de que la pretensión del duque no fuera tan estricta como pudiera parecer al tomar como referencia el régimen laboral que rigió la labor del maestro de obras Joaquín Cólera al frente de las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar, sino mucho más laxa, dado que el duque sería consciente de las obligaciones "oficiales" de Sanz (que este no podría ni querría eludir), y de la necesidad que este tenía de mantener simultáneamente y con la debida atención otros encargos previos, sobre todo la construcción de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que dirigía desde 1773,[912] con el fin último de preservar su clientela y prestigio profesional.

Durante los primeros trabajos previos a la construcción de la iglesia como tal, es decir, durante la habilitación del granero como templo provisional y el derribo de la iglesia antigua, e incluso durante la creación de los cimientos del nuevo templo, Agustín Sanz no residió de continuo en Urrea de Gaén, sino que solo hizo varias visitas puntuales a dichas obras para supervisar las labores más relevantes o críticas. A su vez, durante la construcción del templo tampoco residió de manera continua en Urrea sino que solo permaneció en el pueblo a temporadas, coincidiendo casi siempre con aquellas fases en

[909] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-9 (Carta de 13-VIII-1777).
[910] A.H.P.Z., A.D.H, Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1774 (Carta de 20-XII-1774).
[911] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 20-VIII-1777). A vuelta de correo Alejandro Calvo le expresó su alegría de que Agustín Sanz se estableciera en Urrea de Gaén, *porque presenciando la obra no nos den algún chasco, lo que tal vez sucedería a no ser que la governase sugeto timorato*. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 24-VIII-1777).
[912] Sobre este tema véase el subapartado §4.1.2.2. dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.

que se acometían los trabajos más importantes tanto en Urrea como en Vinaceite, alternando así su residencia intermitente en Urrea con largas estancias en Zaragoza atendiendo a otros proyectos y a sus intereses profesionales (la mayor parte del invierno la pasaría en Zaragoza) y con frecuentes viajes por distintos puntos de Aragón para evacuar los encargos de distintas instituciones públicas como la Intendencia General de Aragón o el Consejo de Castilla.[913] De hecho, esta permanencia intermitente en Urrea, conocida y permitida por el duque, salió a relucir en la fase final de obras en una carta fechada el 18 de septiembre de 1782, relativa a las divergencias sobre el cómputo económico del trabajo de los vecinos, al hacer alusión el duque a las *ausencias* de Sanz como el posible motivo de que este pudiera ignorar muchas partidas económicas del trabajo vecinal, lo que confirma a su vez la hipótesis de la laxitud del duque a la hora de hacer cumplir al arquitecto su promesa de vivir de continuo en Urrea.

El 10 de septiembre de 1777, un mes antes del otorgamiento de las capitulaciones ante notario, que se consideraba un mero trámite, el IX Duque de Híjar ordenó que se abonara ya a Agustín Sanz el primer plazo anual estipulado en ellas, que en realidad se le tenía que pagar coincidiendo con dicho otorgamiento, *para que no haia detención en poner mano a las obras.* Concretamente, dio orden a su apoderado Ramón Casellas *para que en los mismos términos que tengo resuelto por lo respectibo a Vinacey, entregue a dicho Sanz los 34.140 reales del primer plazo de la de Urrea*.[914] Sin duda, el duque tenía intención de acometer las obras cuanto antes, de ahí que se saltara incluso los plazos preestablecidos. No obstante, el pago no se hizo de inmediato ni por la cantidad global fijada, ya que Casellas acordó directamente con Sanz pagarle *por de pronto cinquenta mil reales* [2.656 libras, 6 sueldos y 8 dineros jaqueses] *en quenta de los dos plazos de obras de las yglesias de Urrea y Vinacey, y que el resto a cumplimiento de ellos lo perciba subcesibamente, de manera que sea en tiempo oportuno a no seguirse perjuicio ni atraso a las referidas obras*, algo de lo que fue informado el duque a finales de septiembre, ya que dio su visto bueno a esta operación el 1 de octubre en una carta en la que además pidió que *lo líquido de dichos plazos ha de constar de las capitulaciones que deben ynsertarse en la escritura cuio otorgamiento deseo, por tener un tanto de todo, pues con esta esperanza no mandé sacarlo de dichas capitulaciones quando vinieron a mi aprovazión*.[915]

Paradójicamente, la petición del duque fue desoída, ya que en las capitulaciones otorgadas el 8 de octubre no se desglosó el importe de cada uno de los plazos que debían satisfacerse a Agustín Sanz, sino que únicamente se especificó la cifra de su montante global: 18.136 libras, 17 sueldos y 8 dineros jaqueses, o lo que es lo mismo, 341.400 reales de vellón,[916] tal y como ya figuraba en el modelo aprobado el 9 de agosto. No obstante, en el Archivo Ducal de Híjar se conserva un papel que reproduce el punto de las capitulaciones relativo a los pagos incluyendo el importe desglosado de cada uno de los ocho plazos y la fecha aproximada en que se debían abonar, siendo este probablemente el apunte que el duque envió a José Faure para que se incorporara a las capitulaciones que

[913] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-2. Papel nº 1 (Carta de 18-IX-1782).
[914] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 10-IX-1777).
[915] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-6 (Carta de 1-X-1777).
[916] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 312 r.

se otorgaron el 8 de octubre, algo que finalmente no se hizo. En dicho apunte se contempló que en los meses de octubre de 1777, 1778, 1779, 1780 y 1781, correspondiendo a los cinco primeros plazos, se debía abonar a Sanz en cada uno de ellos la cantidad de 56.900 reales (3.022 libras, 17 sueldos y 15 dineros), mientras que en octubre de 1782, abril de 1783 y una vez concluida y visurada la obra, correspondiendo a los tres últimos plazos, se le debía abonar en cada uno la cantidad aproximada de 18.966 reales (1.007 libras, 11 sueldos y 15 dineros), sumando todo la cuantía de 341.400 reales[917] en que se cifró el montante global que debía pagarse a Sanz, aunque a este habría que descontarle el computo económico del trabajo de los vecinos, que se incorporaría preferentemente en los últimos plazos.

Otra cuestión que era preciso resolver antes de iniciar las obras de derribo de la vieja iglesia y de construcción de la nueva era encontrar un lugar adecuado para instalar el templo provisional que daría servicio a los feligreses mientras estas durasen. Dada su idoneidad, se escogió el granero de la administración local de la Casa de Híjar en Urrea, que se situaba precisamente junto a la iglesia, lo que el duque comunicó a su apoderado Ramón Casellas hacia el 10 de septiembre de 1777. Una vez decidido el emplazamiento, el administrador general del duque de Híjar en Aragón, José Faure, envió una misiva a la autoridad eclesiástica competente, el Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, solicitando autorización para el traslado provisional del culto. Dicha carta, escrita el 9 de octubre, solo un día después de otorgarse las capitulaciones, indica la celeridad con la que se estaba gestionando el proceso. En ella Faure solicitó que se concediera *facultad y comisión al doctor don Manuel Moya, vicario de aquella parroquia, para que hecho cargo de ser cómodo y decente el lugar que se le proporcione, pueda hazerse la translación del Santísimo y demás correspondiente al culto divino para proceder inmediatamente al derribo de la yglesia actual y fábrica de la nueba*.[918]

Una vez recibida la solicitud de traslado, el Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, Ignacio Martínez de Villela, solicitó un informe al párroco de Urrea de Gaén relativo al emplazamiento elegido para la iglesia provisional. Manuel Moya redactó y envió su informe con celeridad, dando cuenta de que el lugar escogido, el granero ducal, *es decente, bastante capaz, está en el centro del lugar y separado de los usos domésticos*. Por ello, muy pronto, el 23 de octubre de 1777, el Vicario General, a través de su secretario, José de Ypas, dio su *permiso y licencia en forma al dicho doctor don Manuel de Moya para que pueda trasladar el Santísimo Sacramento al lugar referido luego que se halle con aquella decencia correspondiente para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, administrar los sacramentos y decir los oficios divinos*.[919]

Poco después de la recepción de la licencia se iniciaron los trabajos de habilitación del granero como modesto templo provisional, lo que requirió tomar de una casa vecina una habitación para ubicar la sacristía y un solanar para poder colocar las campanas.[920] Dichas labores las acometió el taller de Agustín Sanz, tal y como estaba estipulado en las

[917] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-3 (Capítulo con el desglose del importe de los 8 plazos que se debían abonar a Agustín Sanz).
[918] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-4. Papel nº 2 (Carta de 9-X-1777).
[919] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-5 (Carta de 23-X-1777).
[920] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-17. Papel nº 1 (Carta de 26-IX-1779).

capitulaciones, aunque él no estuvo presente dada su escasa relevancia. En ellas colaboraron también los vecinos. Las obras debieron de comenzar a principios o mediados de noviembre, ya que a la altura del 22 de dicho mes estaban ya en pleno desarrollo, mientras que a comienzos de diciembre estaban a punto de terminar. De hecho, ya se habían concluido hacia el 8 o 9 de diciembre, aunque el Santísimo Sacramento no se trasladó hasta el domingo 21 de diciembre de 1777, *con general aplauso y contento de los vecinos* al quedar el granero *dezente y capaz*.[921] Allí se habían llevado algunos de los retablos del viejo templo, pero no así el órgano, por lo que los vecinos solicitaron al duque que financiara su traslado, algo que aceptó.[922] Dicho traslado, incluido el desmontaje previo, se acometió a partir del 18 de enero de 1778, ya iniciado el derribo de la antigua iglesia, y de él se encargó Fermín Usarralde,[923] *Organero de las Cathedrales*, por un *doblón de a ocho*,[924] quien concluyó el montaje en la nueva ubicación en torno al 5 de febrero de 1778, dejando el órgano *a satisfacción del vicario, aiuntamiento y vecinos*, aunque lo encontró *estropeado, faltándole más de 250 flautillas que por estar abierto se han llevado, pero ha quedado en disposición de que no suceda así en lo succesivo*.[925] La iglesia interina estuvo activa casi seis años, hasta la consagración de la nueva parroquial el 8 de septiembre de 1783.[926]

El derribo de la antigua iglesia parroquial se inició de manera casi inmediata a la inauguración del templo provisional, una vez que se pudo vaciar su interior de mobiliario y ornamentos, a excepción del órgano, cuyo traslado se simultaneó con la demolición. Empezó probablemente a comienzos de la última semana del mes de diciembre de 1777, ya que el propio Agustín Sanz hizo una breve visita a las obras en torno al 29-30 de dicho mes *para acalorar el derribo de la yglesia y a su buelta dar disposiciones en Vinacey*.[927] Las labores de demolición se debieron de acometer de manera progresiva y cuidadosa, con el fin de no entorpecer la vida diaria del pueblo, y en ellas colaboraron los vecinos, tal y como habían acordado, *pues en las fiestas hasta la misa conventual, que retarda el vicario, retiran todo el despojo y enrrona del derribo de la yglesia y le colocan en el parage destinado por el maestro*.[928]

---

[921] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 3 (Carta de 26-XI-1777), Papel nº 4 (Carta de 6-XII-1777), Papel nº 5 (Carta de 13-XII-1777) y Papel nº 6 (Carta de 27-XII-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 1 (Carta de 7-I-1778).

[922] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 6 (Carta de 27-XII-1777).

[923] Fermín Usarralde continuó la labor desarrollada por su suegro Bartolomé Sánchez, prestigioso maestro organero, autor, entre otros, del órgano de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (o del Coreto), del órgano de la Catedral de Tarazona o de los de las iglesias parroquiales de Ibdes, Almonacid de la Sierra, La Almunia de Doña Godina, Daroca etc., obras en algunas de las cuales debió de participar también Usarralde. Véase THOMSON LLISTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2002., p. 188.

[924] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 2 (Carta de 17-I-1778). Los trabajos se habían concertado inicialmente con el organero Juan Ferrer, quien cambió tres veces de parecer sobre el precio del traslado y finalmente rechazó hacerlo por un *doblón de a ocho*, algo que sí aceptó Usarralde. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 6 (Carta de 27-XII-1777); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 1 (Carta de 7-I-1778) y Papel nº 2 (Carta de 17-I-1778); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 24-I-1778).

[925] *Ibidem* (Carta de 7-II-1778).

[926] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-9 (Carta de 11-IX-1783).

[927] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 1 (Carta de 3-I-1778).

[928] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 24-I-1778).

El derribo proseguía a la altura del 26 de enero de 1778, fecha en que Agustín Sanz inició una nueva visita a las obras y a las de Vinaceite, que se desarrollaban simultáneamente y que se centraban aún en la habilitación de su iglesia interina, lo que José Faure comunicó al duque de Híjar,[929] quien permanecía exhaustivamente informado por carta. Dicha visita de Sanz duró hasta el 7 de febrero, fecha en que regresó a Zaragoza. Ese mismo día por la tarde, recién llegado, informó de que *el derribo de la yglesia de Urrea ba en bueno y sus vecinos continuando sus travajos con el maior ardor y celo*, todo lo contrario de lo que estaba ocurriendo en Vinaceite, donde los vecinos no habían cumplido lo que les había encomendado en su anterior viaje.[930] Justo un mes después, hacia el 15 de marzo, las labores de derribo ya estaban concluidas o a punto de hacerlo, ya que el 17 de ese mes, tras recibir previamente una solicitud del vicario de Urrea, Faure presentó un memorial ante el Vicario General de la Diócesis de Zaragoza[931] para obtener autorización *para vendecir las primeras zanjas y piedras de la citada yglesia*,[932] indicio inequívoco de que las labores de derribo habían llegado a su fin o estaban a punto de hacerlo. Dicha autorización se concedió de inmediato, ya que solo un día después, el 18 de marzo, Faure envió al párroco de Urrea *el despacho de comisión de este Vicario General para que execute la bendición de las zanjas y primera piedra en la yglesia de dicho lugar, cuios vezinos de cada día se acaloran más en travajar según ofrecieron*.[933] No hay duda de que las obras del nuevo templo iban a comenzar pronto, aunque todavía tendrían que salvar ciertos impedimentos.

Una vez concluido el proceso de derribo de la antigua Iglesia parroquial de Urrea de Gaén y concedida la *licencia y comisión para vendecir las zanjas y primeras piedras*,[934] la construcción del nuevo templo diseñado por Agustín Sanz podía dar comienzo. No obstante, con carácter previo tuvo que salvarse un pequeño obstáculo no previsto, no sin cierto enojo del IX Duque de Híjar: la necesidad de conservar, por deseo expreso de los vecinos, la capilla de la Virgen del Rosario de la antigua iglesia, que se integró en el nuevo templo obligando a retranquear el edificio respecto a la ubicación exacta elegida inicialmente, lo que aumentó ligeramente los costes de la obra.

La capilla de la Virgen del Rosario era un recinto de grandes dimensiones y con naturaleza arquitectónica propia y diferenciada del resto de la iglesia antigua, que se había levantado entre finales de 1764 y mediados 1768[935] en un estilo barroco tardío con toques rococó, sumamente decorativo y popular y ya bastante retardatario, que sin duda desagradaba a Agustín Sanz dado que era un claro exponente del tipo de arquitectura que intentaba dejar atrás a través de la renovación que suponía la nueva tendencia barroca clasicista de la que él era el máximo exponente en Aragón. Tal es así que, a pesar de ser muy reciente, tenía intención de derribarla, aunque también por razones puramente prácticas: para poder construir el templo completamente de nueva planta, sin lastres que condicionaran su ubicación y su aspecto. De hecho, en las capitulaciones otorgadas el 8

[929] *Ibidem* (Carta de 27-I-1778).
[930] *Ibidem* (Carta de 7-II-1778).
[931] *Ibidem* (Carta de 17-III-1778).
[932] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 4 (Carta de 21-III-1778).
[933] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 21-III-1778).
[934] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 5 (Carta de 28-III-1778).
[935] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1768 (Carta de 31-XII-1768).

de octubre de 1777 no se recogió la condición de tener que conservar esta capilla, sino más bien todo lo contrario, ya que se fijó el *derribo de la yglesia bieja hasta su pabimento*, sin excepción alguna.[936] A su vez, los diseños definitivos tampoco incluyeron la conservación de la capilla preexistente dado que Sanz, tal y como se lo expresó más adelante a José Faure, no llegó a plantearse tal cosa,[937] algo que ya había ocurrido anteriormente con las trazas de planta basilical elaboradas por él para el mismo templo, en las que tampoco contempló la conservación de la capilla.

Como se colige de lo ya expuesto, tanto el duque como sus administradores estaban necesariamente al corriente de las intenciones de Agustín Sanz de derribar la capilla de la Virgen Rosario y sin duda estaban de acuerdo. Por tanto, la determinación de conservar dicha capilla y de que esta se incorporara al nuevo templo fue claramente tardía, posterior a la aprobación de los diseños definitivos el 13 de agosto de 1777 y del otorgamiento de las capitulaciones el 8 de octubre de ese año. Dicho cambio de parecer tuvo lugar sin duda poco antes del 1 de noviembre de 1777 y fue fruto de una decisión un tanto improvisada tomada probablemente por José Faure de forma personal durante las gestiones previas a la celebración de la junta vecinal del 1 de noviembre en que se acordó por escrito la participación de los vecinos en las obras de la nueva iglesia. En los contactos previos a la celebración de esta reunión, en la que Faure se jugaba buena parte de su credibilidad como administrador del duque de Híjar en Aragón, este hizo sin duda algunas concesiones a los vecinos ante el enorme empeño que había puesto su señor en conseguir un acuerdo favorable a sus intereses. Entre dichas concesiones la más importante con diferencia fue la de no derribar la capilla de la Virgen del Rosario, que se había concluido apenas diez años antes con financiación de una parte importante de los vecinos, integrados en la Cofradía del Rosario, cuestión que le debieron de pedir con insistencia y como condición principal para su participación en las obras.[938]

Probablemente, la decisión de salvar la capilla de la Virgen del Rosario la tomó José Faure sin consultarla previamente con su superior para demostrar su diligencia y compromiso, aunque también cabe la posibilidad de que antes de partir de Zaragoza ya tuviera constancia de la pretensión vecinal y que se la hubiera comunicado al duque, quien le habría dado el visto bueno con el fin de cerrar el acuerdo con los vecinos. En cualquier caso, antes de la firma de dicho acuerdo el 1 de noviembre de 1777 Faure tuvo que haber comentado necesariamente el asunto con Agustín Sanz, quien a pesar de sus reticencias acabó cediendo a las presiones del administrador dado que le acompañó en la visita a Urrea de Gaén. De esta manera, Faure pudo presentarse exultante y dadivoso en la junta vecinal del 1 de noviembre, expresando a los vecinos que el duque, *para satisfacción y consuelo del pueblo*, iba a dejar intacta la capilla de la Virgen del Rosario *para que executada la nueba yglesia quede en el promedio de la misma*,[939] palabras que vienen a confirmar que existieron contactos previos, probablemente a petición de los vecinos, y que Faure había consultado el asunto con Sanz, dado que la apreciación de que la capilla quedaría *en el promedio de la misma* solo podía ser resultado de las indicaciones de este,

[936] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 308 v.
[937] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 17-III-1778).
[938] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 3 (Acta de Junta de 1-XI-1777).
[939] *Ibidem*.

que era quien debía dar solución a la conexión entre la nueva construcción y la capilla reaprovechada. El acuerdo por escrito con los vecinos, tan perseguido por el duque, y la decisión firme de conservar la capilla que llevaba aparejado, se debieron de comunicar al duque de inmediato, quien debió de darles su visto bueno dado que no existe constancia documental de lo contrario.

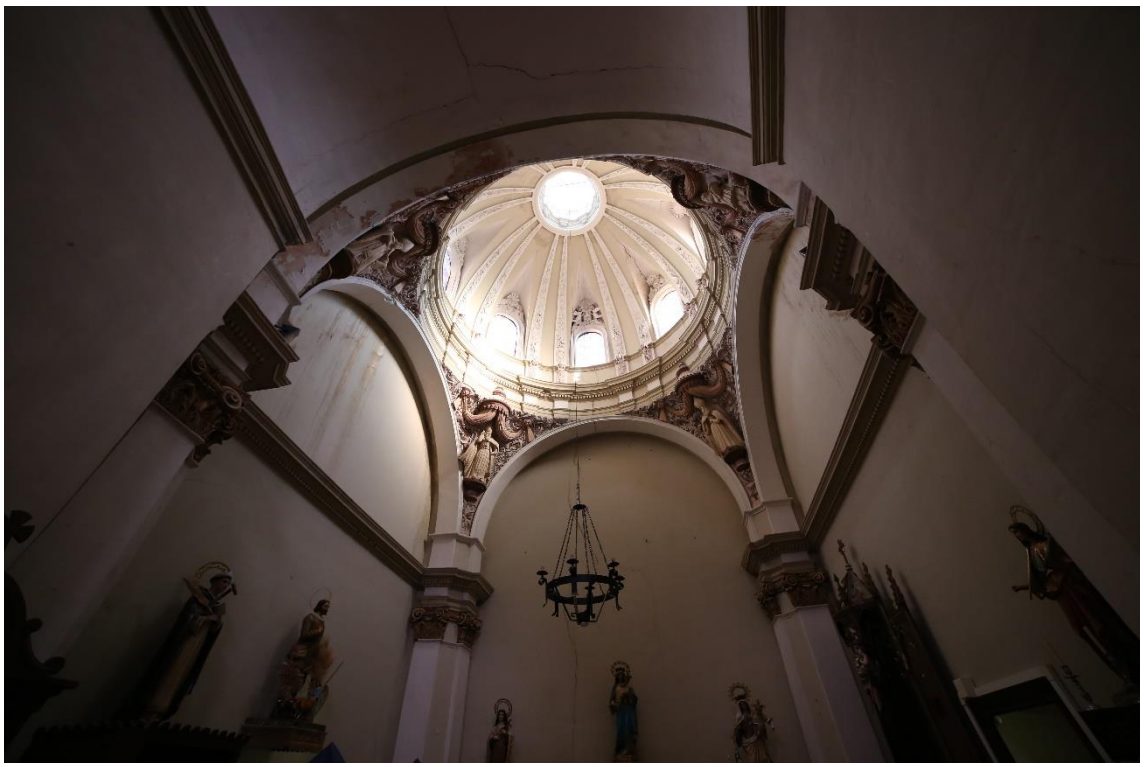


Fig. 2: ***Interior de la capilla barroca de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Urrea de Gaén, reaprovechada de la iglesia vieja.*** **Foto: José Manuel Herráiz España.**

La decisión de conservar la capilla de la Virgen del Rosario, tomada por intereses ajenos a la fábrica del templo, iba a condicionar su aspecto final, su ubicación exacta sobre el terreno y de forma más secundaria su espacialidad interior, aunque no la concepción general de su planta, que era anterior y no se modificó. Como solución menos mala al problema que se le planteó, Agustín Sanz decidió conectar la capilla reaprovechada con la nueva iglesia *en el promedio de la misma*, es decir, en un extremo del eje transversal del gran óvalo que constituía la parte fundamental de la planta del templo, mientras que en el otro extremo de ese eje, con el fin de mantener la simetría, una espacialidad interior compensada y un exterior armónico, Sanz diseñó una nueva capilla gemela tanto en planta como en su solución arquitectónica exterior e interior, incluidos los materiales y la combinación de estos, aunque no en su decoración interior, que concibió mucho más sobria. Curiosamente, el duque consiguió que esta capilla de nueva planta, que se dedicó al Santísimo Cristo, fuera financiada por los vecinos al no estar prevista en el proyecto inicial y ser consecuencia de la necesidad de conservar la de la Virgen del Rosario.[940] Este hecho y los ya expuestos anteriormente descartan por tanto que la planta centralizada oval elegida finalmente por Sanz hubiera estado condicionada

[940] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-17. Papel nº 3 (Carta de 5-X-1779).

por la preexistencia de las dos capillas de los extremos del eje transversal del óvalo, posibilidad que apuntamos en una publicación anterior,[941] ya que, tal y como se ha podido constatar documentalmente, la elección de la planta oval era anterior a la decisión de conservar la capilla de la Virgen del Rosario, mientras que la del Santísimo Cristo se incorporó posteriormente, aunque por su aspecto pretendidamente similar pudiera parecer coetánea a aquella y por tanto anterior al resto del templo [figs, 2, 3, 4 y 5].



Fig. 3: ***Interior de la Capilla del Santísimo Cristo de la Iglesia de Urrea de Gaén, diseñada por Agustín Sanz para hacer juego con la preexistente capilla de la Virgen del Rosario*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El tipo de conexión ideado por Agustín Sanz para la capilla de la Virgen del Rosario, que por otro lado era el más acertado para sacrificar lo menos posible el espíritu de la planta oval que había diseñado, le obligó a variar la ubicación exacta elegida para el nuevo templo, ya que para poder alinear la capilla con el eje corto del óvalo tendría que construirlo más retranqueado. Además, para lograr dicho retranqueo le sería preciso invadir un tramo de la calle situada detrás de la iglesia y comprar una casa y un pajar para poder trazar de nuevo el tramo de calle invadido, corrigiendo su alineación, sobre el solar de ambos edificios.[942] Como contrapartida, la plaza situada delante de la iglesia quedaría menos empequeñecida de lo previsto. Obviamente, para poder derribar la casa y el pajar era necesario adquirirlos previamente, algo que Sanz no solicitó al duque hasta el 9 de marzo de 1778, cuando la demolición del viejo templo estaba prácticamente concluida, probablemente en previsión de que se podrían derribar de inmediato sin entorpecer el inicio de la construcción de la nueva iglesia.[943]

[941] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz: un arquitecto ilustrado al…", *op. cit.*, p. 93.
[942] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 17-III-1778).
[943] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-16 (Carta de 10-III-1778).



Fig. 4: ***Exterior de la reaprovechada capilla de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 5: ***Interior de la capilla del Santísimo Cristo de la Iglesia de Urrea de Gaén, diseñada por Agustín Sanz para hacer juego con la de la Virgen del Rosario*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Cuatro días después, el 14 de marzo, tras enterarse de la solicitud de Agustín Sanz, el duque de Híjar le comunicó a José Faure que aceptaba comprar la casa, que pertenecía a Miguel Martín, y también el pequeño pajar contiguo, pero aprovechó para manifestarle su sorpresa y una cierta contrariedad al no poder *menos de admirar esta novedad de tomar maior terreno para dicha obra, quando en el principio de tratar de ella, su plan y cálculo de coste, no se hizo mento de este gasto que es un nuevo aumento, y si ahora por la precisión que expone Sanz me combengo a sufrirlo, en adelante no será así si me propone nuebos motibos de desembolso sobre lo calculado*.[944] Estas palabras indican que el duque no había sido informado claramente por su administrador de lo que iba suponer realmente el haber accedido a conservar la capilla de la Virgen del Rosario, ya que en caso contrario no tendría sentido que reprochara a Sanz el pequeño sobrecoste que se iba a producir en la construcción del nuevo templo, que en realidad se debía a una decisión de su administrador que había contado con su beneplácito antes o después de haber sido tomada.

Ante el enojo del duque, José Faure, a pesar de no llegar a atribuirse a sí mismo la raíz del problema, sí que intentó disculpar a Agustín Sanz. Así, a vuelta de correo, en carta fechada el 17 de marzo, lo justificó explicando que este no había comunicado *al principio* la necesidad de derribar la casa *por suponer se demolería hasta la sumptuosa nueva Capilla de Nuestra Señora del Rosario construida por aquellos vecinos, pero haviéndola dejado intacta y con uso para nueba yglesia en que con separación de ella se administrarán los Santos Sacramentos, a que se agrega no haber quitado la plaza de frente de la yglesia que era preciso achicar según el plan, siendo como era uno y otro sensible y reparable a los vecinos, por ello le ha sido preciso, situando la yglesia en el mismo paraje que la antigua, tomar por detrás la calle y terreno que ocupa la casita que oi previene se compre, sin que entienda yo pueda pedir otra cosa en lo succesivo hasta entregar la llabe de la nueba iglesia, atendida la capitulación*.[945] Estas explicaciones fueron aceptadas por el duque a vuelta de correo, el 21 de marzo.[946]

En paralelo, Agustín Sanz, que se encontraba en Urrea de Gaén para dirigir el inicio de las obras del nuevo templo mediante la creación de sus cimientos, agilizó personalmente las gestiones para poder acometer cuanto antes el derribo de la casa cuyos terrenos era necesario tomar. Fruto de ello, el 21 de marzo de 1778 Faure pudo informar al duque de que su propietario *quiere el despojo de madera y teja útil, con lo que será más módico el precio, y de corta entidad el otro sitio del pajar*.[947] El derribo, dado el avance de las negociaciones de compra, se debió de acometer casi de inmediato con el fin de poder ejecutar cuanto antes la apertura de cimientos, que, no obstante, tras la demolición de la vieja iglesia, se podía acometer ya en buena parte del perímetro.

Tras el derribo de la antigua parroquial, acometido entre finales de diciembre de 1777 y mediados de marzo de 1778, y en paralelo a la demolición de la casa y pequeño pajar situados detrás, que se ejecutó hacia finales de marzo o comienzos de abril de 1778, se iniciaron por fin las obras de construcción de la nueva Iglesia de San Pedro Mártir de

[944] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 3 (Carta de 14-III-1778).
[945] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 17-III-1778).
[946] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 4 (Carta de 21-III-1778).
[947] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 21-III-1778).

Urrea de Gaén. Los trabajos arrancaron con *la bendición de las zanjas y primera piedra*, ceremonia para la que se había solicitado licencia el 17 de marzo de 1778 al Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, quien la concedió de inmediato, por lo que el administrador José Faure se la pudo enviar ya al párroco de Urrea hacia el 20-21 de marzo. La bendición, que debió de tener lugar a los pocos días, supuso el inicio de las obras como tal, que comenzaron mediante la creación de los cimientos.[948]

La creación de los cimientos fue dirigida personalmente por Agustín Sanz, quien vivió en el pueblo durante todo ese proceso o buena parte de él[949] dada la gran trascendencia que su correcta ejecución, que debía realizarse con suma perfección, tenía para la construcción del resto del templo al evitar problemas estructurales futuros. Los cimientos estaban ya muy avanzados a comienzos de junio de 1778, tal y como informó José Faure al duque de Híjar el día 2 de dicho mes, hasta tal punto que *el vicario de Urrea, que se halla en esta ciudad, me ha dicho que las operaciones de obra de yglesia y aplicaciones de sus vecinos caminan tan bien que no duda se vean para el próximo San Juan igualados los cimientos todos para empezar a edificar; lo mismo me dijo don Agustín Sanz*.[950] Queda claro que el arquitecto tenía previsión de tener concluida la cimentación unos veinte días después, en torno al 24 de junio, algo que debió de cumplir. Por tanto, dada la gran celeridad con que se ejecutaban los cimientos, el *banco de peña*[951] que se mencionó en las capitulaciones no debió de ser tan problemático como se esperaba, pudiendo radicar en esto parte del gran adelanto con que se concluyó el templo, que se terminó a nivel arquitectónico un año antes de lo previsto, a finales de noviembre de 1782 y no en octubre de 1783.[952] No obstante, el coste final de la cimentación fue mayor que la cifra orientativa fijada en las capitulaciones, por lo que el duque debió de abonar a Sanz algo más de lo estipulado por esta partida.[953]

Una vez concluidos los cimientos, la construcción de la parte sobrealzada del edificio debió de comenzar de inmediato, a comienzos de julio de 1778. Según establecían las capitulaciones, Agustín Sanz debía plantearla y ejecutarla *con todos los movimientos interiores y exteriores que manifiestan los divujos*. Para ello, los vecinos habrían acarreado previamente una parte considerable de los materiales necesarios, labor que desempeñaban los domingos y días festivos antes de la misa, fundamentalmente pequeños bloques irregulares de piedra que serían desbastados a pie de obra por los operarios del taller de Sanz, que los convertirían en el sillarejo bastante regular, o *mampostería con piedras algún tanto careadas*, con el que se construirían los muros exteriores e interiores, a excepción, según constaba en las capitulaciones, de la fachada y de *los arcos interiores de las capillas y cúpula*, que debían ser de ladrillo liso, y de *las cornisas exteriores de los aleros*, que se harían con ladrillo aplantillado.[954]

[948] *Ibidem* (Cartas de 17-III-1778 y 21-III-1778); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 4 (Carta de 21-III-1778).
[949] *Ibidem*; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 2-VI-1778).
[950] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 2-VI-1778).
[951] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 308 v.
[952] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-4. Papel nº 1 (Carta de 27-XI-1782).
[953] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-2. Papel nº 3 (Carta de 24-IX-1782). El aumento de coste debió de radicar en la necesidad de utilizar más material de relleno del previsto.
[954] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 308 v.

Al parecer, todo el ladrillo necesario, tanto el liso como el aplantillado, se fabricó íntegramente en el tejar del propio pueblo a diferencia de lo ocurrido en el caso de La Puebla de Híjar, donde a consecuencia del tamaño mucho mayor del templo y del uso masivo del ladrillo, fue necesario echar mano de otras tejerías circundantes como las de Azaila o Samper de Calanda. De hecho, a primeros de diciembre de 1777, bajo la supervisión de Agustín Sanz, se había hecho en el tejar de Urrea una hornada de ladrillos de prueba para comprobar su calidad y si dicho tejar podría suministrar los necesarios para la obra, hornada que había salido *al gusto* del arquitecto. De ello se había alegrado el propio duque, *pues de este modo podrá el tejero de dicho pueblo hacer todo el necesario para la obra a mayor beneficio de los vecinos por su fácil condución*.[955] No hay duda por tanto de que el tejar de Urrea fue el suministrador exclusivo de ladrillo gracias a su calidad y sobre todo a la proximidad a la obra, lo que facilitaría la labor de acarreo de los vecinos. También se empleó una cantidad pequeña de piedra sillar para el zócalo de la fachada, los elementos decorativos de esta (capiteles, portada, hornacina y marco de la ventana) y las esquineras del primer cuerpo de la torre.

Por otro lado, a comienzos de enero de 1779 se hizo un primer cómputo económico del trabajo de los vecinos, cómputo que, a pesar de las constantes referencias de Agustín Sanz y José Faure a lo bien que estos colaboraban en las obras,[956] pareció escaso al duque de Híjar, pues *todavía es corta cosa atendidas las activas ofertas que hicieren y comparada con la gran cantidad que tengo que satisfacer en tan magnífica obra; por lo mismo es necesario estimular a los vecinos de nuebo por todos medios*. No obstante, las obras marchaban muy bien, tanto en plazo como en calidad, tal y como quedó claro en la primera y probablemente última visura que por encargo del duque hizo del templo un profesional externo.[957] La orden para realizar dicha visura, que en un principio se limitaba a la inspección de las zanjas de los cimientos de la Iglesia de Vinaceite pero que acabó extendiéndose a las obras de la de Urrea para aprovechar el viaje del visor, se la dio el duque el 13 de febrero de 1779 a su administrador, quien debía organizarla y seleccionar al profesional que la realizaría.[958] Faure, debido sin duda a la confianza que tenía en Sanz, encargó dicha visura a un maestro de obras de Zaragoza, Mateo Gracián,[959] que era amigo de este y había sido colaborador suyo en su etapa de afianzamiento profesional, con quien había compartido mediada la década de 1760 varios proyectos en Zaragoza.[960] De hecho, la elección de Gracián se debió probablemente a la recomendación del propio Sanz, a quien el administrador debió de pedir consejo para solventar sin complicaciones este trámite solicitado por el duque y contemplado en las capitulaciones. Gracián visuró las

[955] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 5 (Carta de 13-XII-1777).
[956] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-22 (Carta de 9-I-1779).
[957] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 309 v.-310 r.
[958] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-13 (Carta de 13-II-1779).
[959] Véase un breve aproximación biográfica a Mateo Gracián en LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y arquitectos…*, *op. cit.*, pp. 74-76.
[960] Habían compartido por ejemplo la construcción *a estajo* de la pared foral de la sacristía de la Iglesia de San Andrés Apóstol de Zaragoza o el diseño y construcción de una casa de nueva planta para el Tribunal de la Inquisición en la calle de Predicadores de Zaragoza. Su relación era muy estrecha, hasta tal punto que solo tres años después se convirtieron en consuegros, dado que el 19-XI-1782 Mariano Gracián, hijo de Mateo, casó con Antonia Sanz, hija de Agustín. Véase A.I.P.S.M.Z., Tomo 9 de Matrimonios (1771-1788), f. 82 r. (Partida de matrimonio de Mariano Gracián y Antonia Sanz, 19-XI-1782).

dos iglesias hacia el 25 de febrero de 1779, ya que el día 27 de dicho mes Faure envió el informe de la visura al duque, quien a vuelta de correo, el 3 de marzo, le manifestó haber recibido *la declarazión del maestro Matheo Gracián* […] *y he tenido mucho gusto en ver el estado que tienen estas obras y la hermosura que pretenden*.[961] Indudablemente, estas palabras, aún teniendo en cuenta que el informe de Gracián debió de ser muy elogioso, indican la satisfacción del duque con la labor que estaba ejerciendo Sanz en sus dos iglesias, especialmente en la de Urrea, que ya debía de levantar más allá de los zócalos y que estaba construyendo con eficacia, cumpliendo, e incluso adelantando, los plazos fijados.

Unos siete meses después, hacia finales de septiembre de 1779, el IX Duque de Híjar visitó personalmente las obras de la Iglesia de Urrea de Gaén, teniendo sin duda como guía al propio Agustín Sanz. Lo hizo durante un viaje por sus posesiones aragonesas que tuvo lugar entre septiembre y la primera mitad de octubre de 1779.[962] Durante dicha visita el duque se debió de informar exhaustivamente de los progresos de las obras, que sin duda revisó concienzudamente, y sobre todo debió de aprovechar para entrevistarse con el vicario y los miembros del ayuntamiento de Urrea, especialmente con su alcalde, José Sancho Soguero, con el fin de instarles a que fomentaran la colaboración de los vecinos y sobre todo a que consiguieran que estos se hicieran cargo de la financiación de la nueva capilla que debía construirse a imitación de la capilla de la Virgen del Rosario para evitar que el nuevo edificio quedara descompensado, dado que los consideraba los culpables de que se tuviera que construir al haberse empeñado en salvar la de la Virgen del Rosario. Las gestiones del duque dieron sus frutos porque casi de inmediato, a comienzos de octubre de 1779, se iniciaron las diligencias para la construcción de la nueva capilla del Santísimo Cristo, que se levantaría, de manera simultánea al resto del templo, en el extremo del lado de la epístola del eje transversal del gran óvalo, frente a la de la Virgen del Rosario. De hecho, gracias a una carta dirigida al duque por el alcalde Sancho Soguero el 4 de octubre de 1779, se pueden conocer las circunstancias que concurrieron en su gestación. Así, el 2 de octubre de 1779 hubo una junta vecinal, a la que debieron de acudir los miembros del concejo y un número considerable de vecinos, *para acordar la construcción de la capilla consabida en el templo nuevo, y dicha junta resolvió el que se execute, con toda brevedad, conforme Vuestra Excelencia proyectó.* De estas palabras se deduce que los vecinos, conscientes de su responsabilidad en la necesidad de construir la nueva capilla, habían decidido levantarla bajo financiación vecinal, algo que se aprobó en dicha junta del 2 de octubre, aunque sometiendo la capilla al diseño que para la misma había mandado elaborar el duque a Sanz, quien para mantener la armonía optó por imitar la capilla de la Virgen del Rosario al exterior y en la solución arquitectónica general, aunque no en la decoración interior. Solo un día después, el 3 de octubre, un grupo salió por el pueblo a pedir donativos para financiar su construcción, con notable éxito según Sancho Soguero por estar los vecinos *muy conformes, y en prueva de ello hicieron mandas diferentes vecinos de veinte caýzes de trigo, y a más faltan algunos vecinos que no estavan en casa y estos concurrirán con algunas cantidades, lo*

[961] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1779 (Carta de 3-III-1779).
[962] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1 (Carta de 12-X-1779).

que me parece se executará con mucha provavilidad de todo el pueblo. Estas palabras, a pesar de pretender agradar al duque, muestran también el carácter de proyecto colectivo, aglutinador de las voluntades de una pequeña comunidad, que empezó a adquirir la capilla del Santísimo Cristo, como ya había ocurrido años atrás con la de la Virgen del Rosario.[963]

En la misma carta del 4 de octubre de 1779, José Sancho Soguero no solo dio a conocer los pasos dados por los vecinos para propiciar la construcción de la capilla del Santísimo Cristo, sino que en nombre de ellos y del ayuntamiento solicitó al duque ciertas ayudas extra para poder conseguirla. Por un lado, pidió licencia para recoger del cercano monte ducal del Ceperuelo *unas diez y seis carretadas de leña seca de pino, de aquella que se está perdiendo,* que *la traerán los labradores y se rifará para la fábrica de dicha capilla, lo que comprendo será de mucha utilidad* ya que con el dinero recaudado por su venta se lograría financiación adicional. Por otro, solicitó que el duque se hiciera cargo de adquirir *una pequeña porción que se necesita para sitio a la capilla*, vinculando esto con la necesidad de *dar calle a la yglesia,* adquisición que Agustín Sanz consideraba precisa para poder construir la capilla y que se solicitaba *para que con la mayor brevedad podamos dar principio a dicha fábrica de segunda capilla*. Precisamente, dichos terrenos se habían tasado ese mismo día 4 de octubre, sin estar presente Sanz, en 56 libras jaquesas (1.054 reales y 3 maravedís de vellón), *siendo dicho sitio un corral con su cubierto en el que se incluyen puertas y sus maniobras*.[964]

El duque de Híjar, exultante ante *el celo con que todos esos vecinos han entrado para la construcción de la capilla y retablo en la nueba yglesia*, que no esperaba, por lo menos de una manera tan decidida, dado lo difícil que resultaba encauzar proyectos de financiación vecinal, contestó a la carta de José Sancho Soguero de inmediato, al día siguiente, al encontrarse en Zaragoza en la fase final de su viaje. En dicha carta concedió todo aquello que se le había pedido, es decir, las 16 *carretadas* de leña *que se han de rifar a veneficio de la citada capilla* y la adquisición del terreno que Agustín Sanz consideraba necesario para construirla y que correspondía a *un corral con su cubierto*, cuya compra había ordenado ya en el momento de escribir la carta.[965] De esta forma quedaba allanado el camino para la construcción de la nueva capilla del Santísimo Cristo y que esta se pudiera concluir en plazo junto al resto del templo.

Por motivos que se desconocen, en el Archivo Ducal de Híjar no se conserva, o por lo menos no se ha podido localizar, documentación sobre el proceso constructivo de la Iglesia de Urrea de Gaén correspondiente a los años 1780 y 1781. Esta se retoma en 1782, último año de obras. Por ello, por la gran laguna documental existente, resulta muy difícil determinar las incidencias ocurridas en las obras en el periodo 1780-1781, que por otro lado fue el de la construcción del grueso de la obra arquitectónica diseñada por Agustín Sanz, ya que a comienzos de 1782 estaba ya muy avanzada. En esos dos años se procedió a construir los grandes muros exteriores e interiores del templo, la conexión con la capilla de la Virgen del Rosario, la capilla del Santísimo Cristo, las poco profundas capillas

963 A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-17. Papel nº 2 (Carta de 4-X-1779).
964 *Ibidem*, Papel nº 2 (Carta de 4-X-1779).
965 *Ibidem*, Papel nº 3 (Carta de 5-X-1779).

radiales, la pequeña nave de dos tramos de los pies, el presbiterio, la fachada principal en lo sustancial y la mayor parte de la torre.[966]

Así se alcanzó el año 1782, último del proceso constructivo del templo,[967] cuya primera noticia se refiere precisamente a la conclusión del campanario que, según informó el ayuntamiento de Urrea al duque de Híjar el 10 de febrero de 1782, *estaba enteramente concluhido hace algunos días, sin que reste otra cosa que la collocación de las campanas*.[968] El chapitel de dicha torre no se había construido finalmente como establecía la contrata, que fijaba que fuera *armado de madera, enlatado y dado de secante al óleo para que no lo pudran las aguas*,[969] es decir, de estructura de madera recubierta de láminas de plomo (u *hojas de lata*), sino de ladrillo visto, algo que por otro lado no debió de aumentar su coste ya que la diferencia económica entre ambas opciones debía de ser mínima o incluso nula, tal y como se puede colegir al valorar otro caso similar, el del chapitel de la torre de la cercana Iglesia de La Puebla de Híjar. De hecho, en el presupuesto para concluir dicha torre rubricado por Sanz el 23 de julio de 1784, se calculó el coste de hacer el chapitel de fábrica, en este caso de sillar, en 500 libras jaquesas (9.411 reales y 17 maravedís de vellón), mientras que de estructura de madera recubierta con *hoja de lata* en 400 libras (7.529 reales y 7 maravedís). Así, dado que en Urrea se hizo de ladrillo, la diferencia tuvo que ser aún menor o incluso nula.[970]

En febrero de 1782 Agustín Sanz tenía previsión de dar por concluida la Iglesia de Urrea de Gaén en octubre de ese mismo año, conclusión que acabó retrasándose ligeramente, hasta noviembre. Poco después, a mediados de marzo se inició una obra complementaria a la del templo: la apertura de un tramo de calle en la cabecera de la iglesia, ya que para construir el nuevo templo respetando la capilla de la Virgen del Rosario fue preciso retranquearlo eliminando la calle que existía detrás del antiguo, que una vez construido el nuevo tuvo que trazarse, corregida su alineación, sobre el solar de una casa y un pajar. La apertura de este tramo de calle no solo era necesaria para poder circunvalar la nueva iglesia por el exterior, sino *para quitar las humedades de las paredes, que ha más del perjuicio de la obra será imposible poderse colocar los altares sin exponerlos a perderse*, humedades que se generaban en la cabecera al estar esta prácticamente cubierta por enronas de la obra. Dicha apertura se acometería mediante el trabajo de los vecinos, pero la dirección de las obras y el empedrado los ofreció hacer Sanz, de ahí que el duque tuviera el empeño de que los vecinos trabajaran con celeridad, ya que si el templo se concluía antes de terminarse la excavación de la calle Sanz y sus oficiales podrían marcharse y no tendrían obligación de acometer el empedrado.[971]

Los trabajos de apertura del nuevo tramo de calle, que se ejecutaban los domingos, estaban calculados en más de 100 doblones de oro, cifra que tanto el duque de Híjar como sus administradores pensaban reducir notablemente mediante el trabajo gratuito de los vecinos. No obstante, el 3 de abril de 1782, tras la petición de Vicente Goser y Casellas,

[966] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-1. Papel nº 1 (Carta de 10-II-1782).
[967] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-4. Papel nº 1 (Carta de 27-XI-1782).
[968] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-1. Papel nº 1 (Carta de 10-II-1782).
[969] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 309 r.
[970] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-17 (Presupuesto de 23-VII-1784).
[971] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-13 (Carta de 10-IX-1782).

miembro de la administración aragonesa de la Casa de Híjar, el duque accedió a reforzar las obras de excavación entre semana con unos cuantos peones remunerados con el fin de *que vayan escavando el terreno duro o pedregoso que se encuentre* y así facilitar y aligerar el trabajo vecinal.[972] Tras esta concesión, los vecinos continuaron excavando los domingos pero unos meses después dejaron de hacerlo y la obra quedó parada. El motivo de su abandono, tal y como se colige de una carta de Vicente Goser dirigida al duque el 10 de septiembre de 1782, radicaba en que este no atendía la petición vecinal relativa a las campanas de la nueva parroquial, una de las cuales ya se había fundido pero había resultado defectuosa.[973] En esa misma carta, Goser informó al duque de que el ayuntamiento, en nombre de los vecinos, le había prometido que si condescendía *con su súplica se obliga a dar expedita dicha calle sin* […] *más coste que la de algún cántaro de vino para los trabajadores en el día festivo, que puede ascender a 3 o 4 reales cada día aunque concurran 80 peones.* También le informó de que, en respuesta a dicha *súplica*, que le había parecido justa, había ofrecido a los vecinos *hazer lo que pedían con tal que el domingo inmediato primero del corriente mes se diese principio a la obra, lo que cumplieron con 50 hombres a cavar tierra y competente número de carros para sacarla.* A su vez, Goser dejó claro al duque que dicho acuerdo le interesaba ya que lo *que ofrece el Ayuntamiento de Urrea tendría a Vuestra Excelencia 8 mil reales* [425 libras jaquesas] *de coste*.[974]

Ante las evidencias expuestas, a vuelta de correo, el 14 de septiembre de 1782, el duque aceptó la totalidad las súplicas vecinales sin oposición alguna, *completando las tres campanas como quieren, pero ha de ser con la precisa condición de que antes han de dar concluida dicha escavación perfectamente a dirección y satisfacción de don Agustín Sanz, de manera que de mi parte no ha de haver otra cosa que hacer que el empedrado, y ha de quedar con la escavación la iglesia, en su fábrica y adorno interior de altares y demás, libre de todo daño, fealdad y perjuicio, sin lo cual no se hará la traslación ni tendrá efecto el complemento y renovación de las tres campanas, y está bien se les dé a los trabajadores, los días festivos que concurran, el refresco de un cántaro de vino*.[975] Como queda claro, el duque admitió las condiciones de los vecinos pero a la vez exigió el cumplimiento previo de su parte del trato, la excavación de la calle a dirección y satisfacción de Sanz, algo que los vecinos cumplieron con celeridad. De hecho, a comienzos de octubre el desmonte de la calle estaba ya prácticamente concluido, por lo que Vicente Goser hizo ya ciertas gestiones con un campanero vizcaíno, Antonio Argos, para dar cumplimiento a la parte del trato que atañía al duque de Híjar,[976] algo que comunicó a este el 5 de octubre, quien aceptó que se contratara con el campanero elegido y por la cantidad propuesta,[977] que fue finalmente de 120 libras jaquesas o 2.258 reales y

[972] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-14. Papel nº 2 (Cartas de 3-III-1782 y 3-IV-1782).
[973] Los vecinos solicitaban: 1) que se hiciera una campana completamente nueva; 2) que se refundiera la grande que ya existía y que estaba defectuosa; y 3) que quedara sin renovar la pequeña, ya que les gustaba tal y como estaba. Véanse A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-13 (Carta de 10-IX-1782); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Carta de 18-IX-1782).
[974] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-13 (Carta de 10-IX-1782).
[975] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-8. Papel nº 1 (Carta de 14-IX-1782).
[976] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-6 (Carta de 5-X-1782).
[977] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-5 (Carta de 9-X-1782).

26 maravedís de vellón (más otra cantidad variable en función del metal extra utilizado) por renovar la campana grande y hacer una nueva de seis o siete arrobas (75'6 u 88'2 kg), tal y como consta de la *contrata* firmada por el campanero en Zaragoza el 13 de octubre.[978]

La fundición de las campanas tuvo lugar casi de inmediato, concluyéndose en noviembre de 1782, aunque de nuevo hubo disensiones, en este caso por el tamaño dado finalmente a las mismas,[979] hasta tal punto que el ayuntamiento, en nombre de los vecinos, se negó a realizar lo poco que quedaba del desmonte de la calle,[980] por lo que hacia el 26 de noviembre, Agustín Sanz decidió acometer por su cuenta los trabajos restantes, que se limitaban a la retirada de tierra removida para dejar con decencia el templo, que se acababa de concluir a nivel arquitectónico.[981] Sin embargo, el duque no permitió que el arquitecto sufriera las consecuencias de sus desavenencias con el ayuntamiento, por lo que pocos días después, el 30 de noviembre, en carta dirigida a su administrador Vicente Goser, dejó muy claro, con tono enojado, que no se iba a plegar a más exigencias relativas a las campanas, y que dado que los vecinos se negaban a sacar la tierra removida junto a la cabecera, le encomendó que *de acuerdo con don Agustín Sanz disponga se execute pronta y enteramente, de manera que quede a su satisfacción y sin riesgo de perjuicio ni deformidad, remitiéndome la quenta de su importe para abonarlo, pues quien tanto ha gastado y piensa como yo no repara en esta friolera, maiormente resultando en beneficio de lo principal de la obra*.[982] Como es evidente, la actitud del ayuntamiento había enojado mucho al duque, quien se debía de sentir herido por alguna acusación de tacañería que quiso desmentir con estas palabras.

En paralelo al conflicto "de las campanas" se desarrolló otra controversia, en apariencia mucho más grave, pero que tras aclararse quedó en nada. De nuevo implicó a los vecinos de Urrea y al propio Agustín Sanz, quien fue su auténtico protagonista. Tuvo que ver en este caso con el recuento, presentado por el arquitecto, del montante al que había ascendido el trabajo de los vecinos en las obras de la nueva parroquial. Comenzó hacia el 15 de agosto de 1782, cuando las obras del templo estaban prácticamente concluidas y la colaboración de los vecinos ya había finalizado, fecha en que Sanz envió al duque de Híjar la cuenta que recogía el montante global al que había ascendido económicamente el trabajo desempeñado por los vecinos en el acarreo de materiales a lo largo de todo el proceso constructivo de la iglesia, cifrado en 1.344 reales y 1 maravedí de vellón (71 libras, 8 sueldos y 1 dinero jaqués), cantidad que pareció sorprendentemente escasa al duque ya que, *según los primeros avisos del vicario y aiuntamiento, esperava ascendiese a mucha maior suma*, por lo que el 21 de agosto pidió a su administrador general en Aragón, Vicente Goser y Casellas, sucesor de José Faure y Oto (que ya estaba retirado de sus funciones), que se informara *in situ* del asunto, tomando *la cuenta por menor de dicha contribución*, para poder *confrontar este importe según las disposiciones*

[978] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-17. Papel nº 4 (Carta de 13-X-1782).
[979] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-2. Papel nº 1 (Carta de 23-XI-1782).
[980] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-1. Papel nº 2 (Carta de 30-XI-1782).
[981] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-2. Papel nº 2 (Carta de 26-XI-1782).
[982] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-1. Papel nº 2 (Carta de 30-XI-1782).

que di al principio de la obra.[983] De inmediato, el 24 de agosto, Goser se comprometió a reunirse con *don Agustín Sanz para la liquidación de lo que han contribuido en la conducción de materiales para la obra de la Yglesia de Urrea los vecinos de este pueblo; y* […] *me informaré del vicario y Ayuntamiento de dicho lugar para purar el importe por menor de lo que haian contribuido*.[984] Estas diligencias le parecieron bien al duque, quien alimentó las dudas de su administrador señalando que en 1779, a mitad de obra, José Faure y el vicario le habían comunicado que la suma del trabajo de los vecinos alcanzaba ya entonces los 3.471 reales y 2 maravedís (184 libras, 8 sueldos y 2 dineros), una cifra mucho mayor que la presentada por Sanz al final de los trabajos.[985]

A primeros de septiembre de 1782 Vicente Goser visitó Urrea de Gaén para informarse *in situ* sobre el asunto. Entre otras cosas, cotejó *el libro que se entregó al Ayuntamiento de Urrea para que anotase en él diariamente con lo que contribuía el pueblo a la fábrica de la yglesia de dicho lugar, cuia resulta es de setenta y una libra ocho sueldos jaqueses, que componen reales vellón mil trescientos quarenta y quatro, partida igual con diferencia de un maravedí a la que manifesta* […] *don Agustín Sanz*.[986] Sin embargo, en contraste con esto, tanto el ayuntamiento como el vicario le manifestaron, a pesar de desconocer la cifra exacta, que el trabajo de los vecinos había ascendido a un importe muchísimo mayor, hasta tal punto que el vicario señaló que excedía de manera casi segura de 5.000 reales de vellón (265 libras, 12 sueldos y 10 dineros jaqueses), *y esto poco después de la visita que* el duque *hizo en sus estados*, que tuvo lugar a finales de septiembre de 1779. A raíz de estas informaciones, en la carta en la que explicó sus pesquisas al duque, fechada el 10 de septiembre de 1782, Goser insinuó que Sanz había omitido partidas del trabajo de los vecinos (lo que no había podido probar) y que había usado en su provecho la cuenta que de forma supuestamente incompleta había llevado el ayuntamiento, obviando sus propios recuentos, que ascenderían a mucho más, para sufrir un menor descuento en sus honorarios.[987]

A pesar de la gravedad de las afirmaciones de Vicente Goser, el duque, que seguía confiando plenamente en Agustín Sanz, restó hierro al asunto disculpando a su arquitecto y valorando otros posibles motivos para el supuesto desfase en el recuento, *pues, aunque tengo de él satisfacción, tal vez puede ignorar muchas partidas por sus ausencias y otras haberse pasado del asiento o haberlo hecho con equivocación.* En consecuencia, en su carta de contestación, fechada el 18 de septiembre de 1782, encargó a Goser *apurar la verdad de lo que lexítimamente haian contribuido* los vecinos, utilizando para ello *los medios que juzgue oportunos y en términos que puedan combencer a don Agustín Sanz*.[988] Goser se comprometió a entrevistarse con Sanz para *manifestarle con suavidad estas diferencias y que en su vista manifieste la causa de ellas, lo que no puede llevar a mal*,[989] algo que hizo hacia el 22 o 23 de septiembre, de cuyas resultas informó al duque el 24 de

[983] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-1. Papel nº 1 (Carta de 21-VIII-1782).
[984] *Ibidem*, Papel nº 2 (Carta de 24-VIII-1782).
[985] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-3. Papel nº 1 (Carta de 28-VIII-1782).
[986] *Ibidem*, Papel nº 2 (Carta de 10-IX-1782).
[987] *Ibidem*.
[988] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-2. Papel nº 1 (Carta de 18-IX-1782).
[989] *Ibidem*, Papel nº 2 (Carta de 21-IX-1782).

septiembre[990] dando cuenta de las exhaustivas explicaciones y cuentas que Sanz le había proporcionado para justificar la nota enviada al duque, que según el arquitecto se basaba en las anotaciones del encargado de llevar el recuento, el ya fallecido secretario municipal Blas Oliete, quien fue nombrado para ello en la relevante junta vecinal del 1 de noviembre de 1777, ya que Sanz no llevaba personalmente cuenta del trabajo de los vecinos al fiarse de los recuentos de Oliete.

Las explicaciones de Agustín Sanz convencieron a Vicente Goser y disiparon las dudas que tenía sobre su proceder, que había manifestado al duque de Híjar de manera precipitada. Ello se colige de la carta que este dirigió al aristócrata el 24 de septiembre de 1782, donde señaló que de la información que le había proporcionado el arquitecto se deducía *no importar* […] *los trabajos puestos por los vecinos en conducción de materiales más de los 1.344 reales* [71 libras, 8 sueldos y 1 dinero jaqués] *que avisó dicho Sanz*. De hecho, según las aclaraciones del arquitecto, la razón fundamental del desfase que apreciaban el duque, sus administradores y las autoridades de Urrea, era que muchas de las partidas que ellos tenían en cuenta no correspondían al acarreo de materiales en la fase de construcción de la iglesia, sino a otras labores y además vinculadas a fases distintas (como las de derribo o de apertura de cimientos), siendo este, el acarreo de materiales, el único trabajo vecinal que se había acordado descontar a Sanz de sus emolumentos y por tanto el único que debía computar. Con esta sencilla aclaración quedó zanjado el malentendido.[991]

En paralelo a las dos controversias ya analizadas se estaban desarrollando los últimos compases de las obras del templo. De hecho, a principios de septiembre de 1782 estaba concluida ya, probablemente desde un tiempo atrás, la monumental cúpula oval sobre tambor que cubría el gran óvalo que conformaba la parte fundamental de la planta de la iglesia, que se había realizado, *desde una vara encima del último perfil de la cornisa, de listonería, sogueta y caña, labado por uno y otro lado de yesso*.[992] Esta solución arquitectónica, muy frecuente en la arquitectura religiosa española desde el siglo XVII, correspondía a una cúpula encamonada. Fue mencionada en el borrador sin firmar de una carta de Vicente Goser para el duque de Híjar, fechado el 10 de septiembre de 1782. En él, el administrador expresó su opinión muy crítica hacia esta solución arquitectónica escogida por Agustín Sanz, a quien volvió a acusar de intentar defraudar al duque, en este caso al incumplir supuestamente lo pactado en las capitulaciones. Goser tenía serias dudas sobre el sistema estructural de cúpula encamonada utilizado por Sanz en la iglesia, *con lo que me parece quedar cerrada de un cielo raso fuerte,* que consideraba una variación fraudulenta de lo pactado en las capitulaciones, ya que *haviendo reconocido la contrata no encuentro expresión que tal diga, antes al contrario, detalla toda la obra de ladrillo y mampostería, con expresión de que la cúpula debe ser de ladrillo*.[993] En realidad este aspecto no estaba claro, tal y como se comprueba consultando dichas capitulaciones, que son un tanto ambiguas en este asunto, ya que en ellas se señala que *los arcos interiores*

[990] *Ibidem*, Papel nº 3 (Carta de 24-IX-1782).
[991] *Ibidem*.
[992] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1 (Borrador de carta de 10-IX-1782).
[993] *Ibidem*.

de las capillas y cúpula se han de construir de ladrillo,[994] expresión que podría hacer alusión a los "arcos de la cúpula" y no a la cúpula en sí, es decir, a los arcos que se iban a trazar en la cúpula en su conexión con el presbiterio y con la nave, en cuyo caso el problema derivaría de una errónea lectura e interpretación de las capitulaciones por parte del administrador. No obstante, también cabe la posibilidad de que estas sí aludieran al casquete de la cúpula, por lo que en dicho caso lo más factible habría sido que Sanz hubiera pactado la modificación de la solución estructural de la cúpula directamente con el duque, sin consultarlo con el administrador, o que este, al ser relativamente nuevo en el cargo, no estuviera informado de ella por haberse pactado antes de su incorporación [fig. 6].



Fig. 6: ***Vista interior de la gran cúpula panteónica oval encamonada de la Iglesia de Urrea de Gaén*.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

En el borrador, Vicente Goser hizo más reflexiones y valoraciones negativas sobre la solución estructural aplicada por Agustín Sanz en la cúpula, insinuando el fraude pero reconociendo a la vez sus nulos conocimientos arquitectónicos, *ya que con facilidad puedo engañarme en una materia que no es propia de mi facultad, pero no dejo de conocer que va mucho de la construcción de ladrillo a la de un cielo raso; tal vez podrá decirse que se ha hecho para eligerar la obra y que las paredes no trabajan tanto, pero esta no me parece razón para con Vuestra Excelencia, que ha contribuhido y dado el valor que tiene conforme se expresa en la contrata*. Además, Goser justificaba su carta señalando que le parecía de su obligación *elevar esta novedad a noticia de Vuestra Excelencia, para que en caso de que no se huviere hecho dicha construcción con la variación expresada por orden de Vuestra Excelencia, se halle con noticia de ella a fin*

[994] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 308 v.

de que no quede desfraudado en lo que Vuestra Excelencia se ha dignado confiarme, a lo que añadía que su voluntad última al informarle *de tan grave variación* era *que no se alle con fraude en obra de tanta consideración y pueda tomar las providencias o informes que tubiere por conveniente*.[995]

Este escrito es un signo más de la desconfianza que Vicente Goser tenía hacia Agustín Sanz al comienzo de su relación profesional (con el tiempo se disipó ya que Sanz siguió siendo al arquitecto de la Casa de Híjar en Aragón hasta su fallecimiento casi veinte años después), que contrastaba con la excelente relación que el arquitecto había tenido con su antecesor, José Faure y Oto. No obstante, tampoco hay que olvidar que fue redactado el 10 de septiembre, en plena controversia por el supuesto desfase en el cómputo del trabajo vecinal, lo que pudo avivar las suspicacias del administrador, que ese mismo día había acusado a Sanz, de manera velada y sin pruebas, de haber ocultado distintas partidas del trabajo de los vecinos, algo que posteriormente quedó desmentido.

Al parecer, el borrador se envió en limpio al duque de Híjar ya que el original quedó archivado. No obstante, el asunto se zanjó de inmediato y no fue a más, dado que no existieron discusiones sobre el tema por vía epistolar a diferencia de lo ocurrido con otras controversias. De hecho, no hay más cartas alusivas al asunto a pesar de la abundancia de misivas cruzadas entre el duque y el administrador por aquellas fechas. Probablemente, lo que ocurrió fue que Vicente Goser recibió las aclaraciones oportunas sobre los acuerdos concretos relativos a la cúpula a través de un tercero, quizá Alfonso de Velasco, secretario del duque. No obstante, a pesar de que no tuvo trascendencia, el borrador resulta muy valioso ya que permite conocer de forma precisa la solución estructural y material utilizada por Agustín Sanz en la gran cúpula oval, el encamonado, consistente en hacer el casquete con un entramado ligero *de listonería, sogueta y caña, labado por uno y otro lado de yesso*, con el fin de aligerar su peso, algo que era necesario en una cúpula panteónica o "sobre tambor" de la envergadura de la de Urrea. A su vez, las palabras de Goser tienen el valor de demostrar que Sanz, a pesar de ser un arquitecto innovador en su tiempo, fue lo suficientemente inteligente y audaz como para utilizar sin complejos, adaptándolas a sus necesidades, técnicas tradicionales de construcción, como la del encamonado, que todavía eran perfectamente válidas y útiles.

La conclusión de la nueva Iglesia de Urrea a nivel arquitectónico tuvo lugar a finales de noviembre de 1782, un mes después de lo previsto en febrero de ese mismo año,[996] pero un año antes de lo contemplado en las capitulaciones otorgadas el 8 de octubre de 1777, que establecieron un plazo de construcción para el templo de seis años a contar a partir de dicho otorgamiento, lo que fijaba el final de las obras para octubre de 1783.[997] Los motivos de tal adelanto son difíciles de determinar, pero probablemente haya que buscarlos en una conjunción de factores: la eficacia profesional de Agustín Sanz, que dirigió la obra con gran celeridad dado que se jugaba su propio dinero, un cálculo excesivamente dilatado de los plazos, y sobre todo la idea inicial de dedicar más tiempo a la creación de los cimientos, que no fue tan problemática como se esperaba.

[995] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1 (Borrador de carta de 10-IX-1782).
[996] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-1-1. Papel nº 1 (Carta de 10-II-1782).
[997] El dato de la conclusión adelantada de la iglesia lo dio a conocer Arturo Ansón Navarro, quien señaló que *en 1782 ya estaba edificada*. Véase ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón..., op. cit.*, p. 142.

Distintos indicios permiten situar la finalización de las obras del templo en los meses finales de 1782. Por un lado, estaría la previsión de acabar en octubre de 1782 que se dio en febrero de ese año, por otro el hecho de que en agosto de 1782 Agustín Sanz hubiera enviado ya al duque el cómputo económico del trabajo de los vecinos,[998] signo claro de que ya no era necesario el suministro de materiales y que por tanto las obras estaban a punto de finalizar. Sin embargo, un dato concreto no deja lugar a dudas: la entrega por parte de Sanz a finales de noviembre de 1782 de las llaves de la iglesia y de los diseños de la misma, dos elementos fundamentales para poder construir el edificio y cuya entrega significaba por tanto su conclusión. En concreto, el 27 de noviembre de 1782, después de que Sanz le hubiera comunicado por carta la conclusión de las obras del templo, el duque de Híjar contactó con Vicente Goser para darle orden de que recogiera de manos del arquitecto *el diseño y llaves de la yglesia de Urrea, aquel para remitírmelo prontamente, y de estas entregará Vuestra Merced la de la puerta principal al vicario para que confiándola al sacristán pueda entrar y salir a regir el relox, y las demás interiores las reserbará Vuestra Merced hasta que llegue el caso de la colocación* del Santísimo Sacramento.[999] El templo estaba ya terminado a nivel arquitectónico pero todavía faltaba dotarlo artísticamente, algo que se haría a lo largo del año 1783, de ahí que todavía no se entregaran las llaves al vicario, a excepción de la correspondiente a la puerta principal para poder regir el reloj de la torre. Finalmente, el 30 de noviembre de 1782 Agustín Sanz hizo entrega del diseño de la iglesia a Vicente Goser, quien quedó a su vez en recoger las llaves del templo en cuanto pasara por Urrea.[1000] El edificio estaba concluido, y si quedaba alguna duda, el duque lo confirmó quince días después, el 14 de diciembre, con unas palabras muy explícitas: *concluida la yglesia de Urrea se hace preciso hir tratando de disposiciones para colocación*.[1001]

Una vez concluido el edificio a nivel arquitectónico se procedió a dotarlo con las piezas artísticas más relevantes que lo iban a completar al interior: los tres retablos principales (el mayor y los ubicados en las dos capillas colaterales de escasísimo fondo más próximas a aquel), que fueron financiados también por el duque de Híjar. En dicha labor Agustín Sanz apenas tuvo ya participación, con la excepción de las directrices que, al igual que en Vinaceite, debió de dar sin duda a su buen amigo Joaquín Arali Solanas (Zaragoza, 1737-Madrid, 1811), autor de la mazonería de los tres retablos. Dichos retablos, lamentablemente destruidos el 2 de agosto de 1936, al comienzo de la Guerra Civil, eran de lienzo único y fueron adornados por tres destacados pintores cortesanos de la época: Ramón Bayeu y Subías (Zaragoza, 1744-Aranjuez, 1793), que realizó el lienzo que presidía el altar mayor, dedicado al *Martirio de San Pedro Mártir de Verona*, Francisco de Goya, que pintó la pintura del altar colateral del lado del evangelio, dedicada a la *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*, y José del Castillo, que para el retablo colateral del lado de la epístola pintó un *San Agustín*.[1002] Una vez terminadas estas labores

[998] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-1. Papel nº 1 (Carta de 21-VIII-1782).
[999] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-4. Papel nº 1 (Carta de 27-XI-1782).
[1000] *Ibidem*, Papel nº 2 (Carta de 30-XI-1782).
[1001] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-4-1 (Carta de 14-XII-1782).
[1002] Sobre estos retablos y sus pinturas, véanse ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón...*, *op. cit.*, pp. 142-145; ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2012, pp. 165-166; y ÁLVAREZ GRACIA, A., "Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo…", *op. cit.*, pp. 179-

decorativas, el templo se inauguró bajo grandes festejos, centrados en la ceremonia de *Traslación del Santísimo*, entre el 8 y el 9 de septiembre de 1783,[1003] casi un año después de haber concluido su construcción, con asistencia de gran cantidad de vecinos y eclesiásticos y general admiración [figs. 7, 8, 9 y 10].





Fig. 7: ***Interior de la Iglesia de Urrea de Gaén en 1909, todavía con su mobiliario litúrgico original*** **(izquierda). Foto: Luis de la Figuera. Fig. 8:** ***Vista general del retablo colateral de San Agustín de la Iglesia de Urrea de Gaén, diseñado y ejecutado por Joaquín Arali, antes de su destrucción en 1936*** **(derecha).**

184. Los dos retablos colaterales al altar mayor se complementaron tiempo después en el otro extremo del óvalo, haciendo *pendant*, con otros dos retablos, en este caso de financiación ajena al ducado, que en cuanto a su mazonería siguieron el mismo diseño del escultor académico Joaquín Arali para preservar la unidad del ornato en el conjunto del óvalo. Así, el primer retablo del lado del evangelio del óvalo desde los pies, dedicado a San José, fue ejecutado poco después de la consagración del templo, entre finales de 1783 y los primeros meses de 1784, bajo financiación del prócer local José Sancho Soguero, antiguo alcalde de la localidad, siguiendo una copia del diseño general de Joaquín Arali ya empleado en los dos altares colaterales al mayor, una copia que fue remitida desde Madrid el 22-XI-1783 por el IX Duque de Híjar, que puso un especial empeño en preservar la unidad y calidad estética del ornato o mobiliario litúrgico del templo, especialmente en el óvalo, para lo cual dispuso también que Agustín Sanz supervisara la ejecución del citado retablo particular garantizando que se respetara el diseño general de Arali. La mazonería del altar fue ejecutada por el escultor zaragozano Mariano Sanz, que nada tenía que ver familiarmente con el arquitecto, aunque debía ser colaborador suyo, mientras que de su lienzo único se ocupó el veterano y reconocido pintor rococó zaragozano José Luzán Martínez (Zaragoza, 1710-1785), primer maestro de Goya, que se encontraba ya en la fase final de su carrera. Según comunico el administrador ducal Vicente Goser al aristócrata, el retablo fue *pintado y dorado por el estilo de los de Vuestra Excelencia*. Por su parte, el altar que debía hacer pareja con el de San José a los pies del óvalo en el lado de la epístola, dedicado a San Antonio Abad (San Antón) y promovido al parecer por el ayuntamiento de Urrea de Gaén, fue ejecutado alrededor de año y medio más tarde que aquel, hacia la segunda mitad de 1785, pues ya estaba terminado a principios de diciembre de 1785, fecha en que el consistorio solicitó permiso al duque para su colocación. Se había ejecutado de nuevo siguiendo la copia del diseño general de mazonería de Joaquín Arali y bajo la supervisión de Agustín Sanz, siendo otra vez el autor material de la mazonería Mariano Sanz, quien en este caso se ocupó también, al parecer, de la realización del relieve que lo debió de presidir en vez del lienzo único presente en el otro retablo. El permiso para la colocación del altar fue concedido por el duque el 25-I-1786. Sobre estos dos retablos particulares de San José y San Antonio Abad véanse A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-1 (Carta de 1-XI-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-2 (Carta de 22-XI-1783 y borradores de cartas de 25-XI-1783 y 27-XI-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-3 (Copia de carta de h. 5-X-1785, certificación de 5-X-1785 y notificación de 7-X-1785); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-4 (Cartas de 5-I-1786, 9-I-1786 y 21-I-1786); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-5 (Carta de 25-I-1786 y borrador de carta de 28-I-1786).

[1003] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-9 (Carta de 11-IX-1783).



Fig. 9: ***Vista antigua exterior de la Iglesia de Urrea de Gaén*** **(década de 1940).**



Fig. 10: ***Exterior de la Iglesia de Urrea de Gaén después de la Guerra Civil, todavía con la cornisa original del frontón*****.**

Estudio artístico

Ya antes de su construcción, el diseño definitivo de planta centralizada oval de disposición longitudinal concebido por Agustín Sanz para la nueva Iglesia de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén causó estupefacción y una honda impresión, por su originalidad, en todos aquellos que pudieron conocerlo de primera mano, como muy bien lo refleja la misiva que poco antes del inicio de las obras dirigió José Faure y Oto al administrador local de Urrea, Alejandro Calvo, en la que le manifestó que Sanz iba a hacer un *relicario que causará admiración, pues el plan es el más estraño que puede haverse imbentado y ha merecido la aprobación de Su Excelencia.* Las palabras de Faure, que residía en Zaragoza y sin duda tenía una cultura general bastante amplia atendiendo a su relevante cargo de administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, son indicativas de que el tipo de planta y solución espacial desarrollado por Sanz resultaba sorprendente incluso para personas de nivel cultural medio-alto al ser prácticamente inédito en la realidad arquitectónica aragonesa del último cuarto del siglo XVIII y muy poco difundido a nivel español.[1004] De hecho, por aquel entonces las iglesias de planta ovalada seguían siendo poco habituales y objeto de sorpresa, habiendo muy escasos ejemplos repartidos por la geografía española [fig. 11].[1005]

Antes de pasar a analizar la solución espacial concreta concebida por Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea se hace preciso rastrear sus antecedentes con el fin de poder valorar mejor sus características genuinas y su trascendencia en el panorama arquitectónico aragonés y español.[1006] Así, cabe destacar en primer lugar que la idea de

[1004] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 20-VIII-1777). No obstante, José Faure, al comparar el diseño de Agustín Sanz con un relicario o caja de reliquias, supo valorar e interpretar correctamente su espíritu, tendente a crear un espacio congregacional envolvente, acogedor y recogido, cualidades compartidas con un relicario.

[1005] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de...", *op. cit.*, p. 166. El administrador general Vicente Goser, sucesor de José Faure, al describir en septiembre de 1783 al IX Duque de Híjar las impresiones que había causado el templo entre los asistentes a las fiestas de inauguración del mismo, señaló, no sin cierta exageración y adulación, que *los forasteros no cesaban de alabar la fábrica del templo, los altares y su ornato, haciendo cargo a los de Urrea de la obligación con que se hallaban de rogar por la salud y prosperidad de Vuestra Excelencia y su excelentísima casa, llamándolos, no sin razón, dichosos en tener por señor a Vuestra Excelencia, pues se dignaba, a costa de tanto dispendio, fabricarles y adornarles un templo sin segundo en su construcción y figura en el Reyno de Aragón, y en su hermosura y decencia en lugares de igual bezindad, oiéndose igualmente con frequencia declamar de la poca asistencia del pueblo en la construcción de dicho templo, avergonzándolos en algún modo*. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-10 (Carta de 20-IX-1783).

[1006] Sobre la aplicación de la planta oval a la arquitectura religiosa, véanse LOTZ, W., "Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7, Tübingen, Bibliotheca Hertziana, 1955, pp. 7-99; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo...", *op. cit.*, pp. 98-107; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de...", *op. cit.*, pp. 151-172; GENTIL BALDRICH, J. M., "Planta oval y traza elíptica en arquitectura: consideraciones geométricas", en CARAZO LEFORT, E., y OTXOTORENA ELICEGUI, J. M., *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 13-35; NOBILE, M. R., "Chiesa a pianta ovale tra Contrariforma e Barrocco: I ruolo degli ordini religiosi", *Palladio*, vol. 9, 17, Roma, De Luca editore, 1996, pp. 41-50; FERNÁNDEZ GÓMEZ, M., "La planta oval. Traza y símbolo", *Loggia: Arquitectura y restauración*, 3, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997, pp. 16-21; CUEVAS DEL BARRIO, J., "La evolución de las iglesias de planta ovalada: hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de Arte*, 28, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 105-126; HUERTA, S., "Oval Domes: History, Geometry and Mechanics", *Nexus Network Journal*, vol. 9, 2, Turin, Kim Williams Books, 2007, pp. 211-248; y BAÑO MARTÍNEZ, F. DEL, "El modelo italiano reinterpretado en

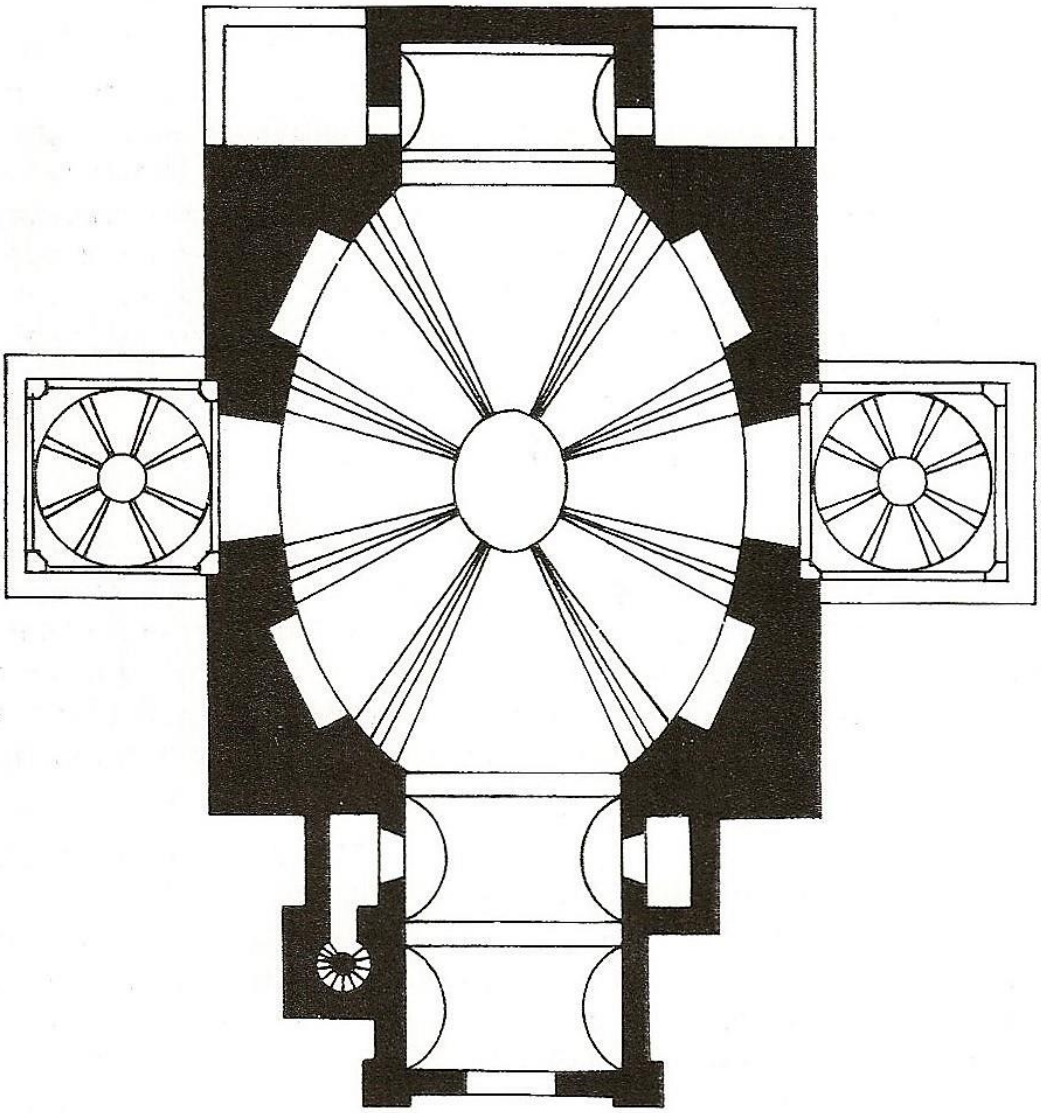


Fig. 11: ***Planta de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Santiago Sebastián y Gonzalo Borrás*.**

aplicar la planta elíptica a la arquitectura religiosa se remontaba a dos siglos atrás, a una fase ya avanzada del *Cinquecento* italiano y a dos arquitectos, Peruzzi y Serlio, que hicieron las primeras propuestas en este sentido aunque estas no llegaron a pasar del papel. Así, desde 1525 Baldassare Peruzzi (Siena, 1481-Roma, 1536) había sido pionero en experimentar con elipses tomando como justificante clásico la forma elíptica de ciertos edificios romanos como los anfiteatros. Sin embargo, no fue hasta 1535 aproximadamente cuando diseñó el primer edificio eclesiástico concreto de planta oval, la Iglesia del Hospital de Santiago de los Incurables de Roma, que no llegó a construirse según su traza.

España: las dependencias catedralicias de traza ovalada", en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA): Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 257-267.

Unos años después Sebastiano Serlio (Bolonia, 1475-Fontainebleu, c. 1554) retomó las experimentaciones de su maestro Peruzzi siendo el primero en incluir, hacia 1547, el diseño de un prototipo de iglesia de planta ovalada en un tratado de arquitectura al considerar la figura elíptica la más cercana a la perfección absoluta de la forma circular. Para su prototipo de templo ovalado acudió a una de las proporciones armónicas clásicas, la sesquiáltera, y a la búsqueda de la total correspondencia formal, también de carácter clásico, entre el espacio interior y la envolvente exterior del edificio, rasgo este último que seguía el concepto clásico de *monumentum* defendido por el gran tratadista renacentista Leon Battista Alberti (Génova, 1404-Roma, 1472)[1007] y que resulta de gran trascendencia para el caso que nos ocupa ya que Agustín Sanz respetó en gran medida este principio al diseñar la Iglesia de Urrea, que se caracteriza por su sinceridad espacial y volumétrica, por tener un exterior que es traducción casi exacta de su interior. Además, Serlio, anticipando un rasgo que después sería muy frecuente en las iglesias de planta oval, incluida la de Urrea, dispuso tres capillas radiales de muy poco fondo a cada lado del eje longitudinal, así como sendos habitáculos en los pies y en la cabecera para albergar el atrio y el presbiterio respectivamente [figs. 12 y 13].

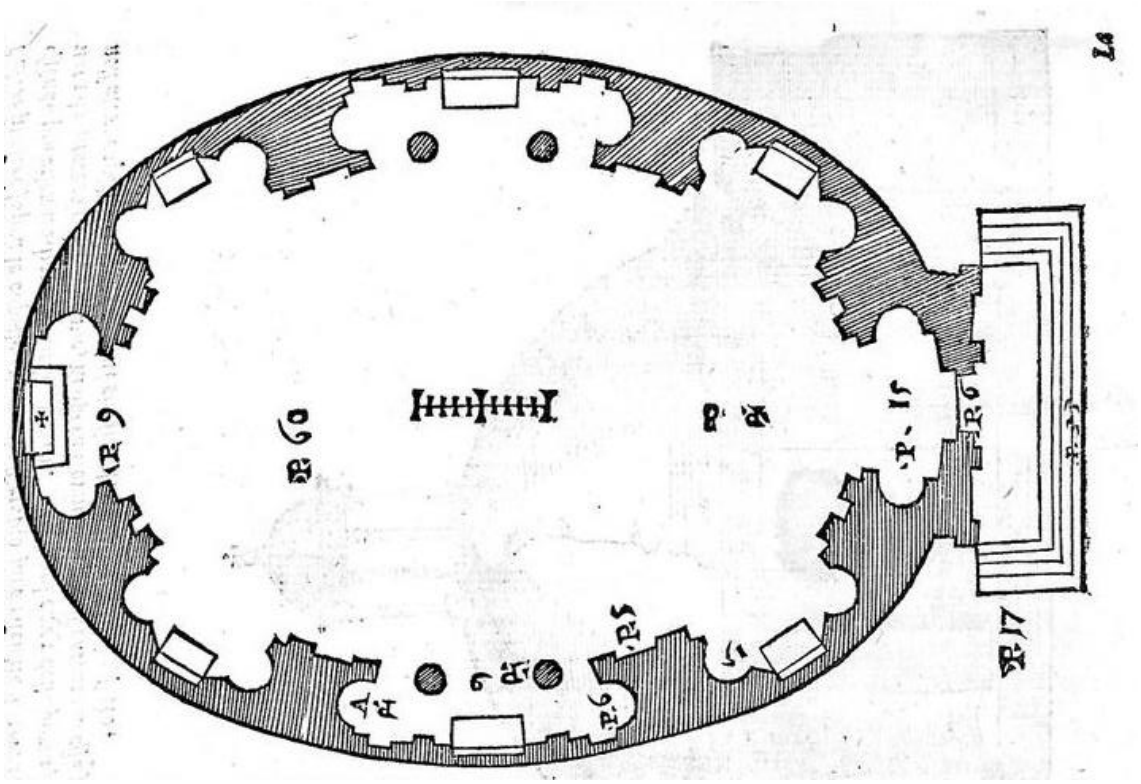


Fig. 12: ***Planta del prototipo de templo oval de Serlio*.**

[1007] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, p. 152; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 100-101.

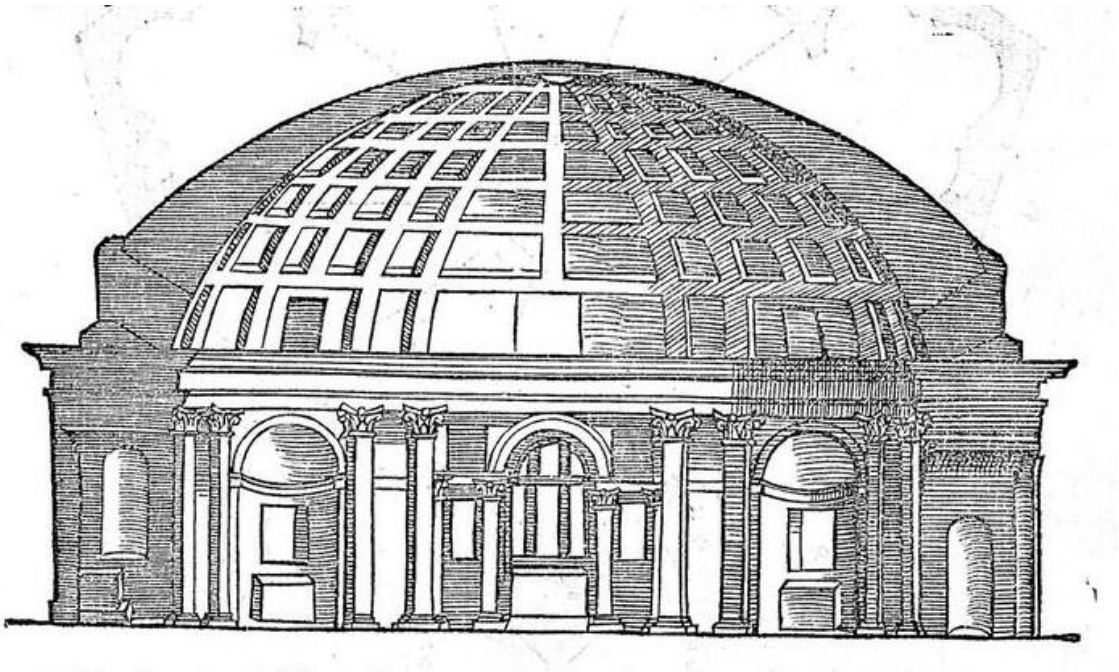


Fig. 13: ***Sección del prototipo de templo oval de Serlio*.**

No obstante, quien realmente dio el salto y llegó a construir las primeras iglesias de planta oval, ya en la segunda mitad del siglo XVI, fue el célebre arquitecto del manierismo reformado Jacopo Barozzi da Vignola (Vignola, 1507-Roma, 1573), quien tanto influyó en Agustín Sanz y la arquitectura dieciochesca española a través de su famoso tratado, la *Regola delli cinque ordini d'architettura*. De hecho, la planta ovalada se convirtió en una auténtica obsesión para el italiano, que la puso en práctica en varios edificios que construyó en Roma (Capilla de San Andrés en la Via Flaminia, Capilla de San Esteban en la Torre Pía del Vaticano, Sala del Cónclave del Patio del Belvedere e Iglesia de Santa Ana de los Palafreneros), que se convirtieron en un auténtico código de referencia para otros arquitectos que quisieron asumir la planta oval. Dicha obsesión, o más bien interés, de Vignola por la planta oval, como muy bien destacó Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, no obedeció a un mero capricho geométrico sino a la voluntad de proporcionar un esquema de templo cristiano que pudiera ser una alternativa real a los modelos longitudinales de planta de cruz latina (basilicales, de una sola nave…) que habían salido triunfantes de la Contrarreforma católica, al adaptarse perfectamente, al igual que estos, a las principales directrices litúrgicas y funcionales que acababa de fijar el Concilio de Trento (1545-1563) sin tener que renunciar por ello a la belleza formal y al prestigio estético y simbólico de los espacios centralizados del Renacimiento clásico, que se habían puesto en cuestión ya que a priori no se adaptaban bien a esas nuevas directrices tridentinas, especialmente a la necesidad de potenciar la direccionalidad axial del templo hacia el altar mayor, que era una consecuencia de la importancia litúrgica y cultual adquirida por los altares mayores y los tabernáculos expositores a raíz de la polémica antiprotestante en torno a la custodia de las especies eucarísticas y la veneración del Santísimo Sacramento. De hecho, el gran valor de la planta ovalada era que permitía combinar la belleza formal y el simbolismo teocéntrico y cosmológico de las plantas centralizadas con las ventajas litúrgicas y cultuales de las plantas de cruz latina al mantener la axialidad de estas disponiendo el óvalo longitudinalmente, es decir, con su

eje largo alineado con la puerta de ingreso y la cabecera del templo, y potenciando estos dos elementos con su disposición saliente respecto a dicho óvalo.[1008] Es más, como resaltó Rudolph Wittkower con gran lucidez y grafismo, los templos de planta oval de disposición longitudinal producen la impresión de iglesias de una sola nave "infladas" por el centro,[1009] de ahí que puedan cumplir sus funciones con la misma eficacia que estas [fig. 14].



Fig. 14: ***Interior de la Iglesia de Santa Ana de los Palafreneros de Roma de Vignola*****.**

[1008] *Ibidem*, pp. 98-102; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, pp. 156-158; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 51.

[1009] WITTKOWER, R., "Carlo Rainaldi and the architecture of the High Baroque in Rom", *The Art Bulletin*, 19, New York, The College Art Association, 1937, pp. 242-313; y WITTKOWER, R., "La iglesia de planta central y el Renacimiento", en *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, pp. 9-38.

La constatación de que la planta oval podía adaptarse perfectamente a los postulados contrarreformistas llegó pronto, a finales del siglo XVI, cuando la Compañía de Jesús, gran abanderada de la Contrarreforma, asumió este esquema como uno de los aplicables a los templos de sus colegios y casas profesas (lo puso en práctica en iglesias como San Rocco de Parma o San Andrés del Quirinal de Roma).[1010] Además, en Italia el ejemplo de Vignola cundió enseguida, construyéndose iglesias tan destacadas como Santiago de los Incurables de Roma (San Giacomo al Corso), que tras el fracaso del proyecto de Peruzzi fue construida a partir de 1592 según trazas de Francesco da Volterra (Volterra, 1535-Roma, 1594) modificadas en 1595 por Carlo Maderno (Capolago, Suiza, 1556-Roma, 1629),[1011] quien la culminó dando lugar a uno de los templos ovales que más influencia ejercieron posteriormente, especialmente en España, a donde el modelo saltó ya a principios del siglo XVII aunque hubo dos precedentes del último tercio del XVI: la sala capitular de la Catedral de Sevilla, que no tenía carácter templario, y un diseño no realizado para la Basílica de El Escorial [fig. 15].[1012]



Fig. 15: ***Interior de la Iglesia de Santiago de los Incurables de Roma de Volterra-Maderno*.**

[1010] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, pp. 159-160; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, p. 102.
[1011] *Ibidem*, p. 103.
[1012] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, pp. 151-156, 162-164 y 168.

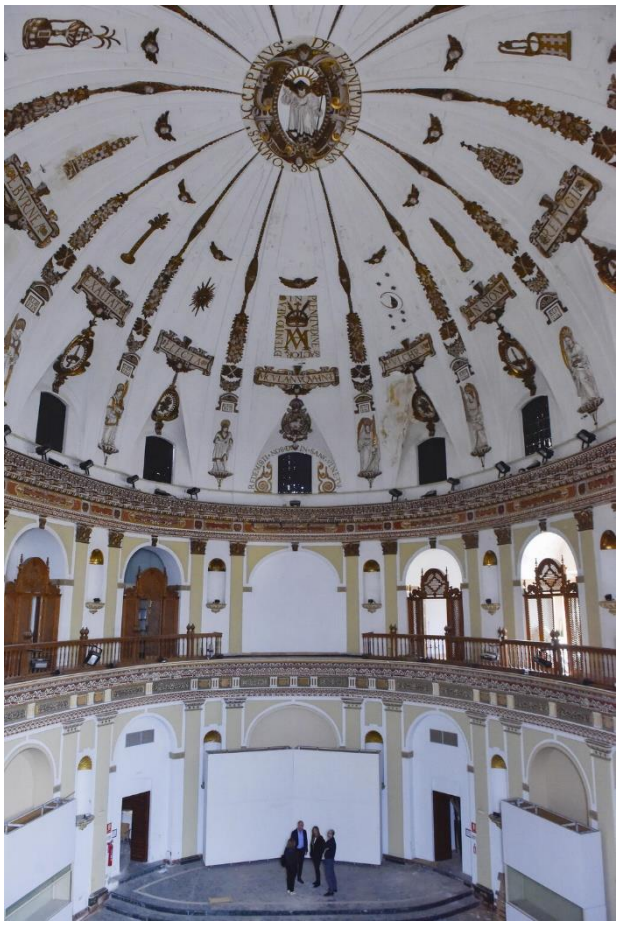


Fig. 16: ***Interior de la Iglesia del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla.***

En la España del siglo XVII, partiendo en lo fundamental de las soluciones de Vignola y Volterra-Maderno, el modelo espacial de planta oval tuvo una evolución propia ajena a las experimentaciones espaciales barrocas a las que fue sometido en Italia durante dicha centuria y las primeras décadas del siglo XVIII por autores como Bernini (San Andrés del Quirinal de Roma), Borromini (San Carlino de Roma), Rainaldi (Santa María de Montesanto de Roma), Fontana (Capilla de la Asunción del Colegio Clementino de Roma), Juvarra (Santa Cruz de Turín) o Fuga (Santa María de la Oración y Muerte de Roma), y una cierta trayectoria, aunque su difusión fue más bien escasa, pudiéndose contar poco más de media docena de ejemplos hasta 1700, siendo el más temprano la Iglesia del Colegio jesuítico de San Hemenegildo de Sevilla, cuyas obras inició en 1616 el hermano Pedro Sánchez inscribiendo el gran óvalo en un receptáculo rectangular que lo enmascara al exterior, un recurso típicamente vignolesco que fue habitual en las iglesias españolas de planta oval y que suponía la renuncia al principio albertiano de *monumentum* recogido por Serlio en su propuesta de templo elíptico [fig. 16].[1013]

El templo sevillano fue secundado muy pronto por otros, casi todos ellos vinculados a colegios, hospitales o conventos, recintos que no requerían de iglesias excesivamente grandes, lo que permitía experimentar con una planta a la vez bella y funcional como la ovalada. Así, en 1618 Juan Gómez de Mora diseñó la magnífica Iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, el más sofisticado templo español de planta oval de todo el siglo XVII, en la que combinó con maestría la solución vignolesca de la planta elíptica inscrita en un rectángulo con otras cuatro elipses pequeñas destinadas a capillas dispuestas en los ángulos libres. Además, para reforzar la axialidad introdujo un recurso utilizado por Volterra y Maderno en Santiago de los Incurables: la creación de sendos arcos triunfales en los entronques del óvalo con el vestíbulo y la cabecera (aunque aquí el entablamento perimetral y el casquete de la cúpula no se rompen), lo que acentúa la direccionalidad hacia el altar mayor, un inteligente recurso que el propio Agustín Sanz incorporó a su Iglesia de Urrea de Gaén aunque todavía con mayor fidelidad al modelo de Volterra-

[1013] *Ibidem*, pp. 159-160; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 104-106.

Maderno. Poco después, en 1624, comenzó en Madrid la construcción de la Iglesia de San Antonio de los Portugueses (o de los Alemanes), diseñada de nuevo por el jesuita Pedro Sánchez, quien para insertarla coherentemente en la compleja trama urbanística circundante la envolvió con una ceñida "piel" exterior octogonal que enmascara la cúpula pero que no oculta la articulación interior. Por ello se asemeja más a la solución serliana que a la vignolesca, siendo un claro antecedente de la Parroquial de Urrea de Gaén, en la que Sanz empleó un recurso similar. Ya muchos años después, entre 1652 y 1657, se levantó el Santuario de la Virgen de los Desamparados de Valencia según trazas de Diego Martínez Ponce de Urrana, recurriéndose de nuevo al recurso vignolesco de envolver el óvalo con un rectángulo exterior, aunque en este caso el casquete de la cúpula se trasdosa. También a mediados del siglo XVII se levantó la desaparecida Iglesia del Colegio jesuítico de las Becas de Sevilla siguiendo un esquema de planta oval. Atención aparte merece, por su complejidad y no ser en puridad de planta ovalada sino octogonal oblonga, la Iglesia del Colegio de San Albano o de los Ingleses de Valladolid, construida entre 1671 y 1679 [figs. 17, 18 y 19].[1014]

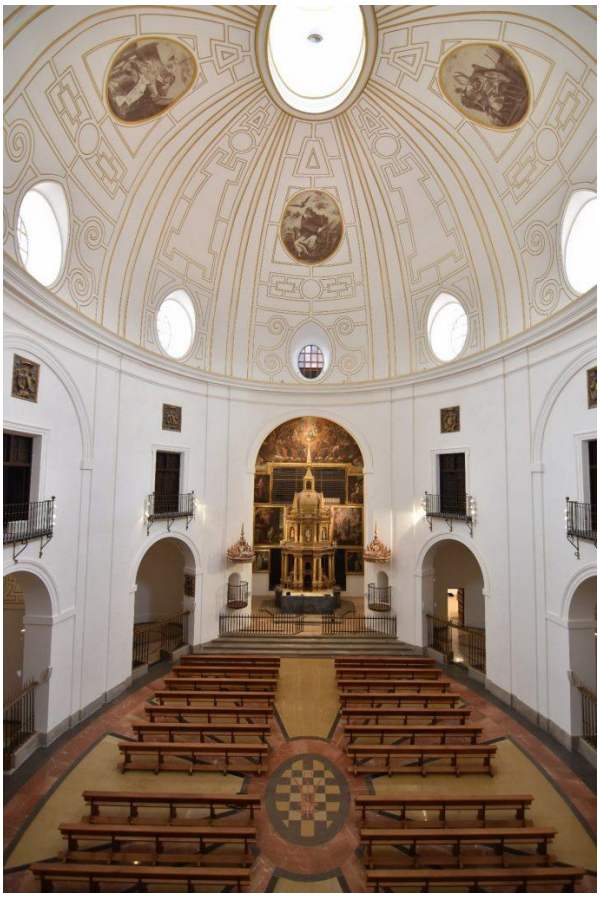


Fig. 17: ***Interior de la Iglesia del Convento de las Bernardas de Alcalá de Henares*.**



Fig. 18: ***Interior de la Iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid*.**

[1014] *Ibidem*, pp. 104-106; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, pp. 159-160.



Fig. 19: ***Interior de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.***

Durante la primera mitad del siglo XVIII continuó el uso de la planta oval de disposición longitudinal en la arquitectura religiosa española, aunque como una rareza muy poco habitual y además siguiendo todavía el modelo espacial "clásico" codificado a finales del siglo XVI por Serlio, Vignola y Volterra-Maderno, sin apenas penetración de las nuevas interpretaciones espaciales barrocas. Así, ejemplos destacados de la pervivencia de la planta elíptica en la centuria dieciochesca fueron la Iglesia del Convento de San Martín de Lucena (Córdoba), concluida en 1726, cuyo óvalo se inserta de nuevo en un rectángulo perimetral, aunque la gran cúpula se trasdosa mediante un tambor hexagonal, o las monumentales iglesias que los oratorianos de San Felipe Neri levantaron en Málaga y Cádiz. Esta última, consagrada en 1719 y de grandes dimensiones, hizo escuela en la ciudad ya que muchos años después, en 1781, el arquitecto ilustrado Torcuato Cayón volvió a acudir al mismo modelo de planta en su exquisito Oratorio alto de la Santa Cueva, que concluyó su discípulo Torcuato Benjumeda y que fue consagrado en 1796.[1015] Para entonces, en pleno periodo ilustrado, las iglesias de planta oval de disposición longitudinal habían experimentado un pequeño resurgimiento gracias al renacido interés por las plantas centralizadas que había traído consigo el redescubrimiento de "lo clásico" y debido al impulso de arquitectos barroco-clasicistas como Ventura Rodríguez o el propio Agustín Sanz, quienes vieron en la planta elíptica un bello y exquisito modelo espacial que se adecuaba muy bien a los principios religiosos de la nueva espiritualidad ilustrada, que requería de espacios envolventes y acogedores que sirvieran como marco ideal a una vivencia más intima, próxima y recogida de lo sagrado, despojada de parafernalias superfluas, pero sin prescindir de la funcionalidad del templo de disposición longitudinal. Buenos ejemplos del resurgir de la planta oval durante la Ilustración, al margen de la Santa Cueva y la propia Iglesia de Urrea de Gaén, fueron la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén (1761-1801)[1016] y el Oratorio del Palacio de los Condes de Altamira de Madrid (1772, no construido), ambos de Ventura Rodríguez, la modesta Parroquial de Juslibol, junto a Zaragoza, concluida en 1784,[1017] que presenta notables paralelismos pero también grandes diferencias con la de Urrea, o la Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid (1778-1787),[1018] de Francesco Sabatini, que fue levantada justo después de la de Urrea siguiendo un esquema muy similar al de esta, lo que induce a pensar que Sabatini, muy vinculado en materia arquitectónica al IX Duque de Híjar, de quien probablemente era asesor, hubiera podido

[1015] *Ibidem*, pp. 169-172.
[1016] GALERA ANDREU, P., "Ventura Rodríguez en Jaén", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, Granada, Universidad de Granada, 1975, pp. 61-72; ANDURA, F., "Álbum de dibujos del proyecto para el Sagrario de la Catedral de Jaén", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 63-66; e HIGUERAS MALDONADO, J., *El Sagrario de la Catedral de Jaén: notas históricas*, Jaén, Diputación de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 1985.
[1017] ÁLVARO ZAMORA, I., y BORRÁS GUALIS, G. M., "Los barrios…", *op. cit.*, pp. 432-433.
[1018] FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J., y MONTES SERRANO, C., "La planta centralizada en Francisco Sabatini", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 291-302, espec. pp. 298-300; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento de San Joaquín y Santa Ana", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 343-344; y FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J., *El Monasterio y el Arquitecto del Rey. La iglesia y el Convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*, Valladolid, Colegio de Arquitectos de Valladolid, 1996.

conocer previamente los diseños definitivos de Sanz para la Parroquial de Urrea y estos le hubieran podido inspirar para su proyecto vallisoletano [figs. 20, 21, 22, 23 y 24].[1019]





Fig. 20: ***Interior de la Iglesia de los Oratorianos de Cádiz*** **(izquierda).**
Fig. 21: ***Interior del Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz*** **(derecha).**



Fig. 22: ***Interior de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén*****.**

[1019] Sobre la relación entre Francesco Sabatini y el IX Duque de Híjar, ya apuntada previamente en este mismo subapartado, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la Iglesia de la…", *op. cit.*, pp. 130-145.



Fig. 23: ***Interior de la Iglesia de Juslibol*.**



Fig. 24: ***Interior de la Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid*.**

Volviendo al caso concreto de la Iglesia de Urrea de Gaén, cabe señalar que, en sus diseños definitivos, no conservados (o al menos no localizados), Agustín Sanz ideó un monumental templo de planta centralizada oval de disposición longitudinal, es decir, axialmente dirigida hacia el altar mayor, al disponer su eje mayor alineado con la puerta de ingreso y la cabecera. A nivel espacial, Sanz siguió los postulados del modelo "clásico" de templo oval codificado en el siglo XVI por Serlio, Vignola y Volterra-Maderno, el cual, por su mayor clasicismo, se había visto revalorizado durante la época de la Ilustración en detrimento de sus variantes "barrocas", desarrolladas durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII en lugares como Italia o Centroeuropa [fig. 25].



Fig. 25: ***Interior del gran óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén hacia los pies*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Según los diseños de Agustín Sanz, el monumental óvalo que conforma el núcleo de la planta de la Iglesia de Urrea contaba a ambos lados del eje mayor con tres capillas de muy poco fondo (1 m), casi a modo de nichos practicados en el muro envolvente (su exiguo espacio no llegaba a sumarse visualmente al óvalo), dispuestas radialmente a intervalos regulares, una característica presente ya en el prototipo de templo oval ideado por Serlio,[1020] y con sendas proyecciones espaciales en los pies y la cabecera, la primera para dar cabida a una pequeña nave de dos tramos, con coro alto en su primer tramo, que permite aumentar la capacidad del templo a la vez que refuerza su axialidad, y la segunda para albergar el presbiterio. Exteriormente, el óvalo está dotado de un perfil octogonal que, además de proporcionar al edificio un aspecto geométrico muy puro, permite disponer con seguridad el complejo sistema estructural de la cubierta, la cual debe proteger la monumental cúpula ovalada de tipo panteónico que cubre la gran elipse, cuyo casquete queda oculto al exterior gracias a la envoltura octogonal del óvalo, que arranca desde el suelo a modo de gran tambor. A pesar de dicha envoltura, la articulación espacial interior se transmite perfectamente al exterior, de tal manera que el edificio se caracteriza por su sinceridad espacial y volumétrica, por la correspondencia casi perfecta entre los volúmenes exteriores y los espacios interiores, una característica que ya estaba presente en la propuesta de templo oval de Serlio, que respondía al principio albertiano de *monumentum*, de clara raíz clásica [figs. 26 y 27].[1021]

[1020] La apertura de tres capillas radiales a cada lado del eje mayor del óvalo es una característica habitual de la mayoría de iglesias de planta oval desde Serlio por ser este número de capillas laterales, seis en total, el más armónico desde un punto de vista geométrico al abrirse estas en los distintos entronques del óvalo con el eje transversal y los dos ejes diagonales.

[1021] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, p. 152; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 100-101.



Fig. 26: ***Interior del gran óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén hacia la cabecera*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

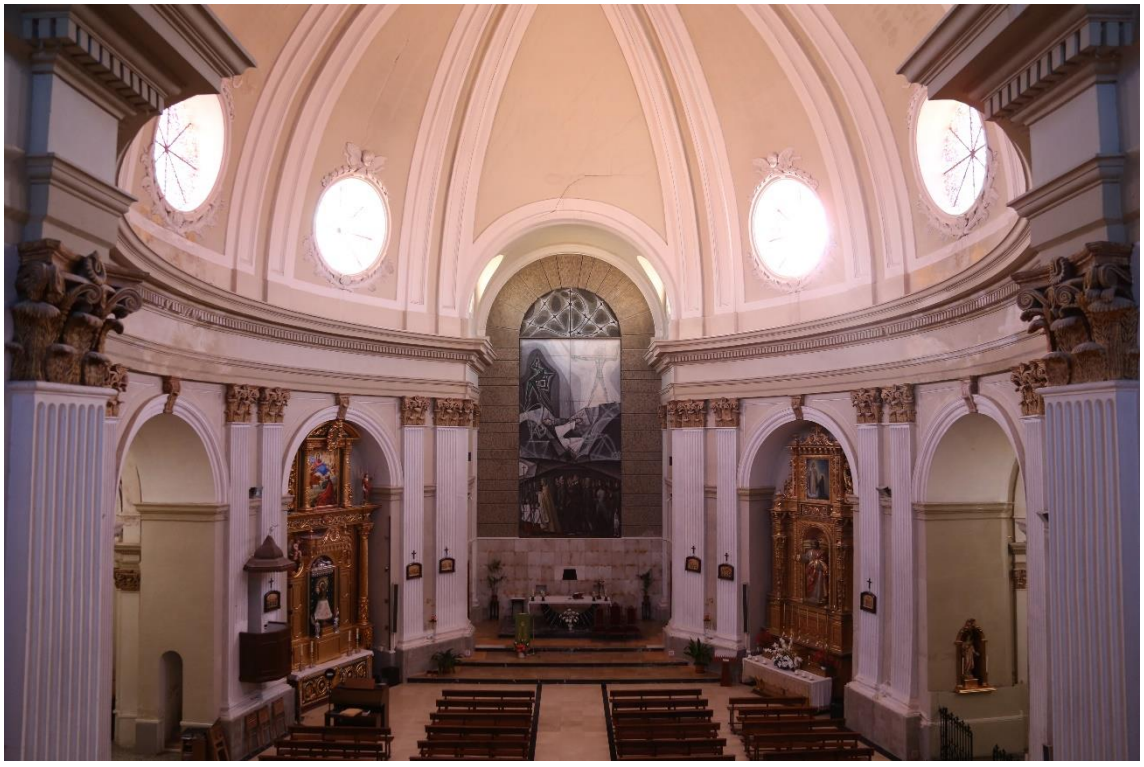


Fig. 27: ***Interior del gran óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén hacia la cabecera*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

A través de la solución espacial de planta oval Agustín Sanz logró crear un espacio congregacional unitario y trabado al interior, perfectamente abierto y diáfano y por tanto abarcable por completo en un único golpe de vista, un espacio que, además, gracias a la suave curvatura de sus muros perimetrales, resulta envolvente y acogedor para los fieles que se encuentran en su interior que, inconscientemente, se ven impulsados a practicar un tipo de religiosidad más íntima y próxima con el celebrante de la misa, quien a su vez puede llegar a ellos de manera más eficaz debido a dicha proximidad e intimidad, pero sobre todo gracias a las especiales ventajas acústicas y visuales de la planta oval. De hecho, este tipo de planta es uno de los más propicios para la celebración de la misa y la predicación desde el púlpito gracias a la forma envolvente y fluida de los muros, que evita los puntos muertos acústicos de las plantas de cruz latina, y a la ausencia de obstáculos físicos (pilares…) entre el predicador y los fieles, lo que hace que aquel, al igual que el altar mayor y el tabernáculo expositor, sea perfectamente visible desde cualquier punto del templo y que su voz fluya limpia, uniforme y sin generar eco. Además, con esta fórmula espacial Sanz pudo dotar al templo de una iluminación natural equilibrada, uniforme y envolvente que se reparte de manera equitativa por todo el espacio gracias a la ya mencionada ausencia de obstáculos, lo que proporciona al edificio una marcada sensación de orden, serenidad y equilibrio clasicista que refuerza lo que ya de por si transmite la propia centralización de la planta [figs. 28 y 29].



Fig. 28: ***Interior del gran óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Se aprecia la sensación envolvente. Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 29: ***Interior del gran óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Se aprecia la curvatura del óvalo y la sensación envolvente que genera. Foto: José Manuel Herráiz España.

Este aspecto diáfano, envolvente y unitario del gran óvalo de la Iglesia de Urrea no está reñido con su eficacia funcional, tanto cultual como litúrgica, desde un punto de vista contrarreformista, ya que a sus ventajas acústicas y visuales añade la marcada direccionalidad axial hacia el altar mayor característica de las plantas ovales de disposición longitudinal, conseguida mediante la alineación de la fachada principal con la cabecera a través del eje mayor del templo, que discurre entre ambas sirviendo de nexo de unión entre ellas. Dicha axialidad queda reforzada mediante los volúmenes en proyección saliente que en los extremos del eje mayor forman la cabecera por un lado y la pequeña nave de dos tramos por el otro, un recurso ya utilizado por Vignola[1022] cuyo efecto se potencia aún más mediante el uso de otro recurso desarrollado por Volterra-Maderno en Santiago de los Incurables y por Rainaldi en Santa María de Montesanto: la ruptura del monumental entablamento clasicista que recorre el perímetro interior del templo mediante la apertura de sendos arcos triunfales de grandes dimensiones en el entronque del óvalo con la cabecera y la nave de los pies respectivamente, que no solo rompen dicho entablamento sino que perforan también el casquete de la cúpula encauzando visualmente el eje mayor del templo y reforzando por tanto su direccionalidad litúrgica hacia el altar mayor [fig. 30].[1023]

[1022] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, p. 158. Vignola utilizó el recurso de proyectar la cabecera y el pórtico como volúmenes salientes respecto al óvalo en la minúscula Iglesia de Santa Ana de los Palafreneros de Roma, lo que le permitió reforzar la direccionalidad axial de dicho óvalo.
[1023] Esta solución la pudo conocer Agustín Sanz a través de dos repertorios de estampas de arquitectura moderna de Roma que tuvieron una gran difusión y repercusión en la España del siglo XVIII y que poseyeron numerosos arquitectos y eruditos: el *Insignium Romae Templorum* (1684), donde se representaron con gran fidelidad la sección longitudinal y la planta de la Iglesia de Santiago de los Incurables de Volterra-Maderno, y el tercer volumen del *Studio d'Architettura Civile* (1721), donde se



Fig. 30: ***Vista del arco de triunfo del presbiterio de la Iglesia de Santa María de Montesanto de Roma*.**

No obstante, en el caso de la Iglesia de Urrea, probablemente por expreso deseo del IX Duque de Híjar, Agustín Sanz fue más allá que Vignola en el refuerzo de la direccionalidad axial hacia el altar mayor al incluir a los pies del óvalo no solo un vestíbulo sino una auténtica nave de dos tramos, aunque de corto desarrollo, que presenta

incluyó el corte longitudinal y la planta de Santa María de Montesanto de Rainaldi. Sobre estos repertorios de estampas véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

el primero de ellos ocupado hoy por un vestíbulo o atrio cerrado, que en origen fue un sotocoro abierto, con coro alto encima, una nave que además de reforzar la axialidad del templo sirve para ampliar algo su cabida gracias a su segundo tramo (en origen gracias también al primero), supliendo así en parte la limitación de capacidad supuestamente inherente a este tipo de solución espacial, limitación que restringía su uso a templos de escasas necesidades congregacionales como capillas privadas o iglesias conventuales femeninas. Sin embargo, paradójicamente, dicho problema de capacidad no existe en la Parroquial de Urrea, que se caracteriza por ser una de las iglesias de planta oval más amplias construidas en la España de la Ilustración, algo que Sanz pudo lograr gracias al empleo de la técnica tradicional del encamonado en la resolución estructural del casquete de la monumental cúpula oval, lo que le permitió aplicar el modelo espacial a un templo parroquial con necesidades congregacionales importantes, algo poco habitual. De hecho, la Iglesia de Urrea, cuyo óvalo tiene al interior una altura en su punto central de unos 22 metros, una longitud de otros 22 y una anchura por el eje transversal de unos 17,[1024] es mucho más amplia que otros templos coetáneos de planta similar como el Sagrario de la Catedral de Jaén, la Santa Cueva de Cádiz, la Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid o la Parroquial de Juslibol [figs. 31 y 32].



Fig. 31: ***Vista, a modo de sección longitudinal, de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Se ven los arcos de triunfo. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[1024] Estas medidas están extraídas del proyecto de restauración de la Iglesia de Urrea de Gaén redactado por la arquitecta Alicia Torres González en 2005, que se ejecutó en 2006-2008 (1ª fase) y 2015 (2ª fase). La longitud total del interior del templo, desde el testero de los pies al de la cabecera es de unos 35 metros, misma medida aproximada que tiene la anchura interior entre los extremos de las dos capillas del eje transversal. Como se ve, las medidas, muy estudiadas, buscaban el equilibrio proporcional. A su vez, la superficie interior en planta de la iglesia, según Alicia Torres, es de 860 m².



Fig. 32: ***Vista del entronque del óvalo y la nave de los pies de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Lamentablemente, a la hora de construir el edificio el marcado efecto de axialidad previsto por Agustín Sanz en sus diseños se vio mermado parcialmente al verse este obligado a conservar la preexistente capilla de la Virgen del Rosario, que incorporó al nuevo templo conectándola al óvalo a través de la capilla de escaso fondo prevista en el centro del lado del evangelio, cuya embocadura en arco de medio punto convirtió en acceso a la misma desde el interior de la iglesia. Esto obligó a Sanz a diseñar y construir al otro lado del óvalo una capilla gemela, la del Santísimo Cristo, que de nuevo conectó a él a través de la capilla central, en este caso del lado de la epístola, convertida en arco de comunicación.[1025] Ambas capillas generaron una suerte de eje transversal acusado en planta, no previsto ni deseado por Sanz, que en cierta medida desvirtuó el sentido espacial que este había concebido para la iglesia al entrar en competencia con el eje longitudinal, al que restó protagonismo al desacentuar la marcada axialidad del edificio. No obstante, Sanz supo minimizar este problema al interior conectando las dos capillas al óvalo sin darles un protagonismo especial, utilizando como conexión las embocaduras de las dos capillas radiales que estaban previstas en su lugar, que dada la modesta luz de sus arcos, muy inferior a la de los monumentales arcos de triunfo que encauzan el eje longitudinal, y su diseño idéntico al del resto de embocaduras, hacen que las capillas de la Virgen del Rosario y el Santísimo Cristo —así como el propio eje transversal— pasen casi desapercibidas y que sus espacios no se sumen visualmente al del óvalo, lo que hubiera desvirtuado por completo el efecto espacial pretendido por Sanz (de hecho, al interior no

[1025] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-13. Papel nº 3 (Acta de junta de 1-XI-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-17. Papel nº 2 (Carta de 4-X-1779) y papel nº 3 (Carta de 5-X-1779).

llegan a actuar como imágenes tridimensionales que amplían el espacio central ovalado).[1026]



Fig. 33: ***Interior de la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid*.**

El armonioso interior de la Iglesia de Urrea fue resuelto por Agustín Sanz siguiendo un esquema general propio pero que entroncaba con una importante aunque escasa estirpe de iglesias italianas de planta oval y circular, pudiéndose rastrear en la resolución de sus alzados (elementos arquitectónicos empleados, disposición y distribución de los mismos…) ecos evidentes a templos tan relevantes e influyentes como Santiago de los Incurables de Volterra-Maderno, Santa María de Montesanto de Carlo Rainaldi (Roma, 1611-1691), construida a partir de 1662, o la iglesia martirial de planta circular diseñada por Carlo Fontana (Novazzano, Suiza, 1634/38-Roma, 1714) en 1683 para el interior del Coliseo de Roma, tres edificios, el último de ellos no construido, que Sanz conocía bien a través de estampas,[1027] pero también a otros templos mucho más próximos, tanto en el espacio como en el tiempo, influenciados a su vez por los italianos, como la monumental iglesia circular de San Francisco el Grande de Madrid, muy conocida en los ambientes arquitectónicos de toda España debido a su polémico y problemático proceso

[1026] Curiosamente, esta potenciación del eje transversal mediante sendas capillas de notable profundidad, no prevista ni deseada por Agustín Sanz, acerca la disposición en planta de la Iglesia de Urrea a la de uno de los más importantes templos europeos de planta oval construidos en el siglo XVIII: la magnífica Iglesia de San Carlos Borromeo de Viena, diseñada en 1715 por Johann Bernhard Fischer von Erlach.

[1027] Como ya se ha señalado, la resolución de los interiores de la Iglesia de Santiago de los Incurables era conocida por muchos arquitectos españoles del siglo XVIII gracias al *Insignium Romae Templorum* (1684), mientras que los interiores de Santa María de Montesanto eran ampliamente conocidos gracias al tercer volumen del *Studio d'Architettura Civile* (1721). Por su parte, el diseño de la iglesia concebida por Carlo Fontana para el interior del Anfiteatro Flavio de Roma se difundió entre los arquitectos españoles gracias al libro *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana* (1725). Sobre estos repertorios de estampas véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

constructivo, que aún no había concluido cuando Sanz concibió su diseño definitivo para Urrea,[1028] o la modesta Iglesia de Juslibol, terminada en 1784, cuyas trazas no se han podido fechar con exactitud ni tampoco atribuir con certeza por el momento, siendo imposible a día de hoy determinar si pudieron llegar a ejercer algún tipo de influencia en el templo urreano o viceversa [fig. 33].[1029]

A nivel estético, al igual que en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o en su tercer proyecto no ejecutado para el propio templo urreano, Agustín Sanz resolvió los interiores del templo recurriendo a un refinado lenguaje barroco clasicista o académico de clara raíz italiana muy vinculado a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra…), cercano a las soluciones estéticas puestas en práctica por su maestro Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma interior del Templo del Pilar de Zaragoza, formulada por este entre 1750 y 1763, reforma que avanzada la segunda mitad de la década de 1770 se había materializado ya parcialmente en el entorno de la Santa Capilla[1030] convirtiéndose en un auténtico modelo de referencia, tanto formal como estético, para los profesionales de la arquitectura activos en el Aragón de la Ilustración gracias en parte a la iniciativa pionera de arquitectos como el propio Agustín Sanz o su maestro Julián Yarza Ceballos, quienes asumieron como propio el rico, ecléctico y versátil muestrario de formas, motivos y soluciones vinculadas al barroco romano desarrollado en ella por Rodríguez aunque enriqueciéndolo y complementándolo mediante el estudio de la realidad arquitectónica italiana de la Edad Moderna e incluso de la Antigüedad a través de distintos tratados de arquitectura y repertorios de estampas.[1031] No obstante, el lenguaje estético-arquitectónico aplicado por Sanz en la Parroquial de Urrea, a pesar de mantenerse dentro de los márgenes de este barroco clasicista o académico, resultó ya mucho más sobrio, depurado y sintético que el aplicado por él mismo en otros proyectos de arquitectura religiosa algo anteriores como la ya mencionada Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su tercer proyecto para la propia Iglesia de Urrea o el segundo que concibió para la de Vinaceite, que se acercaban con mayor fidelidad a la propuesta estética desarrollada por Ventura Rodríguez en el Pilar.

[1028] Sobre San Francisco el Grande véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento de San Francisco el Grande", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 339-342.

[1029] No están claras ni la autoría ni la fecha del diseño definitivo de este modestísimo templo ubicado en el barrio pedáneo zaragozano de Juslibol, aunque en 1758 se concertó su construcción, que no debió de llegar a buen puerto con carácter inmediato dado que esta no concluyó hasta 1784 y ello a pesar de la escasa envergadura del edificio. En caso de haberse trazado con su aspecto definitivo con anterioridad a 1777 sus trazas pudieron haber influido parcialmente en el diseño final de Agustín Sanz para la Parroquial de Urrea, no así el templo como tal dado que se terminó más tarde, a no ser que su construcción hubiera comenzado mucho antes y hubiera quedado paralizada cuando ya estaba avanzada. Sobre la Iglesia de Juslibol véase ÁLVARO ZAMORA, I., y BORRÁS GUALIS, G. M., "Los barrios…", *op. cit.*, pp. 432-433.

[1030] USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 97 y 101-139. Sobre la construcción de la Santa Capilla y la reforma del Pilar, véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla…*, *op. cit.*

[1031] Este lenguaje clasicista de raíz barroca romana, debido a su carácter exquisito, cosmopolita y muy novedoso a nivel aragonés y a su clara sintonía con las nuevas pautas estéticas defendidas desde la Corte y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acabó asumiéndose de forma generalizada como la vía más adecuada para la renovación de la desfasada arquitectura aragonesa, como una alternativa real al ya agotado lenguaje barroco tradicional o "castizo" que, con su abigarramiento decorativo y su alejamiento de la normativa clásica, había dominado el panorama arquitectónico aragonés desde mediados del siglo XVII.

En el caso de la Iglesia de Urrea de Gaén, Agustín Sanz dio un paso más en su genuina reinterpretación de los planteamientos estéticos "venturianos" al prescindir ya de elementos decorativos superfluos, no solo debido a la progresiva y evidente evolución estética hacia propuestas cada vez más funcionalistas que experimentó su arquitectura religiosa conforme fue avanzando en el tiempo su etapa creativa de esplendor, una evolución estética que habría que encuadrar en una clara transición hacia el neoclasicismo que acabaría imponiéndose al final de la centuria, sino también a raíz de las limitaciones presupuestarias de un proyecto como el de Urrea, que requería de un lenguaje arquitectónico refinado, acorde a los elegantes y cosmopolitas gustos estéticos del IX Duque de Híjar, pero que prescindiera de todas aquellas superfluidades, sobre todo decorativas, que podían tener cabida en templos construidos en una ciudad tan importante como Zaragoza, cuya arquitectura religiosa demandaba una especial exquisitez, pero que resultaban innecesarias en una modesta población como Urrea.

Al interior, el gran óvalo que conforma el núcleo del templo, pavimentado hoy con losa de piedra caliza pulida pero en origen con un simple enladrillado, queda dividido en dos mitades claramente diferenciadas, la del lado del evangelio y la del lado de la epístola, a raíz de la gran cesura que generan los dos monumentales arcos de triunfo que comunican el óvalo con la nave de los pies y el presbiterio respectivamente, que rompen la continuidad mural en ambos puntos, algo que se hace especialmente evidente en el gran entablamento que "amarra" visualmente el óvalo, que queda abruptamente interrumpido. Dichas mitades, que sí tienen continuidad en el casquete de la gran cúpula panteónica que cubre el óvalo, confieren al espacio interior, gracias a su suave curvatura, un aspecto envolvente y acogedor que queda potenciado por la fluidez de sus muros, cuya articulación, muy rítmica, resulta eficaz sin necesidad de ser abrupta. De hecho, destaca por la planitud de los elementos que la conforman (pilastras…) [fig. 34].

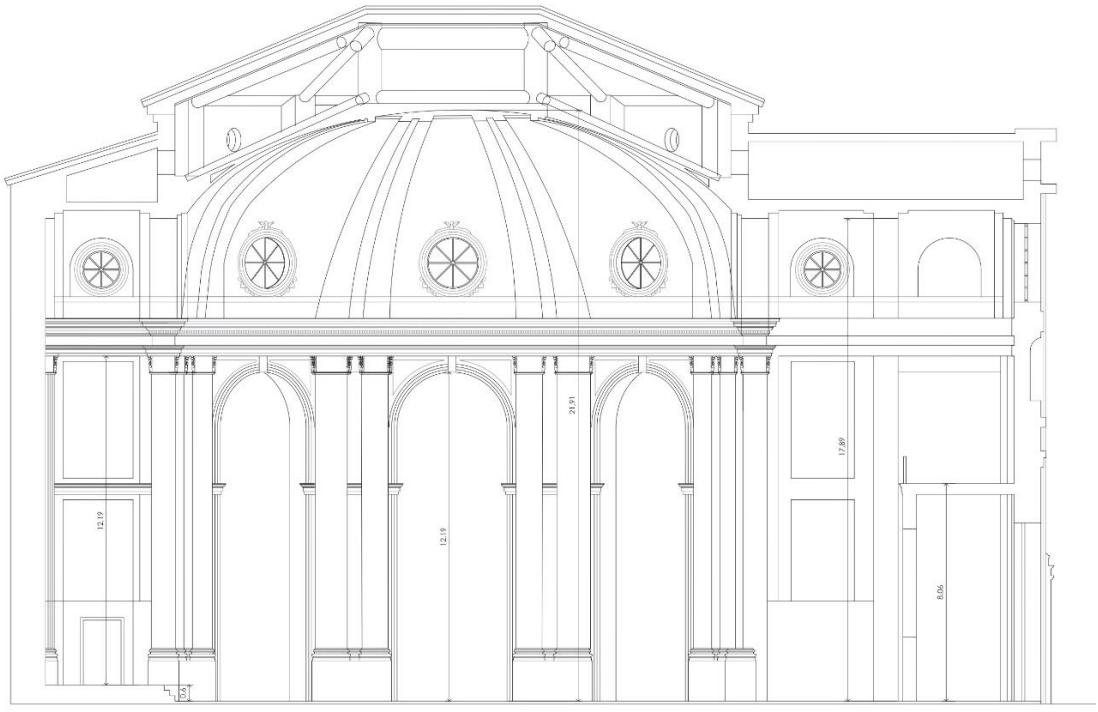


Fig. 34: ***Sección longitudinal de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Alicia Torres*.**



Fig. 35: ***Articulación mural del lado de la epístola del óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Los elementos de articulación mural son todos ellos típicos del barroco clasicista o académico. Así, ambas mitades del óvalo se articulan mediante cuatro parejas de esbeltas pilastras de basa ática, fuste acanalado y capitel corintio de clara inspiración vignolesca,[1032] similares a las empleadas por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar y por el propio Agustín Sanz en otras iglesias anteriores y posteriores como las parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza y Santa María la Mayor de Épila o su tercer proyecto no ejecutado para el mismo templo urreano, unas pilastras que presentan sus capiteles enlazados sutilmente por parejas mediante la prolongación lateral y la fusión de sus finos baquetones[1033] y que se disponen sobre un alto pedestal en proyección saliente común a cada pareja, coincidente con el zócalo general del templo,[1034] adosándose a los muros

[1032] Los capiteles de estas pilastras, muy similares a los utilizados por Ventura Rodríguez en el Templo de Pilar, siguen el prototipo recogido en diferentes ediciones del tratado de arquitectura de Jacopo Barozzi de Vignola, la célebre *Regola delli cinque ordini d'architettura*, que seguía siendo el más difundido e influyente en la España de la Ilustración.

[1033] Enlazar de forma continua los baquetones de los capiteles era un recurso clasicista de origen romano (Arco de Tito...) arraigado en la arquitectura religiosa manierista reformada, protobarroca y barroca romana (Il Gesù, Santa Susana, San Andrés del Quirinal, Santa Inés, San Ivo...), de donde pasó al barroco clasicista español. De hecho, Ventura Rodríguez lo utilizó en templos como la Iglesia de San Marcos de Madrid y el propio Agustín Sanz lo usó en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en ciertas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que caben serle atribuidas (sacristía, portería, pórtico de la iglesia). Más adelante lo utilizó en otros templos como los de Vinaceite (definitivo), Épila o Sariñena.

[1034] En la última restauración interior del templo, acometida en 2015 bajo proyecto y dirección de la arquitecta Alicia Torres González, se dotó a los pedestales de las parejas de pilastras de una envoltura exterior a modo de cámara de aire antihumedad que de manera totalmente inadecuada cubre y oculta

perimetrales del óvalo, a los que aportan un ritmo constante y equilibrado que rompe su monotonía y que a la vez refuerza la sensación de unidad y centralización del espacio interior de la iglesia en conjunción con el monumental entablamento perimetral y los falsos nervios pareados del casquete de la cúpula, que se disponen a plomo sobre la pilastras [figs. 35 y 36].



Fig. 36: ***Detalle de la articulación mural del óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén (capiteles, enjutas...).***
Foto: José Manuel Herráiz España.

Las parejas de pilastras flanquean, en cada una de las dos mitades del óvalo, tres arcos de medio punto. Los arcos centrales de ambas mitades, coincidentes con el eje transversal, dan paso a las capillas de la Virgen del Rosario (lado del evangelio) y del Santísimo Cristo (lado de la epístola), mientras que los arcos laterales, cuatro en total y coincidentes con los ejes diagonales, sirven de embocadura a otras tantas capillas de fondo plano practicadas en la pared y pensadas para cobijar retablos adosados, las cuales apenas pueden considerarse como tal dada su escasa profundidad (1 m). Dichos arcos arrancan de una imposta moldurada de saliente progresivo que tiene continuidad figurada por detrás de las parejas de pilastras enlazando un arco con otro, un recurso típico del barroco romano, aunque de origen clásico, ya empleado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o en su tercer proyecto para la propia Iglesia de Urrea y que volvió a utilizar en sus trazas para otros templos posteriores como las Parroquiales de Épila y Calmarza o la Colegial de Sariñena.

Los arcos presentan su intradós completamente liso, convertido sin solución de continuidad en la sencilla bóveda de cañón que cubre la capilla o paso de comunicación

también los plintos de las basas de dichas pilastras, lo que modifica visualmente el orden arquitectónico y quiebra la línea horizontal que marca el zócalo general del templo.

correspondiente, mientras que su extradós aparece decorado mediante una estética moldura clasicista de saliente progresivo, característica de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, que queda interrumpida en la clave mediante una bella protíride o ménsula de perfil avolutado y frente de doble acanaladura con hoja de acanto en su base que continúa su desarrollo por encima del arco sirviendo de enlace entre este y el monumental entablamento situado encima, que apoya visualmente sobre dichas ménsulas y no directamente sobre los arcos, que quedan ligeramente separados del mismo a diferencia de lo que Sanz hizo en otras iglesias como la de la Santa Cruz de Zaragoza, la Parroquial de Vinaceite o su diseño para la Iglesia de Calmarza, donde los arcos llegan a tocar el entablamento. Por el contrario, la solución aplicada en Urrea, es decir, la disposición ligeramente separada del arco respecto al entablamento y su enlace visual mediante una protíride,[1035] que hundía su raíces en la arquitectura clásica romana, la empleó Sanz en otros templos, tanto anteriores, como su tercer proyecto para la propia Iglesia de Urrea, como posteriores, como la Parroquial de Épila o la Colegial de Sariñena.[1036] Por su parte, las enjutas de estos arcos aparecen ornadas de manera muy sencilla con un cajeado muy simple y planista perfilado con listel con el fin de romper la monotonía del muro, un recurso típico del barroco romano ya empleado por Ventura Rodríguez en El Pilar y que el propio Sanz había utilizado previamente tanto en la Iglesia de la Santa Cruz como en su tercer proyecto para la propia Parroquial de Urrea y que posteriormente volvió a emplear en otras iglesias como la de Épila.[1037]

Llegado el análisis del interior del templo a este punto, cabe precisar que, arrancando de la jamba derecha del profundo arco que hace de embocadura de la capilla de la Virgen del Rosario, Agustín Sanz dispuso una estrecha escalera practicada en arco de medio punto en el grueso muro del óvalo en sentido longitudinal que, girando en recodo permite acceder a escasa altura, a través de en estrecho y alargado vano vertical casi imperceptible abierto entre las dos pilastras adyacentes, al púlpito del templo, cuyo

[1035] Este recurso, ampliamente utilizado en la arquitectura clásica romana (Arco de Tito de Roma…), fue recuperado durante el Renacimiento, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel, quien lo utilizó en los arcos de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Posteriormente fue asumido por el manierismo reformado (Palladio…) y el barroco romano, de donde saltó a latitudes más lejanas como España.

[1036] De hecho, el uso del arco de medio punto con protíride en la clave llegó a ser una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz. Dicho modelo de arco, de raíz romana, fue recuperado por arquitectos renacentistas como Alberti, que lo utilizó en San Andrés de Mantua, o Miguel Ángel, que lo usó en San Pedro del Vaticano, siendo asumido más adelante por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…), el protobarroco y el barroco romano, de donde se difundió a realidades arquitectónicas más lejanas, llegando a España avanzado el siglo XVIII gracias a la difusión de las obras de autores como Carlo Fontana, Filippo Juvarra o Ferdinando Fuga.

[1037] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quattrocento por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española. En cuanto al empleo concreto del cajeado en las enjutas de los arcos, cabe señalar que fue frecuente en el barroco romano, destacando en su uso autores como Martino Longhi el Joven, Carlo Rainaldi, Carlo y Pietro Fontana, o Ferdinando Fuga. En el barroco clasicista español, en el que cuajó ampliamente este recurso, destacaron en su empleo, además de Ventura Rodríguez o el propio Agustín Sanz, autores tan destacados como José de Hermosilla.

antepecho poligonal de cinco lados adornados con marcos moldurados rectangulares verticales se dispone encastrado en el muro sobre las dos pilastras citadas y en voladizo, cubriéndose a cierta altura por un protuberante y volado tornavoz de perfil pseudopiramidal ligeramente bulboso, perfilado por abajo por una hilera perimetral de guardamalletas y coronado por una paloma blanca de alas explayadas, que queda fijado al muro entre las dos pilastras. Se trata probablemente, según se deduce de una fotografía antigua de 1909, del púlpito original, al menos su tornavoz, aunque sin la refinada decoración adventicia clasicista que lo ornaba, que se vislumbra en la fotografía y que sin duda fue destruida en el saqueo e incendio del templo del 2 de agosto de 1936 [fig. 37].[1038]



Fig. 37: ***Articulación mural del lado del evangelio de la Iglesia de Urrea de Gaén.***
Se ve el púlpito y su acceso intramural. Foto: Javier Martínez Molina.

Tanto las protírides de los arcos del óvalo como las parejas de pilastras que los flanquean sostienen visualmente el monumental entablamento corintio que envuelve el perímetro interior del óvalo perfilando de manera efectista su disposición en curva, que queda así enfatizada. Este elemento arquitectónico, emparentable con el diseñado por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar, se caracteriza por su sencillez y clasicismo y responde a un esquema habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz (es emparentable con el de las iglesias de la Santa Cruz, Vinaceite, Épila…). De hecho, de abajo a arriba se compone de las tres partes canónicas en este tipo de elementos:

[1038] LA FIGUERA, L. DE, "Iglesia parroquial de Urrea de Gaén. Teruel", *Arquitectura y construcción*, 203, Barcelona, M. Vega y March, 1909, pp. 166-168 y 172, 173, 175 y 177, espec. p. 173. La paloma que corona el tornavoz, que perdió en 1936 una especie de bola superior con cruz de remate, no es original. El púlpito depurado en su decoración se presenta desde la posguerra pintado imitando madera oscura.

arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla superior (carece de la tercera faja presente en Épila, lo que aumenta su sencillez), ancho friso liso y prominente cornisa de perfil moldurado con dentículos en su base. No obstante, en un claro signo de clasicismo, el entablamento carece en este caso de proyecciones en puntos destacados, lo que refuerza la idea de unidad estética y visual que ya de por sí transmite al ser un elemento común a todos los alzados del óvalo. De hecho, solo queda interrumpido coincidiendo con las conexiones de dicho óvalo con el presbiterio y la nave de los pies respectivamente, aunque en sentido perpendicular se prolonga en retranqueo en los muros laterales del presbiterio [fig. 38].



Fig. 38: ***Detalle del entablamento del óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Esta articulación muraria que se acaba de analizar (parejas de pilastras sobre alto pedestal que flanquean arcos de medio punto con protíride que presentan sus enjutas decoradas con sencillos cajeados justo por debajo del monumental entablamento que sostienen visualmente), que destaca por su armonía y equilibrio, presenta paralelismos evidentes con la de algunos edificios y proyectos muy destacados del barroco romano que Agustín Sanz conocía bien, sin duda a través de estampas, especialmente con la del interior de la iglesia martirial de planta circular que Carlo Fontana diseñó en 1683 para el interior del Coliseo, que no llegó a construirse pero cuyo esquema ejerció una gran influencia entre los arquitectos españoles del siglo XVIII gracias a los dibujos grabados que se incluyeron en el libro póstumo *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana* (1725), que gozó de una gran difusión en España entre profesionales de la arquitectura —Ventura Rodríguez poseyó un ejemplar—,[1039] eruditos,

[1039] Sobre la amplia biblioteca de arquitectura de Ventura Rodríguez, que poseyó una extensa colección de tratados y repertorios de estampas de diferentes procedencias (Italia, Francia, España…), véase BLANCO

diletantes e instituciones.[1040] No obstante, la divulgación de este esquema de articulación mural interior había arrancado mucho antes, aunque aplicado a paramentos rectos y no curvos, gracias a un edificio religioso tan relevante como la Basílica de San Pedro del Vaticano, desde donde irradió al manierismo reformado y al barroco romano, que lo asumió como propio, siendo asimilado posteriormente por el barroco clasicista o académico español a través de autores como el ya mencionado Carlo Fontana [fig. 39].[1041]

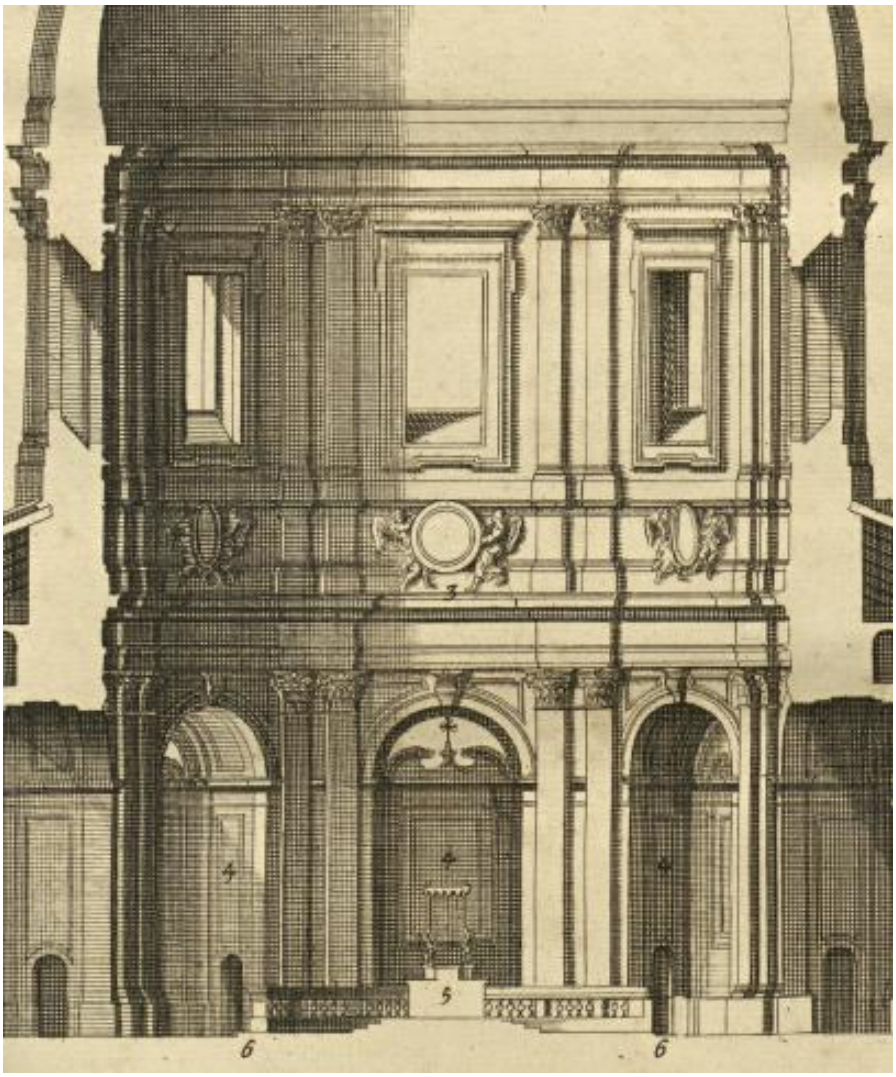


Fig. 39: ***Detalle de la articulación mural interior de la Iglesia martirial para el Anfiteatro Flavio de Roma de Carlo Fontana.***

MOZO, J. L., "La cultura de Ventura Rodríguez: la biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 7-8, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 181-221.

[1040] La influencia de la Iglesia martirial del Anfiteatro Flavio de Carlo Fontana en la arquitectura española dieciochesca como modelo de referencia es especialmente palpable en otro templo aragonés: la Iglesia de San Fernando de Torrero de Zaragoza, diseñada en 1796 por Tiburcio del Caso, discípulo de Agustín Sanz, quien no solo se inspiró en su articulación muraria interior sino que fue mucho más allá ya que reprodujo con bastante fidelidad, aunque introduciendo variantes, su solución espacial y estructural. Sobre este tema véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, p. 332.

[1041] Por ejemplo, Ventura Rodríguez recurrió a una articulación mural de este tipo, aunque con pilastras individuales, en su proyecto de nueva Catedral del Burgo de Osma (1755) o en la redecoración interior de la Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (1755-1775).



Fig. 40: ***Cúpula panteónica oval encamonada de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por encima del entablamento, como es habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz por influencia del barroco romano, se dispone en línea con el muro un sencillo y escueto *banquillo*, es decir, una banda lisa en ligero resalte que reproduce el mismo recorrido que el citado entablamento y que visualmente permite ganar algo de altura al sistema de cubrición del óvalo, que arranca del mismo y que de esta forma se aprecia completo desde abajo al no quedar parcialmente oculto por el saliente de la cornisa del entablamento.[1042] Dicho sistema de cubrición es una gran cúpula panteónica, también de planta ovalada, es decir, una cúpula cuyo casquete apoya directamente sobre los muros perimetrales del edificio, que actúan como tambor de la misma, una tipología que hundía sus raíces en la solución aplicada en época clásica en el Panteón de Roma, de ahí su denominación.[1043] No obstante, en el caso de Urrea, como ya se vio al tratar sobre el proceso constructivo del templo, Sanz resolvió este elemento arquitectónico siguiendo el sistema estructural tradicional del encamonado, es decir, construyendo el casquete no de fábrica de ladrillo o piedra, que hubiera sido lo normal en el caso de una cúpula panteónica al uso, sino mediante un complejo entramado de camones o cerchones, es decir, de vigas de madera curvas, combinado con listones y cañas para generar la superficie cupular, que queda enlucida y decorada interiormente. El uso de este sistema estructural tradicional de cubrimiento típicamente español, que permitía aligerar mucho el peso del casquete de la cúpula, fue precisamente lo que permitió al arquitecto

[1042] El uso del *banquillo* por encima del entablamento era un recurso habitual en la arquitectura religiosa del barroco romano que se traspasó a su homóloga del barroco clasicista o académico español.
[1043] El uso de la cúpula panteónica, sin duda por influencia clásica, fue una constante en las iglesias de planta oval italianas y españolas de la Edad Moderna, por ser la solución tipológica de cubrimiento más adecuada para este tipo de espacio centralizado que no requiere cambiar de planta a mitad de altura para resolver su cerramiento superior.

zaragozano trazar, dado que podía cubrirlo, un óvalo de grandes dimensiones, siendo esto lo que explicaría en buena medida la amplitud del templo urreano, muy superior a la de otras iglesias españolas de planta oval coetáneas (Sagrario de la Catedral de Jaén, Santa Cueva de Cádiz…) [fig. 40].[1044]

El casquete ovalado de la monumental cúpula panteónica, que carece de linterna, se articula mediante ocho parejas de falsos nervios de superficie cajeada con perfil interior moldurado, cuatro a cada lado del eje mayor, que arrancan del *banquillo*, que actúa como escueto basamento cuya superficie se proyecta hacia delante coincidiendo con dichas parejas de falsos nervios. Esos falsos nervios, que animan la superficie de la cúpula de manera efectista restándole monotonía, contribuyen a reforzar la idea de unidad y centralización, pero en este caso en sentido vertical ya que se disponen a plomo de las parejas de pilastras que articulan los muros perimetrales del óvalo, convirtiéndose visualmente en prolongación de estas, en una auténtica "osamenta" que traba el conjunto. De hecho, los falsos nervios, que contribuyen a perfilar la forma oval del casquete al adaptarse a su curvatura, confluyen en su zona central en un gran tondo ovalado de perfil moldurado que enmarca una mera superficie lisa dada la ausencia de linterna. Esta articulación del casquete presenta paralelismos notables con la presente en las cúpulas panteónicas de dos importantes templos que Agustín Sanz conocía bien y que pudieron influirle: Santa María de Montesanto de Roma[1045] y San Francisco el Grande de Madrid, cuyos casquetes se articulan también mediante falsos nervios de superficie cajeada confluyentes en un tondo, aunque las diferencias son a su vez sustanciales.[1046] Por el contrario, mucho más parecido existe con la articulación del casquete de la cúpula de la Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, obra de Francisco Sabatini que pudo verse influida por los diseños de la Iglesia de Urrea de Gaén [figs. 41 y 42].[1047]

[1044] Sobre la bóveda encamonada véase HURTADO VALDEZ, P., "Bóvedas encamonadas", *BIA*, 246, Madrid, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 2006, pp. 99-114; y ARCE BLANCO, M., *Estudio de las bóvedas encamonadas en Madrid capital y análisis de su comportamiento estructural* (tesis), Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.

[1045] Agustín Sanz conocía sin duda la configuración y aspecto interior de la Iglesia de Santa María de Montesanto de Roma, diseñada por Carlo Rainaldi, gracias a una estampa publicada en el tercer volumen del *Studio d'Architettura Civile* (1721).

[1046] La manera en que Agustín Sanz dispuso los falsos nervios en la Iglesia de Urrea fue bastante diferente a como lo hizo Carlo Rainaldi en Santa María de Montesanto de Roma, ya que el zaragozano no solo articuló el casquete con ocho parejas de falsos nervios, en vez de con seis, y sin apenas *banquillo* o basamento inferior, sino que dispuso dichos falsos nervios muy juntos entre sí en cada pareja, lo que le permitió delimitar unos paramentos murales siempre del mismo formato, salvo en los entronques del óvalo con el presbiterio y la nave, aumentando así notablemente el clasicismo de la articulación de la cúpula respecto a la solución de Rainaldi, que dispuso los falsos nervios muy separados entre sí y siguiendo dos ritmos diferentes, flanqueando cada uno de ellos, y no por parejas, vanos de iluminación o nichos. En ambos casos el tondo superior moldurado en el que confluyen los falsos nervios es ovalado pero en Roma no enmarca una superficie lisa sino una linterna de iluminación. Por su parte, los nervios de San Francisco el Grande de Madrid se disponen de manera mucho más parecida a los de Urrea que los de Roma, siguiendo un ritmo constante, es decir, delimitando paramentos murales siempre del mismo formato salvo en los entronques del óvalo con el presbiterio y la entrada, pero curiosamente no forman parejas salvo en dichos entronques. Además, en este caso, al igual que la propia cúpula, el tondo superior es circular y enmarca una linterna inexistente en Urrea.

[1047] Como ya se ha señalado anteriormente, Francisco Sabatini pudo acceder muy probablemente a los diseños de Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea de Gaén, pues al parecer ejercía de asesor del IX Duque de Híjar en materia arquitectónica. En cualquier caso, la influencia de la articulación aplicada por el



Fig. 41: ***Detalle de la articulación de la cúpula y de la alineación de falsos nervios y pilastras en el gran óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

zaragozano en el casquete de Urrea en la cúpula ideada por el italiano para la pequeña Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, un poco posterior en el tiempo (1780-1787), parece casi indudable. De hecho, esta se articula con una solución muy similar a base de de nervios, aunque individuales y en resalte en vez de pareados y cajeados, confluyentes también en un tondo moldurado ovalado, pero enmarcando en este caso una linterna. Sobre la Iglesia del Convento de Santa Ana de Valladolid véase FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J., y MONTES SERRANO, C., "La planta centralizada…", *op. cit.*, pp. 298-300; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento…", *op. cit.*, pp. 343-344; y FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J., *El Monasterio…*, *op. cit.*

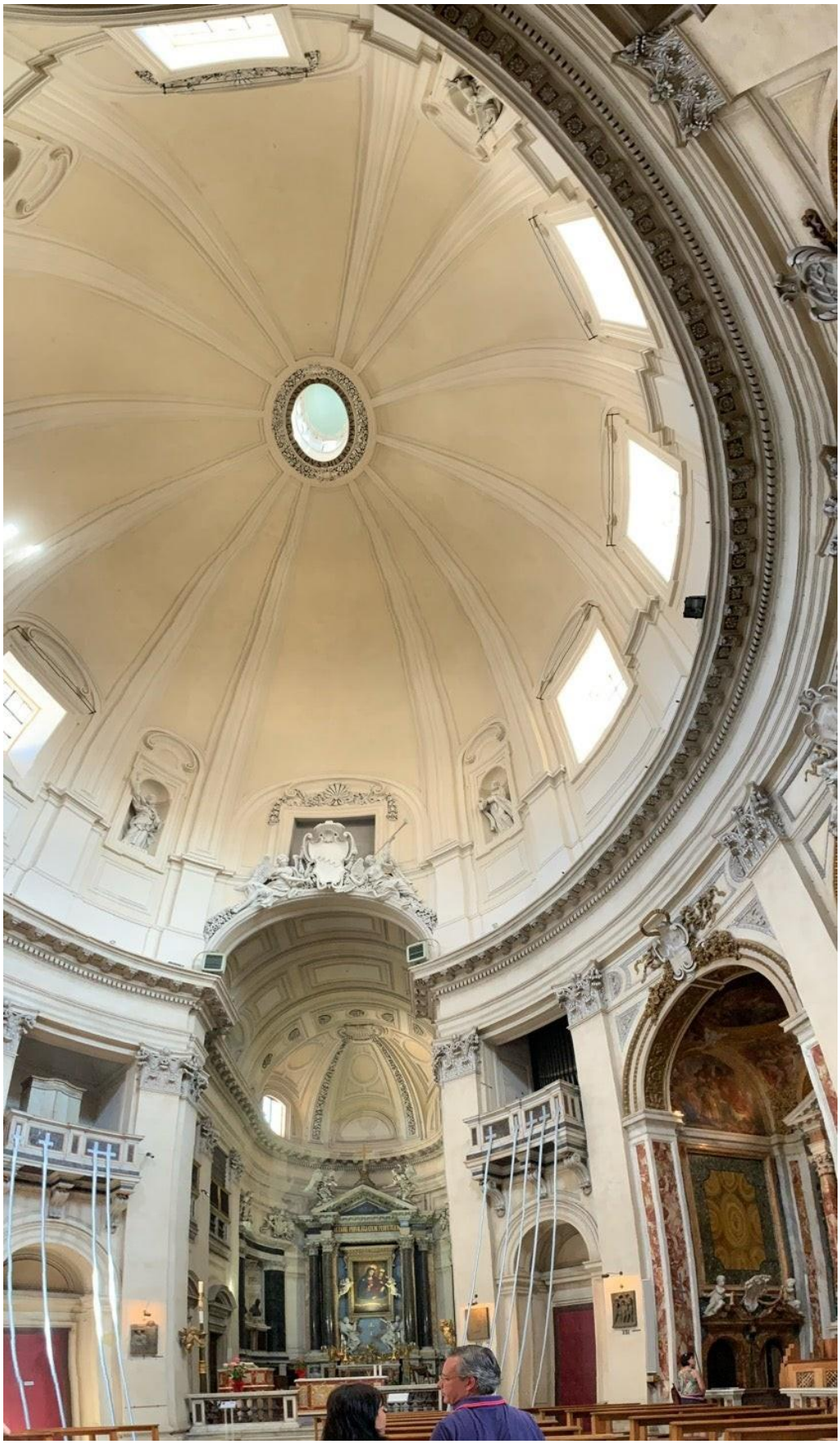


Fig. 42: ***Vista de la cúpula de la Iglesia de Santa María de Montesanto de Roma*.**

Las parejas de falsos nervios delimitan seis paramentos lisos de formato pseudotriangular que, a modo de cajeado, quedan perfilados por un sencillísimo recercado perimetral plano y presentan un vano circular en su base, y otros dos grandes paramentos también pseudotriangulares y con recercado perimetral plano pero que son de mayores dimensiones y carecen de vano. Estos dos paramentos más amplios, coincidentes con el presbiterio y la corta nave de los pies respectivamente, aparecen perforados en su parte inferior por los dos monumentales arcos de triunfo que precisamente conectan el óvalo con el presbiterio y la nave. Dichos arcos de triunfo, cuyo intradós presenta un cajeado de perfil interior moldurado similar al de los falsos nervios del casquete de la cúpula, además de romper el entablamento y el *banquillo*, que quedan interrumpidos coincidiendo con ellos, penetran en el casquete dando paso a las bóvedas de cañón que cubren el presbiterio y la nave de los pies respectivamente. Este recurso de los arcos de triunfo, cuyo origen se remonta a finales del siglo XVI, a la Iglesia de Santiago de los Incurables de Roma de Volterra-Maderno, refuerza la direccionalidad axial de la planta oval dado que dichos arcos de triunfo encauzan visualmente el eje longitudinal del templo hacia el altar mayor.[1048]

Los restantes seis paramentos del casquete de la cúpula dan cobijo a buena parte del sistema de iluminación del templo ya que en su base abren los seis óculos circulares que iluminan el gran óvalo de manera envolvente y que junto a los dos del presbiterio, los otros dos existentes en el segundo tramo de la nave de los pies, hoy cegados, y el gran vano rectangular de la fachada principal conforman dicho sistema de iluminación (habría que añadir a todo ello el sistema propio y autónomo de iluminación del que gozan las capillas de la Virgen del Rosario y el Santísimo Cristo). Dichos óculos, que responden a un modelo típico del barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...) muy habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz,[1049] se cierran, como en su origen, con vidrios transparentes montados en una estructura metálica radial,[1050] y responden a un esquema

[1048] Carlo Rainaldi empleó en Santa María de Montesanto de Roma el mismo recurso de los arcos de triunfo, que acabó generalizándose gracias a la difusión de las soluciones del protobarroco y el barroco romano, pudiéndose rastrear en templos dieciochescos españoles tanto de planta oval, como las Iglesias de San Felipe Neri de Cádiz y Málaga, la Parroquial de Juslibol o la Iglesia del Convento de Santa Ana de Valladolid, como circular, como San Francisco el Grande de Madrid.

[1049] Este tipo de óculo, cuyo origen tipológico se remonta a la arquitectura quatrocenttista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua), lo había empleado previamente Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y en el tercero para la de Urrea y lo volvió a utilizar, con distintas variantes, en otras obras posteriores. De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, puede considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz dado que, además de en la Parroquial de Urrea, lo utilizó en otras iglesias, tanto solo proyectadas como también construidas (Colegiata de Sariñena, parroquiales de Vinaceite, Épila, Calmarza, Cortes de Aragón...). Otros arquitectos barrocos clasicistas españoles también utilizaron con abundancia el óculo circular en sus templos. Ese fue el caso de Ventura Rodríguez, que lo empleó en todas sus etapas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no ejecutado para la finalización y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyas trazas rubricó en 1784. Además fue un recurso asumido por destacados arquitectos neoclásicos españoles como Juan de Villanueva, que hizo uso de él en la cúpula del crucero del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid.

[1050] A diferencia de los vidrios transparentes originales, los actuales, posteriores a la Guerra Civil, no son emplomados ni describen una composición geométrica de las conocidas como de *labor de cruz y ochavo*, típicas de la arquitectura religiosa dieciochesca. Lo que si presentan desde al menos 2007 (desde la fase restauradora acometida en 2006-2008) y por decisión de la arquitecta Alicia Torres González, un recubrimiento plástico a modo de vidriera abstracta puntillista de colores totalmente inadecuado e

ornamental recurrente, con distintas variantes, en la arquitectura religiosa de Sanz. Presentan una decoración perimetral realizada en estuco formada por un sencillo marco moldurado decorado en su base por una venera y dos ramas de palma contrapuestas que parten de ella en sentido horizontal y que quedan enlazadas por el tallo mediante una cinta que las circunda, dos motivos de honda significación cristiana, y ornado en su parte superior por un serafín de alas explayadas que con su cuello sostiene una guirnalda de



Fig. 43: ***Vista de tres de los óculos del óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

hojas de laurel que, combinada con una vaporosa cinta de dos cabos, se extiende hacia los lados rematándose en sendas rosetas y ciñendo grácilmente por arriba el marco moldurado del óculo, un recurso este, el del serafín, típicamente borrominesco, que había sido asumido por el barroco clasicista español de raíz italiana y que Sanz había empleado ya en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y con distintas variantes utilizaría posteriormente en otros templos como las Parroquiales de Vinaceite y Épila.[1051] No

irrespetuoso con el edificio y su historia, a la que resulta ajena, y que, como poco, se puede calificar de mal gusto. Dicho recubrimiento, que la arquitecta en cuestión rehusó retirar durante la segunda fase restauradora ejecutada en 2015, debería eliminarse en un futuro, pues distorsiona notablemente el efecto lumínico interior de luz blanca y uniforme que pretendía Agustín Sanz.

[1051] El motivo del serafín fue empleado por el genial arquitecto barroco italiano Francesco Borromini (Bissone, Suiza, 1599-Roma, 1667) en algunas ornamentaciones de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Acabó convirtiéndose en una auténtica seña de identidad propia, pues lo volvió a utilizar en otras obras romanas relevantes como la Iglesia de San Carlino, el Oratorio de los Filipenses, la Iglesia de San Ivo de la Sapienza o la Basílica de San Juan de Letrán. Desde allí el motivo se trasladó al barroco romano y más adelante, ya en el siglo XVIII, tras cierta penetración en el barroco decorativo, al barroco clasicista o académico español, donde tuvo un gran éxito siendo muy empleado por arquitectos destacados como el célebre Ventura Rodríguez, quien lo usó, por ejemplo, en la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza,

obstante, tanto en Urrea como en Vinaceite la calidad de estos elementos ornamentales, a pesar de su efectismo, es menor que en la Iglesia de la Santa Cruz, lo que denota que fueron realizados por unos artífices de inferior categoría, algo lógico teniendo en cuenta que las iglesias de Urrea y Vinaceite se construyeron en el medio rural y no en una ciudad de primer orden como Zaragoza, por lo que no requirieron de unos acabados tan exquisitos como los usuales en ella, que encarecían mucho los costes y resultaban en gran medida prescindibles. A pesar de ello, en el caso de Urrea, la cierta tosquedad que presentan en la actualidad los acabados de algunos de estos elementos se explicaría también en parte por los mediocres retoques que sufrieron en las reparaciones posteriores al incendio del templo el 2 de agosto de 1936, a comienzos de la Guerra Civil, unos retoques que no fueron revertidos en la última restauración interior de 2015 [figs. 43 y 44].



Fig. 44: ***Detalle de uno de los óculos del óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Al margen del gran óvalo, el interior de la Iglesia de Urrea de Gaén está conformado también por otros espacios subsidiarios: la pequeña nave de los pies, el corto presbiterio y las capillas de la Virgen del Rosario y el Santísimo Cristo. La nave de los pies está formada por dos tramos de desigual tamaño. El primero de ellos tiene mayor profundidad para poder acoger con holgura un coro alto en su parte superior y un sencillo vestíbulo o atrio cerrado, que en origen fue un simple sotocoro abierto, en la inferior, lo que hace que este primer tramo, a diferencia del segundo, no adquiera en la actualidad una función

o el propio Agustín Sanz, como ya se ha mencionado. Véase PORTOGHESI, P., *Francesco...*, *op. cit.*, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187, 207…; y GATTI PERER, M. L., "Nuovi argomenti per Francesco Borromini", *Arte Lombarda. Nuova serie*, 121 (3), Milán, Vita e Pensiero Editrice-Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997, pp. 5-42, espec. p. 30.

congregacional y por tanto no sirva para aumentar la capacidad del templo, sino solo para acentuar visualmente la direccionalidad axial hacia el altar mayor al margen de sus usos intrínsecos como atrio y coro. El atrio como tal, que hacia el interior del templo se cierra mediante un muro liso enlucido, inexistente en origen como confirman su integración algo forzada con el entorno y la propia documentación,[1052] presidido en su centro por una amplia puerta de madera de doble batiente y otras dos más pequeñas a los lados, todas ellas de la posguerra, sirve hoy de amplia transición entre el exterior y el interior del edificio. Es un pequeño espacio rectangular cuyas paredes se animan únicamente mediante simples cajeados perimetrales, un sencillísimo molduraje en su entronque con el techo, que es un cielorraso plano que oculta el forjado de vigas de madera y bovedillas de revoltón del coro alto, y cuatro esquemáticas ménsulas de superficie también cajeada y listelada (dos de ellas visibles también hacia el interior del templo) que suavizan la transición entre las paredes laterales y las dos grandes vigas transversales de madera ocultas que soportan el citado forjado del coro alto situado encima, al que se accede a través de la escalera de caracol que recorre el interior de la torre campanario, a la que se entra atravesando una sencilla puerta adintelada abierta en el segundo tramo de la nave, en el lado del evangelio, que da paso a una estancia auxiliar de carácter funcional que a su vez comunica a la izquierda con la citada escalera de caracol.

El coro alto,[1053] que queda delimitado hacia el interior del templo por un sencillo antepecho de balaustres de madera sin tornear que no es el original, presenta por debajo de este su frente decorado con una envoltura de estuco que incluye sendas ménsulas cajeadas y listeladas a los lados y una gran moldura superior de lado a lado que se dispone en perfecta alineación visual que recorre el óvalo como elemento de unificación visual. Presenta, como es habitual en este tipo de espacios, un modesto suelo, en origen de yeso y actualmente hormigonado, y se caracteriza, al igual que el segundo tramo de la pequeña nave, por una articulación mural muy simple, resuelta además en un particular lenguaje funcionalista muy esquemático, novedoso y avanzado, diferente al del resto del templo, lo que indica el carácter marcadamente subsidiario que Agustín Sanz quiso dar a esta nave de los pies, que debía carecer de protagonismo en beneficio del gran óvalo. Precisamente, dentro del conjunto de la nave, el elemento más marcadamente austero en su configuración es el coro alto, cuyos tres paramentos presentan una articulación mural tremendamente simple y esquemática, casi inexistente, consistente únicamente en que sus amplias superficies lisas se disponen en marcado retranqueo respecto a las líneas maestras

[1052] Las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, tal y como consta documentalmente, se construyeron sin cancel de madera ni atrio de fábrica envolviendo sus respectivas puertas principales hacia el interior del templo. La posibilidad de colocar canceles de madera en las mismas, para evitar corrientes, ruidos y polvo, no se abordó seriamente hasta 1807, en que la Casa de Híjar encargó al maestro de obras José de Yarza, que ejercía entonces como arquitecto de confianza de la casa ducal en Aragón, que preparara diseños de dichos canceles. No consta si finalmente se llegaron a ejecutar e instalar entonces, aunque parece ser que no, teniendo que ver probablemente en ello el estallido de la Guerra de la Independencia en 1808. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-7 (Cartas de 6-IX-1803 y 10-IX-1803); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-30 (Varios documentos de 1807).

[1053] La colocación del coro en alto a los pies del templo sobre un gran balcón volado era una tradición muy arraigada en España pese a no ser de origen propio. Su difusión generalizada en iglesias monásticas y parroquiales la propició la Contrarreforma al ser una manera eficaz de dejar el altar y el tabernáculo bien visible a los fieles y de liberar espacio en la nave para dedicarlo a un uso congregacional. Sobre este tema véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 48.

de la arquitectura, o lo que es lo mismo, las dos pseudopilastras dobladas de los rincones, que son meras lesenas o bandas verticales lisas de ángulo, y el pseudoentablamento perimetral [figs. 45 y 46].



Fig. 45: ***Coro alto de la Iglesia de Urrea de Gaén y vista del templo desde el mismo*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por su parte, el segundo tramo de la nave de los pies, aquel que es más visible desde el óvalo, presenta también, por encima del zócalo general del templo, una articulación mural muy sobria pero más evidente, basada en el uso en sus dos flancos de dos simples cajeados o rehundidos murales superpuestos en dos niveles, unos cajeados que articulan el muro muy sutilmente, aunque en origen los dos de la parte superior, afrontados entre sí a cada lado de la nave, cobijaban sendas tribunas ducales a modo de pequeños balcones enrasados con el plano mural que se cerraban con una balaustrada clasicista. Dichas tribunas, desmanteladas y tapiadas tras haber perdido su función —desaparecieron al parecer durante las reparaciones posteriores a la Guerra Civil—, pero que serían similares a las que ya contemplaba el segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite

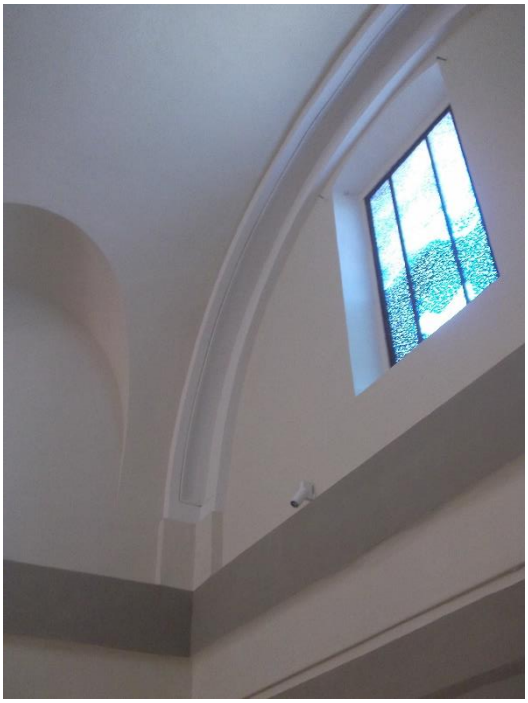


Fig. 46: ***Vista de la ventana del coro alto de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

(1775) y el posterior diseño para la Iglesia de la nueva población de San Rafael (1783-1784) en las inmediaciones de Híjar, fueron ideadas por Sanz para que los duques de Híjar pudieran asistir a misa privada y separadamente cuando visitaban la localidad, aunque una de ellas, al parecer la del lado del evangelio, desde muy pronto, desde 1790, fue ocupada por el ayuntamiento, sin permiso previo de la Casa de Híjar ni aprobación del arquitecto, para acomodar en ella, sobre un improvisado voladizo de madera que obligó a eliminar la balaustrada y a hacer un rebaje en el propio cajeado (aún visible), el viejo órgano de la antigua iglesia parroquial, que así adquirió mayor presencia y sonoridad, aunque en detrimento de la simetría y de la limpieza arquitectónica.[1054] Por su parte, los dos cajeados de la parte inferior, más altos, albergan sendas puertas adinteladas, una a cada lado de la nave, que dan paso a dos pequeñas dependencias auxiliares totalmente funcionales que guardan simetría entre sí, la ya mencionada del lado del evangelio, que permite acceder a la escalera de caracol del interior de la torre campanario y desde ella a una entreplanta y al propio espacio de la antigua tribuna ducal de ese flanco, dispuesto encima y que hoy es un mero almacén que se ilumina a través de una pequeña ventana rectangular vertical enrejada que da al exterior, y la de la

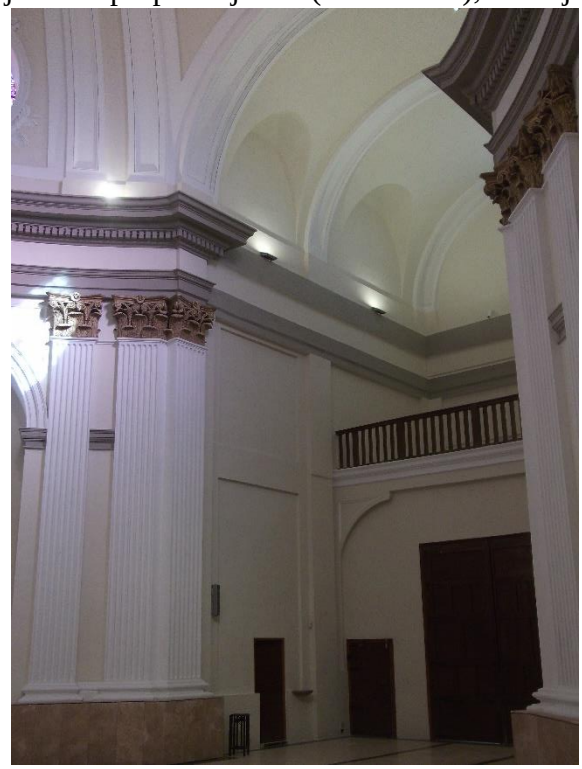


Fig. 47: ***Vista de la nave de los pies de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[1054] El ayuntamiento prefería que el viejo órgano estuviera dispuesto sobre el voladizo creado en precario en una de las dos tribunas ducales del segundo tramo de la nave de los pies antes que, en el coro alto, pues allí era más accesible a los niños y podía deteriorarse. El duque, enterado del asunto a finales de mayo de 1791, manifestó su deseo de que se remediara *la fealdad que ocasiona y deseo ver desterrada de los templos, particularmente de los que están a cargo mío*. Sin embargo, ante la tozudez del consistorio, y tras intermediar Agustín Sanz y visurar el emplazamiento un organero, un año más tarde, a mediados de mayo de 1792, el duque acabó aceptando que el órgano se mantuviera en dicho lugar, pero siempre y cuando se desmontara y se hicieran obras de adaptación en la tribuna para acomodarlo con decencia, quedando solo en voladizo el puesto del organista. Además, Sanz debería estar al tanto de las gestiones que se practicaran *para que se haga todo con la mayor hermosura*, y se daría orden de entregar al ayuntamiento la balaustrada retirada de la tribuna con el fin de reinstalarla y que quedara acorde con la que tenía la tribuna de enfrente. Sin embargo, a pesar de las muchas facilidades que puso el duque (se ofreció incluso a adelantar el dinero), el ayuntamiento no quiso correr con los gastos de la adaptación. De hecho, aunque llegó a insinuar que aceptaría correr con los gastos a partes iguales con el duque, finalmente se acabó echando atrás, por lo que a principios de octubre de 1801 el órgano seguía mal dispuesto en la tribuna, con fealdad, pues existía un *tablado* por fuera de la misma para que cupieran el órgano y el organista. Además, el instrumento ya no se oía, lo que impulsó al ayuntamiento a solicitar a la Casa de Híjar la recomposición de este y la mejora de su emplazamiento. Lo que ocurrió después es una incógnita A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-3-1 (Cartas de 19-V-1791, 28-V-1791, 6-V-1792, 11-V-1792, 26-V-1792, 5-VI-1792, 9-VI-1792, 12-VI-1792, 17-VII-1792, 21-VII-1792 y 24-VII-1792); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-4-8 (Cartas de 21-V-1791 y 25-V-1791); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-3-2 (Carta de 7-X-1801); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-3-3 (Cartas de 13-X-1801 y 17-X-1801).

epístola, que es el antiguo baptisterio y que comunica por una pequeña escalera con otra entreplanta y su correspondiente tribuna de la parte superior, hoy destinada también a almacén y que se ilumina de idéntica manera [fig. 47].

Por encima de los dos cajeados superpuestos de ambos flancos del segundo tramo de la nave de los pies se desarrolla la prolongación, completamente esquemática en su resolución, del entablamento que recorre el perímetro interior del gran óvalo, que se extiende por toda la nave, incluido el coro alto, reducido a tres simples bandas horizontales paralelas de distinto saliente coincidentes respectivamente con el arquitrabe, el friso y la cornisa. Más arriba se extiende ya el sobrio *banquillo* perimetral, prolongación del existente en el óvalo, que permite ganar altura al sistema de cubrición, que se dispone encima y está formado por dos bóvedas de cañón con lunetos, sin decoración alguna y de desigual profundidad, que son de fábrica y quedan delimitadas por un sencillo arco fajón que presenta su intradós cajeado y perfilado interiormente con un listel moldurado siguiendo el mismo esquema que el de los falsos nervios del casquete de la cúpula, lo que refuerza visualmente la unidad del sistema de cubrición del templo. Este arco fajón, que se dispone a plomo de sendas lesenas completamente lisas que, arrancando directamente desde el suelo, cumplen la función de pilastras y delimitan los dos tramos de la nave, se complementa con otros dos arcos fajones situados en ambos extremos de la nave, de los cuales el del testero de los pies se presenta doblado, a plomo de las dos lesenas de ángulo del coro alto, mientras que el opuesto, que ejerce a su vez de arco de triunfo en el entronque con el óvalo, se dispone en proyección saliente y va acompañado hacia el interior de la nave, en retranqueo, de un retrofajón o estrecho sector de arco fajón. La única concesión decorativa de esta nave son las dos pilastras corintias, idénticas a las del óvalo, y los dos trozos de entablamento situados encima de ellas, que se disponen en proyección saliente justo debajo del citado arco fajón-arco de triunfo, que sirve de conexión con el óvalo, unas pilastras que marcan la transición entre la nave y dicho óvalo. Las mismas van acompañadas hacia los pies de su correspondiente retrolesena en retranqueo a plomo del retrofajón de la parte de arriba. El sistema de iluminación de la nave se limita al gran vano rectangular de formato vertical y dintel curvado al interior, carente de marco, que remata la fachada principal, que se abre en el testero de los pies en medio del coro alto, por encima del pseudoentablamento perimetral. Dicho vano permite iluminar longitudinalmente el gran óvalo hacia el altar mayor, ya que los dos óculos circulares que cobijan los lunetos del segundo tramo de la nave permanecen hoy cegados y enmascarados al interior mediante el enlucido, mientras que los lunetos del primer tramo no cobijan óculos.

Por su parte, el corto presbiterio, de un solo tramo, que hace *pendant* con la nave de los pies en el otro extremo del óvalo, en la cabecera, se articula sin embargo con un lenguaje arquitectónico similar al del óvalo, mucho menos esquemático que el de dicha nave, algo lógico dada su importancia litúrgica y simbólica pero también debido a su relevancia visual como punto focal del templo en el que culmina el eje axial del mismo al acoger el altar mayor y el tabernáculo expositor. No obstante, a pesar de mantener la unidad estética con el óvalo, la disposición de sus elementos pretende no eclipsar el protagonismo de este. Así, las dos paredes laterales del presbiterio se articulan mediante pilastras corintias similares a las del óvalo, pero no completas. De hecho, las dos únicas

pilastras enteras que existen en el presbiterio son aquellas que, al igual que en los pies, marcan la transición entre este espacio y el ovalado, justo por debajo del gran arco de triunfo. El resto, dos a cada lado del presbiterio, son solo escuetos fragmentos de pilastra que parecen surgir tímidamente del muro para no restar protagonismo ni al óvalo ni al propio altar mayor, fragmentos que, a modo de retropilastra, se disponen además en retranqueo respecto a las dos pilastras completas que marcan la transición con el óvalo, al igual que ocurre con los dos trozos de entablamento que sostienen visualmente, que, a pesar de ser prolongación del que recorre el óvalo y mantener su misma resolución formal, lo que contribuye a la unidad estética del conjunto, se disponen también en retranqueo [fig. 48].

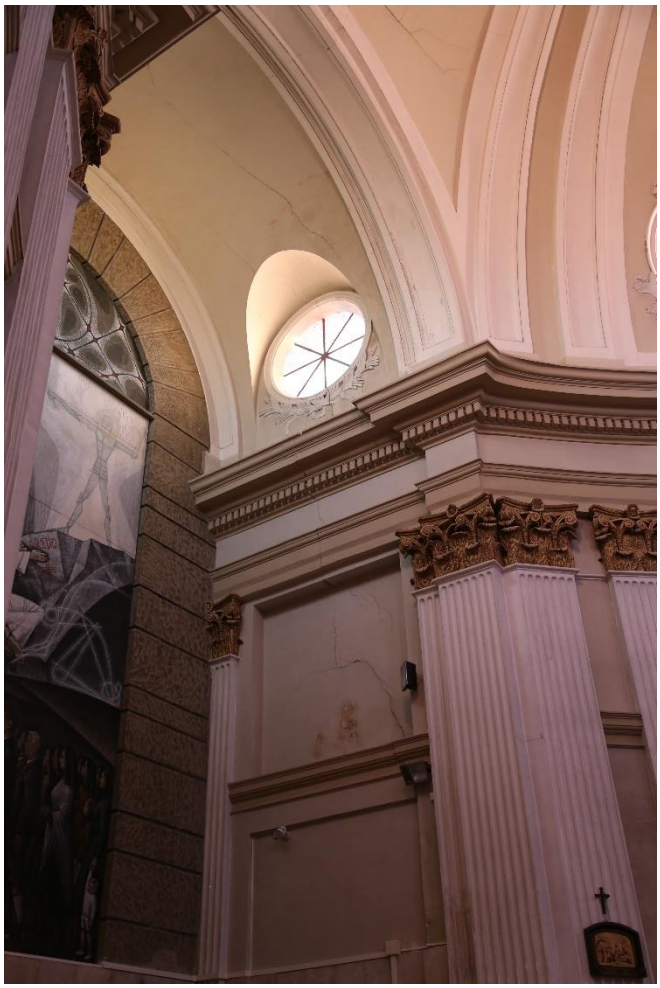


Fig. 48: ***Vista del presbiterio de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Al margen de los fragmentos de pilastra, los paramentos murales de ambos lados del presbiterio, que quedan presididos por sendas puertas adinteladas sencillas que dan paso a las dos sacristías gemelas del templo (la de la epístola usada como almacén), que son dos espacios rectangulares de pequeñas dimensiones y disposición simétrica cubiertos con cielorraso, se animan, al igual que los del segundo tramo de la nave de los pies, con dos sencillísimos cajeados superpuestos en altura que aportan ritmo a los muros al introducir notables matices de luces y sombras, especialmente los de la parte superior, que aquí son de mucha mayor profundidad que los de la inferior por haber sido en origen sendos *balconcillos* o tribunas fingidas adornadas con un antepecho de balaustres de madera pintada imitando mármol blanco con el fin de mantener la simetría al otro lado del óvalo con las dos tribunas del segundo tramo de la nave de los pies.[1055] A cambio, los cajeados de la parte inferior son mucho más altos y circuyen las puertas de las dos sacristías. No obstante, en el presbiterio existe una concesión ornamental, inexistente en el segundo tramo de la nave de los pies, que contribuye a reforzar la unidad estética con el óvalo: la prolongación de la moldurada línea de impostas que recorre ambos lados del óvalo en las dos paredes laterales del presbiterio marcando la separación entre los dos cajeados de cada lado. Por el contrario, el testero de la cabecera, que en origen era un

[1055] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-5 (Carta de 22-II-1783).

paramento enlucido completamente liso, sin decoración alguna, ya que estaba pensado para quedar tapado en buena medida por el monumental retablo mayor barroco clasicista que se le debía adosar, que acabó siendo creado, por encargo directo del IX Duque de Híjar, por el destacado escultor aragonés Joaquín Arali en cuanto a su mazonería de dos cuerpos (el inferior articulado con columnas y pilastras jónicas, y el superior rematado en frontón triangular) y por el prestigioso pintor zaragozano Ramón Bayeu en lo referente al gran lienzo dedicado a San Pedro Mártir de Verona que lo debía presidir,[1056] aparece hoy decorado por un mural moderno de grandes dimensiones, poco acorde con el resto de la decoración del templo, enmarcado de manera sencilla mediante un ancho paramento esquemático en forma de gran arco de medio punto de marcado adovelado. Este interesante mural fue creado en 1960 por el pintor aragonés Alejandro Cañada Valle (Oliete, Teruel, 1980-Zaragoza, 1999) e instalado en 1961 para suplir la ausencia del retablo original, destruido el 2 de agosto de 1936, al inicio de la Guerra Civil [fig. 49].[1057]



Fig. 49: ***Detalle del presbiterio de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[1056] El aspecto de este retablo, quemado el 2-VIII-1936, así como del propio muro del testero de la cabecera, se han podido determinar recientemente por mi parte gracias a la localización de una fotografía inédita de la zona de la cabecera publicada en 1909, junto con una planta general del templo, la más antigua conservada, y otras dos fotografías de los retablos colaterales al altar mayor, en la revista barcelonesa *Arquitectura y construcción* acompañando a un breve artículo del arquitecto zaragozano Luis de la Figuera dedicado a la Iglesia de Urrea de Gaén. Véase LA FIGUERA, L. DE, "Iglesia parroquial…", *op. cit.*, pp. 166-168, 172-173, 175 y 177.

[1057] Alejandro Cañada Valle concluyó el mural en 1960 pero este no se instaló inmediatamente en su emplazamiento dado que en abril de 1961 lo exhibió en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Zaragoza. La obra, de grandes dimensiones (10 m de altura y 32 m² de superficie), la pintó en tres secciones, que posteriormente unió, con una técnica mezcla de óleo y encáustica. En él representó el tema de San Pedro Mártir de Verona en plena afirmación de su fe antes de su martirio. Véase SEPÚLVEDA SAURAS, M. I., *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 358.

Por encima del entablamento del presbiterio se dispone su *banquillo*, que es prolongación del existente en el óvalo, y su sistema de cubrición, compuesto por una sencillísima bóveda de cañón de fábrica de superficie completamente lisa que presenta dos lunetos y que queda flanqueada por dos escuetos arcos fajones cajeados de perfil interior moldurado (el del testero se presenta doblado y el restante, a modo de retrofajón, reducido a la mínima expresión) y por el gran arco de triunfo que marca la transición con el óvalo, que, como ya se ha señalado, presenta su superficie cajeada y con un perfil interior moldurado siguiendo un sobrio diseño clasicista idéntico al del otro arco de triunfo y al de los falsos nervios de la gran cúpula oval. Dichos lunetos cobijan sendos óculos circulares que permiten iluminar el presbiterio de forma directa. Los mismos, de dimensiones considerablemente menores que los del óvalo, están ornados también de manera más sencilla, mediante un simple marco moldurado de estuco y dos hojas de palma contrapuestas y entrelazadas por el tallo, ejecutadas en el mismo material, que se disponen en su base ciñendo el citado marco, un recurso ornamental de profunda significación cristiana típico del barroco romano asumido por el barroco académico español.[1058]

Los otros dos espacios subsidiarios que conforman el interior de la Parroquial de Urrea son las capillas de la Virgen del Rosario y el Santísimo Cristo. Como ya se ha señalado, la capilla de la Virgen del Rosario, aunque reciente, ya existía con anterioridad a la construcción de la nueva iglesia y Agustín Sanz se vio obligado a conservarla, algo que no tenía previsto inicialmente, lo que requirió variar la ubicación exacta del nuevo templo para poder conectarla al óvalo a través de la capilla central del lado del evangelio proyectada por él, que tuvo que construir desfondada convirtiéndola en un arco de paso del mismo grosor que el muro perimetral del templo. La capilla en sí está construida con muros de tabicones de yeso encintados con ladrillo, un ladrillo, aparejado con argamasa, con el que también están ejecutados sus pilares y arcos interiores, así como el tambor y la linterna de su cúpula. Es de planta cuadrada y a su derecha presenta adosada una pequeña sacristía propia (hoy usada como almacén) a la que se accede por una sencilla puerta adintelada. Interiormente presenta en los ángulos cuatro pilares achaflanados que se decoran con dos pilastras adosadas de fuste liso y capitel compuesto que sostienen visualmente un trozo de entablamento corintio cuya cornisa se prolonga lateralmente en ambos flancos hasta fusionarse con la colindante. Por encima de dichos trozos de entablamento, probablemente modificados por orden de Agustín Sanz para ganar cierto clasicismo, se dispone un pequeño *banquillo* liso con moldura superior que permite ganar altura y hace de base para tender cuatro arcos torales de intradós también liso que sirven de apoyo a las cuatro decorativas pechinas sobre las que se voltea la cúpula que cubre la capilla, resuelta, al igual que las pechinas, en un exuberante estilo tardobarroco con toques

[1058] Ventura Rodríguez ornó la base de los grandes óculos del Templo del Pilar con dos hojas de palma contrapuestas aunque sin enlazar al quedar separadas por las volutas de sus marcos. Agustín Sanz, partiendo de esta idea o inspirándose directamente en modelos del barroco romano (o en modelos españoles de raigambre italiana) más sencillos, dispuso las dos hojas de palma enlazadas por debajo del marco del óculo, también de resolución más simple. Había usado previamente este modelo en otras obras de arquitectura religiosa como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite, o su tercer proyecto para la de Urrea. Posteriormente lo volvió a utilizar, aunque con distintas variaciones o añadidos, en otros templos como la magnífica Iglesia de Épila.

rococós de carácter popular y muy retardatario estéticamente. Dichas pechinas están decoradas con abultados relieves en estuco, incluyendo cada una de ellas la representación de cuerpo entero de uno de los Cuatro Padres de la Iglesia (San Jerónimo, San Gregorio Magno, San Agustín y San Ambrosio) dispuesto bajo un dosel con cortinajes abiertos y con un fondo de decoración de rocalla. Por encima se dispone un anillo a modo de entablamento corintio con cornisa denticulada, un elemento de cierto clasicismo que probablemente fue resultado de una modificación introducida por Sanz, aunque como pervivencia presenta numerosas proyecciones agrupadas por parejas que lo animan aportándole un notable barroquismo. Sirve de elemento de transición entre las pechinas y el casquete de la cúpula.

El casquete hemisférico de la cúpula, que engloba el tambor, no visible al interior, arranca de un pequeño *banquillo*, perfilado por una sencilla moldura perimetral, que presenta parejas de proyecciones con su frente decorado con toscos serafines de alas plegadas, justo a plomo de las proyecciones del anillo de transición situado debajo. Dispone de ocho estilizados lunetos que cobijan otras tantas ventanas de formato rectangular vertical rematadas en arco rebajado (tres de ellas ciegas), enmarcadas de manera sencilla, aunque se ornan en la parte superior a modo de copete con una abigarrada decoración de estuco con la representación de símbolos alusivos a los Misterios del Rosario (Monograma de la Virgen con corona real en el vano central…). Los lunetos, y las propias ventanas que cobijan, quedan flanqueados por parejas de falsos nervios, con su superficie cubierta con decorativos relieves tardobarrocos de motivos vegetales, florales y de rocalla, que sirven para articular visualmente el casquete aportándole ritmo y variedad. Dichos falsos nervios convergen en un tondo de sencilla moldura circular que enmarca la base de la linterna que remata la cúpula y que sirve para iluminar la capilla en conjunción con las ventanas que abren en el casquete. Dicha linterna, de formato cilíndrico muy estilizado, se articula interiormente como una auténtica cúpula en miniatura. Presenta un ancho y decorativo anillo inferior con ocho proyecciones salientes de doble nivel sobre el que se dispone el tambor cilíndrico, que se abre a través de ocho esbeltas ventanas en arco de medio punto flanqueadas por otras tantas pilastras situadas a plomo de las proyecciones del anillo inferior. Por encima de las pilastras se dispone un pseudoentablamento que sirve de base al cupulín ciego o casquete que remata el conjunto, que se orna con ocho falsos nervios de superficie lisa que convergen en un ancho tondo plano.

Por su parte, la otra capilla, la del Santísimo Cristo, que abre justo en el extremo contrario del óvalo, al final de su eje transversal en el lado de la epístola, no existía con anterioridad a la construcción del nuevo templo sino que fue diseñada y construida por Agustín Sanz para que hiciera *pendant* con la capilla de la Virgen del Rosario y lograr así que el templo mantuviera su simetría y no quedara descompensado ni espacial ni volumétricamente a raíz de la obligación de conservar dicha capilla. Por ello, el arquitecto decidió que la nueva capilla del Santísimo Cristo fuera completamente gemela a la ya existente en su resolución arquitectónica exterior, que reprodujo al pie de la letra incluso en los materiales empleados, lo que le obligó a prescindir del exquisito lenguaje arquitectónico propio de raíz clasicista que había empleado en el resto del templo, aunque su sobriedad externa, típica del tardobarroco aragonés, facilitó las cosas. Al interior

también reprodujo fielmente la configuración de la capilla de la Virgen del Rosario pero con una salvedad: renunciando a la decoración adventicia de estuco de tradición tardobarroca-rococó que cubría sus distintos elementos arquitectónicos (pechinas, falsos nervios…), lo que le permitió mantener, al igual que al exterior, la unidad del conjunto y la simetría pero sin necesidad de acudir a un lenguaje decorativo que rechazaba y cuyo uso hubiera supuesto sacrificar sus principios como arquitecto dado que este representaba todo aquello que su arquitectura pretendía desterrar. No obstante, como mal menor, tuvo que mantener el lenguaje arquitectónico general presente en la capilla preexistente, aunque al parecer pudo amoldarlo algo a sus planteamientos estéticos clasicistas modificando ciertos elementos de esta (trozos de entablamento, anillo de la cúpula).

Interiormente, Agustín Sanz concibió una capilla de planta cuadrada articulada de forma idéntica a la de la Virgen del Rosario: con cuatro pilares adosados de esquina interior achaflanada en los ángulos, decorado cada uno de ellos con sendas pilastras de fuste liso y capitel compuesto que sostienen visualmente un trozo de entablamento corintio y encima un pequeño *banquillo* liso rematado en listel que, junto con los otros tres, sirve de base para trazar los cuatro arcos torales de intradós plenamente liso en los que descansan las cuatro pechinas sobre las que se voltea la cúpula que cubre la capilla, que en este caso son completamente lisas, decorándose únicamente mediante un sencillísimo marco perimetral de notable volumetría convexa.

Encima de las pechinas se dispone, al igual que en la capilla de la Virgen del Rosario, un anillo a modo de entablamento corintio de cornisa denticulada con diversas proyecciones agrupadas por parejas, que sirve de transición entre dichas pechinas y el casquete hemisférico de la cúpula. Dicho casquete, que enmascara el tambor, que aquí tampoco es visible al interior, arranca de un pequeño *banquillo* perfilado por una sencilla moldura perimetral y animado con parejas de proyecciones, pero que en este caso carecen de decoración adventicia, lo que reduce su barroquismo. Al igual que en la capilla preexistente, el casquete tiene ocho estilizados lunetos que cobijan igual número de ventanas rectangulares de formato vertical rematadas en arco rebajado y enmarcadas con sencillez, pero en este caso sin decoración escultórica en estuco a modo de copete. Los lunetos, al igual que en la capilla de la Virgen del Rosario, quedan flanqueados por parejas de falsos nervios, aunque en este caso presentan su superficie completamente lisa, sin los decorativos relieves presentes en aquella. No obstante, convergen también en una sencilla moldura circular que, a modo de tondo, enmarca la base de la linterna que remata la cúpula y que permite iluminar la capilla junto a las ventanas del casquete. Dicha linterna presenta el mismo formato cilíndrico estilizado que el de la capilla preexistente y se articula en su interior de forma similar, como una cúpula en miniatura, pero prescindiendo de las notas decorativas más barrocas presentes en aquella. Así, mantiene el anillo inferior con ocho proyecciones salientes, sobre el que se dispone el tambor cilíndrico, que también se abre mediante ocho esbeltas ventanas en arco de medio punto flanqueadas por otras tantas pilastras alineadas con las proyecciones del anillo inferior. Por encima de las pilastras se acomoda un pseudoentablamento que sirve de base al cupulín ciego que corona el conjunto, que aquí se orna con ocho falsos nervios de sección muy sencilla que convergen en un tondo.

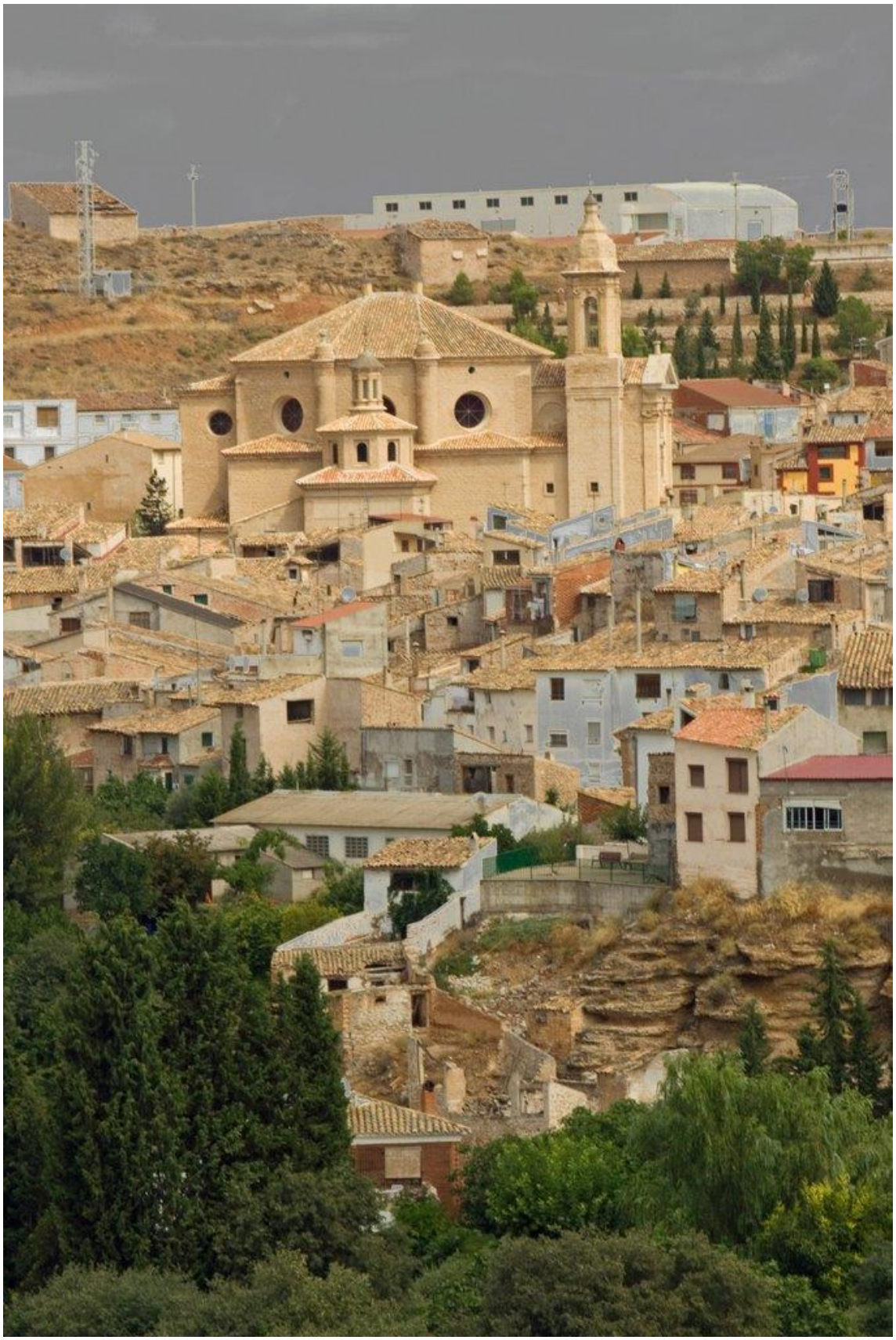


Fig. 50: ***Vista general exterior de la Iglesia de Urrea de Gaén.***

Exteriormente, el edificio destaca por la gran severidad de sus muros pétreos, que contrasta con la plasticidad de los paramentos interiores, pero sobre todo por su sabia y singular combinación de formas geométricas de líneas muy puras (octógono, círculo, cuadrado, rectángulo, paralelepípedo, cilindro, pirámide, esfera…), que se van maclando de forma escalonada generando ricos contrastes volumétricos, una constante en la arquitectura religiosa de nueva planta de Agustín Sanz que este llevó en este caso hasta sus últimas consecuencias demostrando su especial predilección por el juego estético con volúmenes puros, una preferencia que casaba muy bien con el uso de plantas centralizadas, como es el caso. Pero la cuestión no queda ahí, pues en Urrea esa combinación de volúmenes geométricos puros, que dentro de su singularidad resulta de gran belleza y efectismo visual, queda potenciada por el pintoresco emplazamiento de la iglesia en medio de la intrincada trama urbana de origen morisco de la localidad, que abraza y enmarca sutilmente dichos volúmenes, que parecen emerger escalonadamente entre el vetusto caserío en derrame como auténticas rocas talladas de origen ancestral, convirtiendo el templo, probablemente, en el mejor resuelto exteriormente, como conjunto, de toda la trayectoria de Sanz [figs. 50, 51 y 52].

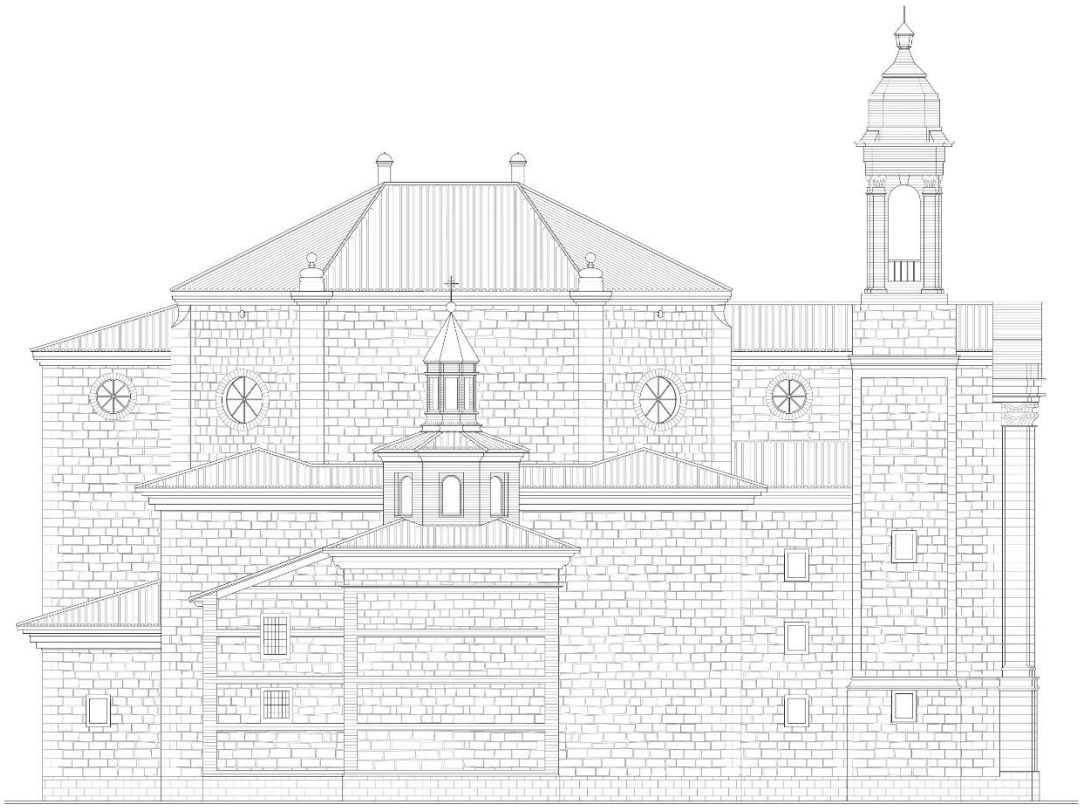


Fig. 51: ***Alzado del lado del evangelio de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Alicia Torres*.**

Indudablemente, la forma geométrica que domina el exterior del edificio es el octógono oblongo, más correctamente, el prisma octogonal oblongo, dado que el gran óvalo interior está dotado al exterior de una envoltura pétrea que se acomoda a su perímetro curvo con un perfil octogonal alargado, es decir, con un formato de prisma octogonal achatado por el eje transversal del templo, lo que hace que las caras del octógono correspondientes a los ejes diagonales sean de menor anchura. Esta solución

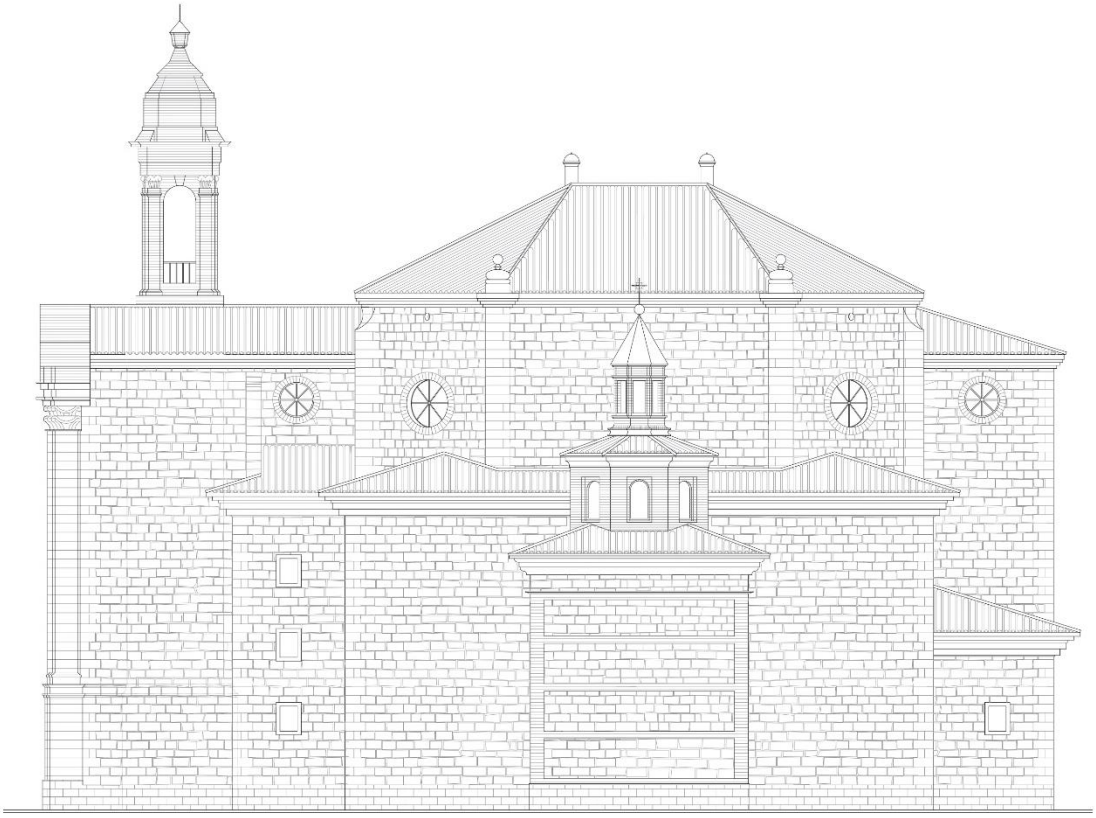


Fig. 52: ***Alzado del lado de la epístola de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Alicia Torres*.**

exterior con forma de gran octógono achatado, que tenía ciertos precedentes en el barroco español, fundamentalmente del último tercio del siglo XVII y principios del XVIII, tanto en templos de planta interior oval (Iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid) como octogonal (Iglesia del Colegio de San Albano de Valladolid, Capilla del Monasterio de Santa Clara de Peñafiel, Capilla del Convento de Domus Dei de La Aguilera, Iglesia del Colegio del Salvador de Burgos, Ermita de San Saturio de Soria, Santuario de Nuestra Señora del Patrocinio de Milagro…),[1059] de los que pudo partir Sanz para elaborar su singular propuesta, que resulta en cualquier caso muy personal, además de proporcionar al edificio un aspecto geométrico muy puro, pues sus paramentos están completamente despojados de aditamentos, permite disponer con seguridad el complejo sistema estructural de la gran cubierta que debe dar protección a la monumental cúpula ovalada de tipo panteónico que cubre el óvalo, cuyo casquete no se trasdosa al exterior sino que queda oculto gracias a la citada envoltura octogonal alargada, que arranca desde el suelo a modo de gran tambor [fig. 53].

[1059] Sobre algunas de estas iglesias y su solución espacial, véase ESCORIAL ESGUEVA, J., y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "La iglesia del monasterio de Santa Clara de Peñafiel (Valladolid) y el uso de plantas centralizadas a finales del siglo XVII", *Artigrama*, 36, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 363-386.



Fig. 53: ***Exterior de la ermita de San Saturio de Soria*.**

La envoltura octogonal oblonga, ejecutada en sillarejo de piedra arenisca de la zona aparejado con *estuco de yeso y mortero de cal*,[1060] presenta sus paramentos exteriores completamente lisos, despojados de decoración, hasta el punto de animarse casi en exclusiva gracias al vacío circular que generan los seis óculos que iluminan el óvalo interior, que se disponen a más de dos tercios de su altura. Dichos óculos, que presentan prácticamente la mitad superior de su rosca ejecutada en ladrillo macizo a sardinel y la parte restante en sillarejo, abren en las seis caras del octógono de los flancos longitudinales, tres en cada flanco, uno por cara, de tal manera que los dos que abren en las caras del octógono correspondientes a su eje transversal se disponen centrados en su respectiva cara respecto a la anchura y los cuatro restantes, que abren en las caras del

[1060] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r.

octógono correspondientes a sus dos ejes diagonales, se sitúan algo escorados hacia el citado eje transversal dentro de las mismas, aunque dicho escoramiento pasa desapercibido pues Sanz utilizó el truco visual de que la distancia de los óculos colindantes respecto a la esquina del octógono que los separa fuera la misma [fig. 54].



Fig. 54: ***Vista general exterior de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Se aprecia el tambor octogonal. Foto: Javier Martínez Molina.**

El gran prisma octogonal exterior presenta sus esquinas más débiles estructuralmente, es decir, las colindantes con el eje corto del templo, reforzadas con unos robustos, pero a la vez estilizados estribos o contrafuertes cilíndricos, cuatro en total, ejecutados en piedra sillar de cuidada labra y parcialmente embebidos en las referidas esquinas. Dichos contrafuertes, que recorren toda la altura del tambor octogonal hasta alcanzar la refinada cornisa moldurada de ladrillo que lo remata coincidiendo con el arranque de la estructura del tejado, una cornisa que replican, con menos vuelo y en forma de anillo, en piedra sillar, coronándose encima de ella con una especie de *sombrerillo* o chapitel pétreo clasicista de planta circular y perfil ligeramente bulboso rematado en bola sobre peana, ofrecen un interesante contrapunto respecto al octógono al introducir abruptamente la línea curva en contaste con la recta y generar además un marcado efecto ascensional de verticalidad que rompe la acusada linealidad horizontal de la cornisa del tambor y la propia monotonía de sus paramentos lisos. Tanto por su configuración como por su función, estos estribos cilíndricos recuerdan a los que ciñen las esquinas del cuerpo principal de la famosa Ermita de la Virgen del Puerto de Madrid, también de perfil octogonal, obra del arquitecto barroco decorativo Pedro de Ribera concluida en 1718 [fig. 55].



Fig. 55: ***Detalle del tambor octogonal oblongo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Desde un punto de vista técnico, los estribos cilíndricos que refuerzan el octógono contribuyen a contrarrestar los empujes de la bóveda panteónica encamonada y del propio tejado que la cubre, cuya armadura de madera se adapta a la forma octogonal oblonga generando ocho paños inclinados de gran pendiente cubiertos de teja árabe, seis de ellos triangulares y dos trapezoidales, que convergen en la cumbrera, de la que emergen dos curiosas y estilizadas *mazas* o pilarcillos que constituyen el núcleo del armazón del tejado y que son de sección octogonal, de ladrillo y se coronan con un *sombrerillo* de fábrica emplomado en forma de pirámide de ocho caras, una solución estructural de tejado que Agustín Sanz volvería a repetir en su proyecto para la Iglesia de Calmarza, también de planta oval y tambor exterior octogonal. El citado tejado, con su perfil facetado y su acusada pendiente, introduce otra potente y diferenciada forma geométrica más, muy cercana a una pirámide oblonga de ocho caras, a esa auténtica amalgama de volúmenes geométricos puros en contraposición y contraste que es el exterior del templo, eso sin olvidar el marcado efecto ascensional que genera, que a diferencia del de los estribos resulta progresivo y convergente [fig. 56].[1061]

[1061] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz); y A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de 1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).

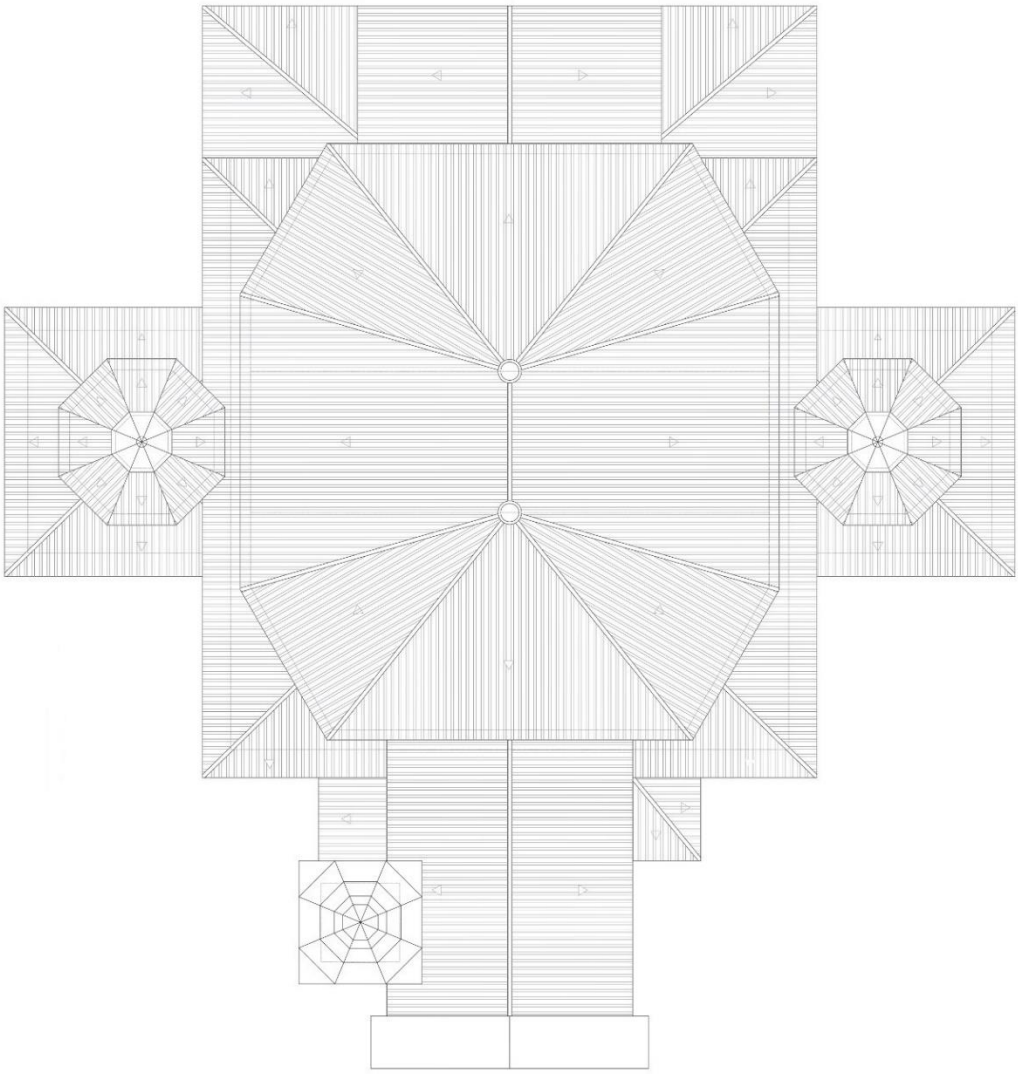


Fig. 56: ***Planta de las cubiertas de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Alicia Torres*.**

El gran tambor octogonal, aunque arranca directamente de los cimientos, parece emerger en sus dos flancos longitudinales, los de los lados del evangelio y la epístola, de una sólida "base" pétrea de sillarejo de formato rectangular alargado que, arrancando del zócalo general del templo en ligero resalte, semeja un gran basamento paralelepipédico perimetral. Dicha "base", que, con sus severos paramentos lisos de sillarejo, su moldurada cornisa superior de ladrillo y sus escuetos tejados adaptados a la forma octogonal, enmarca el octógono hasta más allá de la mitad de su altura, justo por debajo de sus óculos, como si fuera un gran cajón ceñido en el que este estuviera inserto, cumple una



Fig. 57: ***Detalle de la base que circuye el octógono exterior de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

función eminentemente estética que persigue generar un escalonamiento visual y un marcado contraste volumétrico con el tambor octogonal, sirviendo de elemento de transición entre este y el volumen prismático y ascensional de las dos prominentes capillas que lo ciñen en los extremos del eje corto o transversal: la preexistente de la Virgen del Rosario y la nueva del Santísimo Cristo, que exteriormente son prácticamente idénticas para generar un logrado efecto de simetría y equilibrio volumétrico y enfatizar un tanto el citado eje transversal al exterior, aunque, por supuesto, sin eclipsar al longitudinal. Ambas capillas, aunque fueron un pie forzado que Agustín Sanz tuvo que asumir, quedan bien integradas en el conjunto gracias al sobrio lenguaje exterior tardobarroco en que estaba resuelta la de la Virgen del Rosario, que Sanz pudo hacer propio y replicar sabiamente en la del Santísimo Cristo para hacer el debido *pendant* al otro lado del eje corto del templo. Las dos presentan exteriormente dos zonas diferenciadas: un primer volumen prismático construido con tabicones de yeso encintados con ladrillo que se remata perimetralmente con un efectista pseudoentablamento de cornisa moldurada de ladrillo (aplantillado y con dentículos en la capilla de la Virgen del Rosario) con esquinas de cantería, coincidente al interior con el arranque del anillo de la base del casquete de la cúpula, una cornisa que acertadamente es más baja que las de la "base" paralelepipédica del octógono oblongo con el fin de generar un escalonamiento progresivo de volúmenes de abajo a arriba desde lo más lejano a lo más cercano al octógono; y un segundo volumen octogonal regular generado por el tambor exterior de ladrillo que envuelve y enmascara al exterior el casquete de la cúpula que cubre la capilla, que se dispone perforado en todas sus caras, en retranqueo, por los arcos de medio punto que permiten iluminar el referido casquete (tres de ellos ciegos), que aparecen recuadrados para generar ritmo visual, y que queda rematado por una sencilla cornisa moldurada de ladrillo (aplantillado en la capilla de la Virgen del Rosario) de la que arrancan los ocho paños del tejado, de estructura de madera y recubrimiento de teja árabe, que cubren el casquete convergiendo en la base de la estilizada linterna, octogonal al exterior y cilíndrica al interior, que lo remata, que presenta ocho vanos adintelados al exterior que quedan flanqueados, sobre un basamento con proyecciones, por pseudopilastras, que corona el conjunto. Cabe destacar que la Capilla de la Virgen del Rosario, no así la del Santo Cristo, presenta adosada a su flanco derecho una pequeña sacristía propia (hoy usada como almacén), de idénticos materiales constructivos, que se destaca volumétricamente al exterior rompiendo algo la simetría, aunque queda bastante disimulada por su disposición retranqueada [figs. 57 y 58].



Fig. 58: ***Detalle de la base que circuye el octógono exterior de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

La forma geométrica del gran tambor octogonal oblongo que envuelve el núcleo oval del templo contrasta escalonadamente con los volúmenes prismáticos de las expansiones de dicho núcleo tanto hacia los pies (nave) como hacia la cabecera (presbiterio) y con sus respectivas extensiones propias (dos sacristías, torre…). En la cabecera, el presbiterio se configura exteriormente como un estilizado volumen prismático de formato rectangular vertical de líneas muy puras que se macla con el tambor octogonal algo por debajo de su cornisa en una clara sumisión jerárquica entre volúmenes. De hecho, entre las cornisas molduradas del tambor y del presbiterio, que son idénticas, existe una cierta distancia de cortesía que se hace extensiva a los laterales del entronque entre ambos prismas, en este caso mediante un ensanchamiento lateral de la cara del octógono que entronca con el presbiterio, que se resuelve en piedra sillar con la sutil corrección de la alineación de las dos caras colindantes del octógono, que presentan en su parte superior, justo debajo de la cornisa, una especie de aletones curvos de transición. De esta manera se logra escalonar y hacer menos abrupto, pero a la vez más evidente, el entronque entre volúmenes geométricos puros [fig. 59, 60 y 61].

El gran prisma rectangular vertical que es exteriormente el presbiterio, presenta sus paramentos de sillarejo completamente lisos, sin aditamentos, para potenciar su pureza geométrica, especialmente visible en las aristas vivas de sus esquinas, resueltas en sillar para una mayor finura y solidez, una pureza geométrica que solo se rompe en sus muros laterales mediante la apertura en su parte más alta, ligeramente por debajo de su cornisa, de los dos óculos de iluminación del mismo, uno en cada flanco, que son idénticos en su configuración formal y material a los del octógono, con los que se alinean

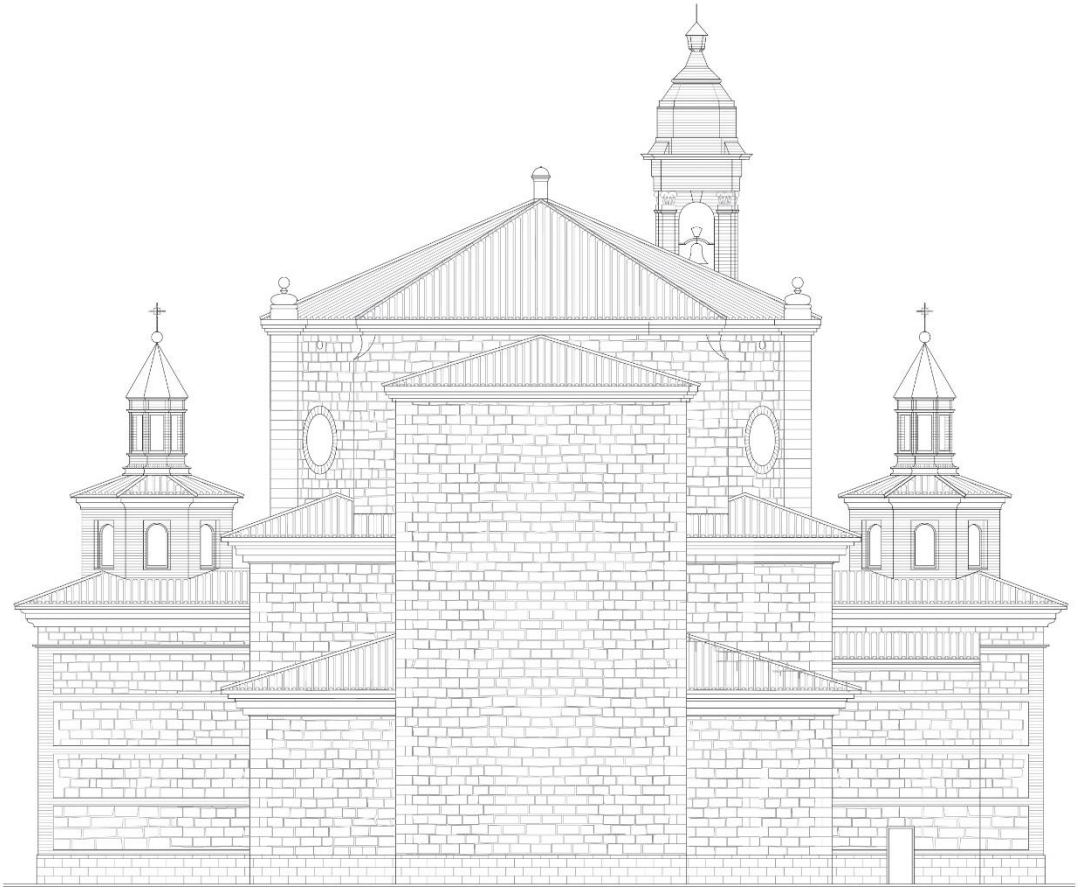


Fig. 59: ***Alzado de la cabecera de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Alicia Torres*****.**



Fig. 60: ***Vista exterior del bloque del presbiterio de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 61: ***Vista exterior del bloque del presbiterio de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

horizontalmente por la base, pero de menor diámetro, un diámetro que por el contrario es el mismo que el de los existentes en el segundo tramo de la nave (hoy cegados), con los que también se alinean. Ese volumen prismático del presbiterio dialoga y contrasta a su vez, también de forma escalonada, con la gran "base" paralelepipédica de la que parece emerger el octógono, que, dispuesta en retranqueo, llega hasta más de dos tercios de su altura entroncando lateralmente en ángulo recto, y sobre todo con los escuetos volúmenes prismáticos de formato ligeramente rectangular vertical de sus dos sacristías, que lo flanquean en perfecta alineación hasta alcanzar menos de un tercio de su altura y que, como no podía ser de otra manera, son de paramentos lisos de sillarejo, con esquinazos de sillar y cornisa superior moldurada de ladrillo algo más simple y reducida que las restantes del exterior del templo, que solo ven rota su monotonía con sendas ventanas, una por sacristía, abiertas en el centro de sus respectivos flancos mediante un vano rectangular vertical, con arco superior de descarga de ladrillo a sardinel, cerrado con reja y ornado perimetralmente con una sobria banda plana en resalte de ladrillo también a sardinel. Tanto estas sacristías, como el resto de volúmenes integrados que conforman el exterior del templo (presbiterio, nave de los pies, "base" del octógono…), presentan en el arranque de sus muros un pequeño zócalo de sillarejo en ligero resalte, de entre 45 y 100 cm de altura según las zonas, que recorre todo el perímetro de la base exterior del templo, incluido el de las capillas de la Virgen del Rosario y del Santo Cristo, unificándolo y protegiéndolo [fig. 62].

Por su parte, la nave de los pies, al igual que el presbiterio, contrasta volumétricamente con el tambor octogonal oblongo, al que también se conecta. Al igual que dicho presbiterio, se configura exteriormente como un volumen prismático de formato rectangular vertical de líneas muy puras, aunque menos estilizado que este por su mayor desarrollo longitudinal, pues corresponde a dos tramos (el primero más profundo), y menos "limpio" por el adosamiento al mismo de varios volúmenes subalternos (torre, dependencias auxiliares, baptisterio), más desarrollados verticalmente y algo más heterogéneos entre sí. No obstante, su entronque con el octógono es similar al del presbiterio, pues también se macla con el mismo por debajo de su cornisa, lo que supone otra clara sumisión jerárquica entre volúmenes. Es más, como también ocurre en el caso del citado presbiterio, para escalonar y hacer menos abrupta, aunque más evidente, la conexión entre estos volúmenes geométricos puros, entre las cornisas molduradas de ambos prismas, que en este caso no son idénticas entre sí pues la de la nave presenta algo más de desarrollo y es de líneas más sobrias, existe una distancia de cortesía que a su vez se extiende a los laterales del entronque entre ambos volúmenes, donde se recurre a la misma solución de ensanchar lateralmente la cara del tambor octogonal que entronca con el prisma subsidiario, en este caso el de la nave, que también se resuelve con piedra de cantería haciendo uso, como no podía ser de otra manera, del sutil recurso ya visto de realinear las dos caras colindantes del octógono, que en su parte superior presentan, justo debajo de la cornisa, los preceptivos aletones curvos de transición existentes también en la zona de la cabecera [fig. 63].



Fig. 62: ***Detalle del bloque del presbiterio de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 63: ***Detalle del entronque de la nave con el óvalo de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

La nave de los pies del templo presenta al exterior unos austeros paramentos laterales lisos de sillarejo de piedra arenisca local cuya monotonía solo se rompe, al margen de los volúmenes subsidiarios adosados, gracias a elementos tan sutiles como el contrafuerte de perfil prismático y remate curvado casi de aletón, ejecutado en piedra sillar, que refuerza la transición entre los dos tramos de la nave en el lado de la epístola (en el del lado del evangelio la torre campanario cumple la misma función), coincidiendo con uno de los extremos del arco fajón del interior, cuyo empuje contrarresta, o los dos óculos de iluminación del segundo tramo de la nave, hoy cegados pero aún visibles al exterior,[1062] que se disponen, como los del presbiterio, con los que hacen *pendant* al otro lado del octógono, uno en cada flanco y en su parte más alta, por debajo de su cornisa (aquí existe menor distancia a la cornisa pues esta tiene un mayor desarrollo vertical y baja más). Los mismos son idénticos en su configuración formal y material a los del octógono, con los que se alinean horizontalmente por la base, aunque de menor diámetro, un diámetro que es el mismo que el de los existentes en el presbiterio, con los que quedan perfectamente alineados. La cornisa moldurada de ladrillo macizo convencional que remata la nave, que es de líneas más rectas y desarrollo vertical más acusado que las del octógono y el presbiterio para poder encajar con el frontón de la fachada principal del templo, que se dispone en su extremo, se alinea sin embargo con la del citado presbiterio para generar un cierto efecto general de equilibrio o compensación de masas en ambos extremos del octógono dentro del contaste volumétrico general. Sirve de base al tejado a dos aguas, de estructura de madera en origen y metálica en la actualidad, que protege las dos bóvedas de cañón con lunetos reforzadas con arcos fajones que cubren la nave, que se cierra a los pies con una magnífica fachada barroca clasicista de un solo cuerpo rematada en un frontón triangular que encaja a la perfección con la inclinación de los dos faldones de teja árabe del tejado.

La sobria fachada principal del templo, que se orienta estrictamente al este y que se cuenta sin duda entre las mejores de toda la trayectoria de Agustín Sanz por la calidad de su traza y ejecución, responde a un armonioso y equilibrado diseño clasicista marcadamente rectilíneo y planista que prescinde completamente de alabeos y juegos de retranqueo barrocos. A diferencia de la mayor parte de los elementos exteriores del edificio, está ejecutada principalmente en ladrillo, reservándose la piedra sillar a una banda inferior de algo más de 4 m de altura que se extiende desde el suelo hasta las basas de las pilastras incluidas, y a ciertos elementos arquitectónicos de importancia o que requerían de un especial detalle como el basamento, las basas y los capiteles de las pilastras, la portada, la hornacina o el gran vano que rompe el frontón. Ese uso del ladrillo se pudo deber a la voluntad de Sanz de lograr unas superficies murales continuas, acabadas y finas, algo que le podía ofrecer el ladrillo a un precio razonable, pero que a la

[1062] Estos dos óculos, como es lógico, estuvieron inicialmente abiertos y cumplieron una importante función lumínica, pues a finales de marzo de 1783 se computaron dentro de los *once óvalos con vidrieras que contiene la yglesia*, que el IX Duque de Híjar decidió dotar de cortinas de abrir y cerrar para regular la intensidad de la luz natural que penetraba en el templo, que al parecer se consideraba muy elevada para los estándares de la época. Lamentablemente, en la última restauración de la iglesia no se optó por el destapiado y la recuperación funcional de ambos óculos, que deberían reabrirse en un futuro con el fin de devolver al segundo tramo de la nave su luminosidad original. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-19 (Cartas de 25-III-1783, 29-III-1783 y 1-IV-1783).

vez contrastaran, por su diferencia tonal, con los principales elementos arquitectónicos, estos sí resueltos en piedra labrada, cuyo protagonismo quedaría así potenciado, unos elementos, que de haber sido la fachada de piedra por completo, hubieran destacado menos al quedar igualados tonalmente [fig. 64].



Fig. 64: ***Alzado frontal de la Iglesia de Urrea de Gaén, según Alicia Torres*.**

La referida fachada principal, que se adapta por completo a las hechuras muy estilizadas de la nave de los pies del templo y está dotada de una escueta escalinata frontal para salvar el desnivel del terreno hoy muy modificada,[1063] se articula en un solo cuerpo de formato rectangular vertical muy alargado, lo que llevó a Agustín Sanz a disponer el orden arquitectónico sobre dos altos pedestales o basamentos de unos 3 m de altura que a su vez descansan en el zócalo general del templo, que también es extensivo a la fachada, para poder respetar escrupulosamente las proporciones del canon clásico, un recurso que ya había empleado en la calle central de su proyecto previo de planta basilical para la propia Iglesia de Urrea de Gaén. De hecho, las dos pilastras de orden gigante que presenta la fachada en sus extremos se disponen sobre los dos altos pedestales citados, ejecutados en piedra sillar, cuyo molduraje superior, que puede apreciarse todavía en ciertas fotografías antiguas, está hoy completamente perdido a consecuencia de una inadecuada

[1063] La sencilla y sobria escalinata original puede observarse en fotografías antiguas de la posguerra. Fue prácticamente rehecha y forrada por completo con losas de piedra nuevas en la inadecuada restauración del templo de 1990-1991 y parcialmente destruida en 2007, en la primera fase de la última restauración, acometida en 2006-2008, para crear una rampa en su mitad del lado de la epístola.



Fig. 65: ***Vista de la fachada principal y la torre de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

restauración que eliminó sus restos en 1976,[1064] con anterioridad a las dos últimas restauraciones exteriores de 1990-1991 y 2006-2008. Tampoco se aprecia el molduraje inferior de los citados pedestales ni el zócalo general en toda su altura, pues estos quedaron ocultos por un aplacado en otra intervención poco acertada acometida en la

[1064] A.H.P.T.E., Regiones Devastadas, 20913/1 y 21.329.



Fig. 66: ***Vista parcial de la fachada y la torre de la Iglesia de Urrea de Gaén en 1958.***

restauración de 1990-1991 que buscaba eliminar las huellas de la erosión.[1065] Las citadas pilastras de orden gigante, que se duplican en los cantos, incluidos sus pedestales, para dar a los mismos un perfil acabado y envolvente, son de basa jónica, fuste liso y capitel jónico con guirnalda vegetal colgante y roseta, un modelo de capitel típico de la escuela barroca romana que adquirió un fuerte arraigo en la arquitectura española barroca clasicista o académica de la segunda mitad del siglo XVIII y que fue usado por Agustín Sanz en los exteriores de algunas de sus obras de carácter religioso más importantes de sus etapas profesionales de afianzamiento profesional y esplendor (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Parroquial de Épila…).[1066] Además de sostener visualmente el gran entablamento con frontón triangular que corona el conjunto, dichas pilastras delimitan el gran paramento de la fachada, ejecutado en ladrillo a partir de la altura del arranque de los fustes de las mismas, flanqueando un efectista cajeado mural perimetral que llega desde el suelo hasta el arranque del citado entablamento, un recurso el del cajeado mural que Sanz ya había usado en la calle central de su proyecto previo de planta basilical para la propia Iglesia de Urrea de Gaén. El mencionado cajeado, que con su juego de planos en dos niveles de saliente contribuye sutilmente a animar la fachada al perfilar sus líneas arquitectónicas e introducir un cierto contraste lineal de luces y sombras, cobija en su interior los tres elementos que, siguiendo el eje principal de la misma, se superponen ascensionalmente articulándola en sentido vertical [figs. 65, 66 y 67].

[1065] Boletín Oficial de Aragón (B.O.A.), nº 31 de 1990, p. 696 (Boletín de 16-III-1990). Las obras de restauración parcial de los exteriores de la Iglesia de Urrea de Gaén acometidas en 1990-1991 se adjudicaron al constructor de la zona Félix Daroca Alonso (luego Construcciones Daroca S.L.) por un importe de 8.239.000 ptas.

[1066] El capitel jónico con guirnalda vegetal colgante, normalmente acompañado de una roseta central en la parte superior, fue introducido por Miguel Ángel en la fachada del Palacio de los Conservadores de Roma, de donde pasó a la escuela barroca romana. De hecho fue muy utilizado por Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Borromini (Oratorio de los Filipenses) o Bernini (San Andrés del Quirinal). De ahí pasó al barroco clasicista español, donde cuajó por su elegancia, siendo empleado por Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza). En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero. Véase PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle…*, *op. cit.*, pp. 80-81.



Fig. 67: ***Detalle de la fachada principal de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El primero de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es la monumental portada del templo, que está resuelta en un avanzado lenguaje clasicista muy sobrio que denota la progresiva evolución de la arquitectura de Agustín Sanz hacia planteamientos cada vez más depurados. Se trata de un monumental vano adintelado de formato rectangular vertical ejecutado en piedra sillar de exquisita labra y estereotomía muy estudiada, que apoya en retranqueo sobre el zócalo general del templo, que queda oculto a la vista por el aplacado que forra en la actualidad la parte baja de la fachada. La portada, que responde a un austero y clasicista esquema general de tradición entre renacentista y herreriana (Colegiata de Villagarcía de Campos, Iglesia de la Compañía de Palencia, Colegio de Nuestra Señora de La Antigua de Monforte de Lemos, Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, Palacio de los Consejos de Madrid…),[1067] queda configurada en su perímetro exterior por una sobria banda plana en resalte de notable anchura que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje que va seguido en derrame de un cajeado doble que perfila el marco de la puerta propiamente dicho. El citado vano queda coronado, por encima de un friso liso del que queda separado por un sencillo listel moldurado, por un monumental frontón curvo de cornisas actualmente de perfiles rectos (en origen dichos perfiles no eran rectos, pues presentaban un refinado molduraje en el canto que fue repicado, al estar muy erosionado, en la primera fase de la última

[1067] Este esquema de portada había sido recuperado en la segunda mitad del siglo XVIII por autores como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Abadía de Santo Domingo de Silos, Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén, Parroquial de Elda, Colegiata de Covadonga, Iglesia de Algarinejo…). Agustín Sanz ya lo había empleado en la portada de su proyecto previo de planta basilical para la propia Iglesia de Urrea y lo usaría poco después en el magnífico vano abalconado del eje central de la fachada principal de la Iglesia de Épila.

restauración, acometida en 2006-2008,[1068] lo que les resto matices y aumentó en exceso su austeridad), base cajeada y un sutil molduraje bordeando la parte superior del tímpano liso, un frontón curvo que destaca por sus líneas puristas y su gran clasicismo.[1069] El mismo se presenta partido enmarcando en el centro de su tímpano liso el escudo de armas de la Casa de Híjar, que sobresale por arriba y que es una pieza de exquisita labra ejecutada en alabastro aragonés de gran blancura por el prestigioso maestro cantero valenciano afincado en Zaragoza Antonio Ribes Roures (Oliva, Valencia, h. 1730-Zaragoza, 1797),[1070] estrecho colaborador de Agustín Sanz. Cabe destacar que dicho frontón fue diseñado por el arquitecto zaragozano como un frontón cerrado y así fue ejecutado e instalado por los canteros a sus órdenes. De hecho, cuando se inauguró el templo en 1783, esa era la configuración del remate de la portada, que por supuesto carecía del escudo ducal, que no fue contemplado por Sanz ni por los administradores que supervisaban la obra y que hubo de ser acomodado posteriormente por expreso deseo del duque, quien había dado por supuesto que la fachada llevaría el escudo de su casa, lo que se verificó finalmente a principios de junio de 1787, bajo la supervisión del propio Sanz,[1071] siendo necesario para ello, dado que el escudo no cabía en la configuración

[1068] La discutible restauración de la fachada principal ya estaba terminada en el verano de 2007, como yo mismo pude comprobar personalmente. En ella se eliminaron, bien por repicado o por sustitución de piezas, los restos de los molduraje de los cantos de las cornisas tanto del frontón curvo de la portada como del frontón triangular de la hornacina situada encima, que perdieron sus bellos matices decorativos, que les daban un aspecto mucho más refinado que el que proporciona el actual acabado recto y planista, que se extendió incluso a los escalonamientos laterales de los vértices laterales de ambos frontones, que fueron eliminados. Esta intervención tan inapropiada resulta inexplicable en un proyecto de restauración encargado por el Departamento de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes del Gobierno de Aragón en una fecha ya tan avanzada. La arquitecta que proyectó en 2005 esta primera fase de las obras de restauración del templo, acometida en 2006-2008 y que afecto a la integridad de los exteriores del edificio, fue Alicia Torres González, y la empresa contratista encargada de la ejecución material de dichas obras fue Construcciones Hermanos Gil S.L., que contó con un presupuesto total de 477.329'90 €. Sobre esta primera fase de la restauración de la Iglesia de Urrea de Gaén, véase TORRES GONZÁLEZ, A., y LAREDO TORRES, T., y LAREDO TORRES, A., "Restauración de las iglesias de los municipios de la comarca del Bajo Martín (Teruel): Jatiel, Samper de Calanda, Urrea de Gaén e Híjar", en *I Congreso Internacional sobre investigación en Construcción y Tecnología Arquitectónicas (Constec 2014)*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid), 2014, s. p.

[1069] El uso del frontón curvo como remate de vanos, ya fueran puertas o ventanas, fue muy frecuente, normalmente en variantes de gran sobriedad, en el barroco clasicista o académico español de la segunda mitad el siglo XVIII (Ventura Rodríguez, Francesco Sabatini…) por influencia del barroco romano, en el que estaba muy arraigado con múltiples variantes, algunas de ellas de gran complejidad formal y decorativa, aunque el origen de su uso habría que rastrearlo mucho más allá, en la Antigüedad Clásica. No obstante, la recuperación moderna de su uso se debió sin embargo al renacimiento y al manierismo italianos y a autores como Miguel Ángel, que lo volvieron a emplear masivamente poniéndolo en boga, siendo asumido posteriormente por el barroco romano, que supo reinterpretarlo con múltiples variantes, algunas muy complejas.

[1070] Sobre el maestro cantero Antonio Ribes Roures véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto del Pilar…*, *op. cit.*, p. 180.

[1071] Tras constatar a primeros de abril de 1783 que, en contra de lo que él creía, no se había ejecutado ni previsto un escudo de armas de la Casa Ducal de Híjar en la fachada de la Iglesia de Urrea de Gaén, el IX Duque de Híjar decidió encargar su ejecución. Ya el 18-X-1783 el administrador general Vicente Goser informaba por carta al aristócrata de que ya se había encargado la ejecución del referido escudo, *de acuerdo y por disposición de don Agustín Sanz*, al reconocido maestro cantero valenciano activo en Zaragoza Antonio Ribes, que era de la plena confianza del arquitecto zaragozano. En la misma misiva Goser le preguntó al duque por la variante de escudo que quería y por la ubicación exacta que deseaba para el mismo. Casi cuatro años más tarde, el 12-VI-1787, administrador general informó al duque de que aprovechando *la oportunidad de pasar don Agustín Sanz a Urrea, dispuse que al propio tiempo se llevase y colocase el*

original que tenía la fachada, acudir a la solución de compromiso de repicar la parte central de la cornisa superior del frontón, que pasó así de curvo a curvo partido, y agujerear la zona central de su tímpano, que en origen fue liso, y una pequeña área del paramento de ladrillo superior, para encastrarlo. Al menos, si bien no dejó de ser de compromiso, la solución, que fue ideada por el propio Sanz, resultó bastante bien ejecutada materialmente, discreta, sofisticada y coherente con la arquitectura del edificio, aunque por el camino la portada perdió parte de su potente clasicismo originario, un clasicismo que se suplió con la cierta originalidad que suponía disponer de un frontón curvo partido,[1072] un elemento no demasiado frecuente ya en el barroco clasicista o académico [figs. 68 y 69].[1073]

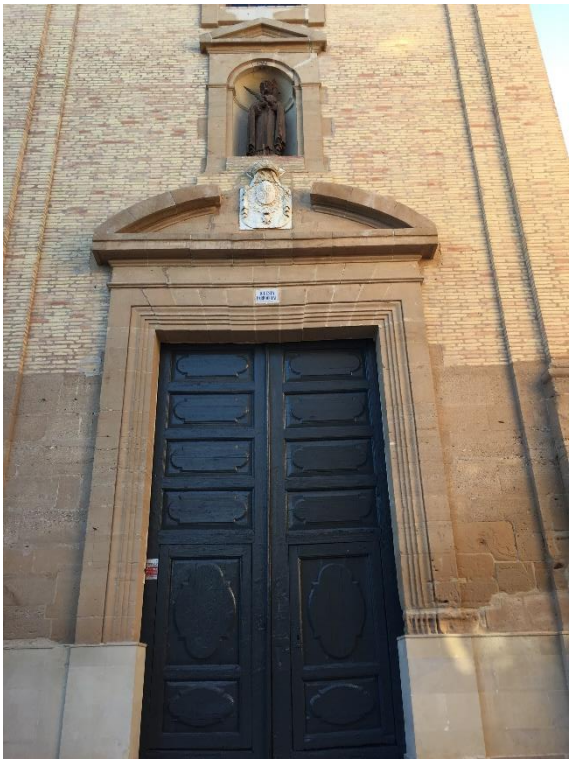


Fig. 68: ***Portada y hornacina de la fachada principal de la Iglesia de Urrea de Gaén*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Cabe destacar que la portada del templo cobija todavía intacta la magnífica puerta principal de madera diseñada por Agustín Sanz y ejecutada por los carpinteros que trabajaron a sus órdenes en la construcción de la iglesia, que no fue destruida, sin duda por la necesidad de mantener cerrado el edificio, durante el incendio intencionado que sufrió el interior del templo el 2 de agosto de 1936. Se trata de una excelente pieza de carpintería dieciochesca de dos hojas de gran formato pensadas para abrirse solo en las grandes ocasiones, dotadas a su vez de sus correspondientes portillos o postigos más pequeños para el acceso individual de los fieles en el día a día. Se caracteriza por presentar su madera vista, sin el habitual recubrimiento de hojalata tachonada, pues Sanz la pensó como un elemento decorativo más del eje de la fachada que debía tener un cierto componente estético. De hecho, ideó ambas hojas con una idéntica articulación muy rítmica, armadas en su mitad superior con

escudo de armas que Vuestra Excelencia me tenía mandado, que ha quedado muy hermoso adornando la fachada de un modo que parece muy bien. En ella solo falta llenar la capilla que se dejó para la colocación de un San Pedro Mártir. Véanse A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-8 (Carta de 5-III-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-19 (Carta de 1-IV-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-24 (Carta de 18-X-1783); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-29 (Carta de 12-VI-1787).

[1072] Curiosamente, el resultado final, un vano adintelado de sobrio marco perimetral rematado en frontón curvo partido con escudo en el tímpano y además con una hornacina encima, aunque no premeditado, recuerda poderosamente al de algunas portadas religiosas herrerianas de finales del siglo XVI como la de la Iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid.

[1073] Aunque no muy frecuente, el frontón curvo partido era utilizado ocasionalmente por arquitectos barroco clasicistas españoles como Ventura Rodríguez, tanto en vanos como en retablos (portada de la capilla de San Julián de la Catedral de Cuenca, retablo de la capilla mayor de la Catedral de Cuenca…), o el propio Agustín Sanz (proyecto de regularización interior de La Seo de Zaragoza, retablo mayor del proyecto de iglesia de la nueva población de San Rafael, junto a Híjar…).

cuatro grandes casetones rectangulares apaisados superpuestos decorados en su interior, en resalte, con un sobrio pero elegante motivo barroco clasicista de tarjón liso, concretamente de formato rectangular, también apaisado, con sus lados menores acabados en semicírculo retranqueado, mientras que en su mitad inferior dispuso en cada una de ellas el correspondiente postigo o portillo, armado también con sendos casetones rectangulares, el superior, más grande, de disposición vertical, y el inferior, más pequeño, de orientación horizontal, adornados también con sendos tarjones en resalte —vertical el de arriba y horizontal el de abajo—, pero algo más efectistas que los de la mitad superior por presentar no solo los semicírculos retranqueados de los lados cortos sino también una cierta curvatura en sus lados largos que les otorga una forma cercana al óvalo, lo que no deja de ser un cierto guiño al singular espacio interior que se iban a encontrar los fieles al traspasar el umbral de la puerta.



Fig. 69: ***Escudo de armas de la Casa de Híjar sobre la portada de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El segundo de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es una hornacina para albergar una imagen del santo titular del templo, San Pedro Mártir de Verona, que se dispone justo encima de la portada sobre un pequeño zócalo de ladrillo en resalte que quedó roto con la inserción en 1787 del escudo ducal. Ejecutado su frontal también en piedra sillar de exquisita labra y estudiada estereotomía, se caracteriza a su vez por el uso de un lenguaje clasicista muy depurado que se concreta en el enmarcamiento de la hornacina propiamente dicha, que se configura como una pequeña oquedad de fábrica enlucida, de planta semicircular, cubierta por una bóveda de cuarto de esfera que arranca de una sencilla moldura perimetral que es continuación de la línea de imposta del arco que cierra el frente de la hornacina. Ese arco, realizado ya en piedra sillar, queda perfilado en resalte por un sencillo enmarcamiento plano de formato rectangular vertical cuya planitud solo se rompe por la prolongación lateral de la línea de impostas del arco, un enmarcamiento que queda coronado por un refinado y clasicista frontón triangular de cornisas de base ligeramente moldurada y frente actualmente plano,[1074] pero que en origen era también moldurado, como se puede observar en fotografías antiguas, habiendo sido repicado y rehecho parcialmente en la misma intervención inapropiada, ya mencionada, llevada a cabo en la primera fase de obras de

[1074] El motivo de hornacina en arco de medio punto rematada en frontón triangular era de origen manierista pero tuvo un amplio desarrollo posterior en el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, pudiéndose encontrar, con distintas variantes, en las fachadas de numerosas iglesias romanas (Il Gesù, Santa Maria di Monserrato, Santa Maria in Vallicella, Santa Susanna, Santa Maria della Vittoria, Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio...) de donde pasó, por diversas vías (estampas...), al barroco clasicista español.

la última restauración del templo, acometida en 2006-2008, que afectó también a la portada y que supuso la pérdida de los ricos matices que ofrecía su refinada molduración clasicista.[1075] Cabe señalar que la imagen de San Pedro Mártir de Verona de factura popular que preside actualmente la mencionada hornacina, de madera en su color muy erosionada, en contra de lo que pudiera parecer por su aspecto tradicional, no es la original sino una pieza moderna que se incorporó a finales del siglo XX y cuyo acomodo proporcionado al hueco requirió un recrecimiento postizo de la base de la hornacina que fue ejecutado en ladrillo visto. La imagen primigenia, que era la que había sido la titular del viejo retablo mayor que presidía la cabecera del templo anterior a la construcción de la iglesia diseñada por Agustín Sanz, fue destruida presumiblemente, junto al resto de obras de arte y piezas de mobiliario litúrgico del templo, en los dramáticos sucesos del 2 de agosto de 1936.[1076]

El tercero y último de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es la ventana de formato rectangular vertical que aporta luz natural al coro alto y a la nave de los pies del templo, que apoya directamente sobre el vértice del frontón triangular de la hornacina situada justo debajo. Se trata de un elegante vano clasicista ejecutado fundamentalmente en piedra sillar de exquisita labra y estudiada estereotomía como el resto de elementos pétreos de la fachada, que presenta su mitad inferior ornada con un sencillo marco plano en resalte de bandas laterales ligeramente colgantes por abajo típicamente escurialense, que denota el gusto y el interés de Agustín Sanz por introducir una nueva nota erudita alusiva al clasicismo hispánico de raíz herreriana que se estaba reivindicando en la época como alternativa o complemento autóctono al clasicismo de raigambre italiana por parte de autores como José de Hermosilla, Ventura Rodríguez o el mismísimo Juan de Villanueva.[1077] No obstante, el vano en cuestión destaca sobre todo por otro aspecto, por su genuina inserción en el plano mural de la fachada, pues en un refinado gesto todavía barroco de cierta grandilocuencia y evidente raíz barroca romana, soslayando la norma clásica, rompe o perfora en su zona central, además de la parte superior del gran cajeado mural, el arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con

[1075] La discutible restauración de la fachada principal, incluida la modificación del frontón triangular de la hornacina, ya estaba terminada en el verano de 2007, como yo mismo pude comprobar personalmente.

[1076] Al inaugurarse el templo en septiembre 1783 la hornacina de la fachada principal estaba vacía, pues no se había ejecutado una imagen de nueva planta de San Pedro Mártir de Verona a expensas del IX Duque de Híjar, el ayuntamiento de la localidad o los propios vecinos. En esa situación, vacía, permaneció la hornacina casi ocho años más, hasta mediados de mayo de 1791, cuando Vicente Goser y Casellas, administrador general del IX Duque de Híjar en Aragón, dado que la *capilla que hay sobre la portada* se encontraba *sin santo*, mandó *colocar el San Pedro Mártir del altar antiguo, haciéndolo imitar a piedra*. Se trataba de una vieja imagen de madera policromada que fue reaprovechada patinándola, imitando piedra, una opción muy práctica y barata, aunque no demasiado adecuada dado el delicado material de la pieza. El administrador comunicó la buena nueva al aristócrata en una carta fechada el 21-V-1791 en la que le matizó que el santo estaba *colocado ya y adorna mucho, lo que espero tenga Vuestra Excelencia a vien, pues se ha suplido esta falta a poca costa, con la ymagen que estava perdiéndose en el polvo, así con el resto del altar mayor, que para nada puede servir*. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-4-8. Papel nº 2 (Carta de 21-V-1791).

[1077] RODRÍGUEZ RUIZ, D., y SAMBRICIO, C., "El conde de Aranda y la arquitectura…", *op. cit.*, pp. 149-171, espec. pp. 149-156; MARÍAS FRANCO, F., "El Escorial entre…", *op. cit.*, pp. 2-19; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "La sombra de…", *op. cit.*, pp. 57-94; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Modelos y lenguajes arquitectónicos…", *op. cit.*, pp. 311-313; y ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto…*, *op. cit.*, pp. 52-53.

cornisilla moldurada superior y parte del ancho friso liso del magnífico entablamento clasicista con frontón triangular que remata la fachada principal. De hecho, las dos bandas laterales del marco plano en resalte que orna algo más de la mitad inferior del perímetro de la ventana culminan en sendas protírides o ménsulas avolutadas salientes, de frente acanalado doble con listel central y cuatro gotas colgantes en la base, que sostienen visualmente los dos extremos de ese arquitrabe roto o fragmentado, unos extremos que se perfilan elegantemente con piezas angulares de piedra sillar actuando como parte superior del marco de la ventana, cuyo dintel recto, ejecutado en ladrillo a sardinel es directamente la zona media-alta del ancho friso liso del entablamento con frontón triangular que remata la fachada principal [fig. 70].



Fig. 70: ***Detalle de la fachada principal de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Se aprecian tanto el vano que invade el entablamento como el frontón triangular. Foto: Javier Martínez Molina.**

Como ya se ha indicado, el entablamento con frontón triangular[1078] que corona el conjunto consta de un arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla superior, ancho friso liso y monumental frontón triangular de tímpano de ladrillo, también triangular, cajeado y presidido en el centro por un sencillo óculo perforado que lo anima y tiene a la vez sentido funcional pues sirve para ventilar la cubierta de la nave de los pies, una solución, aplicada por Agustín Sanz en los frontones triangulares de otras fachadas de iglesia (Santa Cruz de Zaragoza, Vinaceite, Épila, proyecto para

[1078] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.

Calmarza…), que hunde sus raíces en la tradición herreriana pero que evoca a su vez otro recurso de gran clasicismo: el tondo perfilado, que el insigne Alberti puso de moda durante el Primer Renacimiento para presidir todo tímpano triangular.[1079] Dicho tímpano queda enmarcado por un monumental frontón triangular de potentes cornisas excesivamente macizas y poco matizadas en sus cantos, que evidentemente no es el original sino una voluntariosa recreación del mismo ejecutada en la restauración de 1990-1991 para revertir el grave desaguisado acometido quince años antes, en 1976, en una intervención restauradora impulsada por el Ministerio de la Vivienda en la que se optó por la drástica opción de arrasar el viejo frontón triangular diseñado y construido por Sanz, que había padecido graves daños durante la Guerra Civil, especialmente en sus dos vértices laterales, y al parecer erosiones y desprendimientos posteriores, pero que aún era perfectamente recuperable, y sustituirlo por un indescriptible pseudofrontón de nueva planta ejecutado en ladrillo rojizo.[1080] Esa recreación de 1990-1991, no del todo desacertada, se ejecutó con estructura de hormigón forrada de piedra de distinta tonalidad a la empleada originalmente en otras zonas de la fachada, siguiendo según parece alguna de las fotografías antiguas conservadas que muestran la solución adoptada por Sanz, pero minimizando, sin duda por su complejidad y coste, la recreación del refinado molduraje clasicista, de notables matices, que presentaban los frentes o cantos de las cornisas, especialmente los de las dos superiores, que se redujo a la mínima expresión —la cornisa inferior está mejor resuelta—. A consecuencia de ello, el aspecto actual del frontón, que no se mejoró en la primera fase de obras de la última restauración, que entre 2006-2008 afectó a los exteriores del templo, se aproxima al que tuvo el frontón original, pero en una versión más seca y rígida, menos matizada. En esa primera fase de obras de la última restauración, lo que sí se reconstruyó, de nuevo siguiendo fotografías antiguas, pero de forma algo simplificada, fue el gran pilar cilíndrico, coronado con un anillo moldurado que servía de base a una gran cruz de hierro con ráfagas solares en los ángulos, que, en retranqueo, coronaba la fachada y que había sido eliminado en la misma lamentable intervención de la época del desarrollismo que suprimió el bello entablamento original.[1081]

Cabe destacar que el ya mencionado recurso barroco de romper o perforar el entablamento de la fachada con un vano rectangular justo por debajo del frontón triangular de coronación lo tomó Agustín Sanz, sin lugar a dudas, de la fachada de un célebre templo barroco romano que conocía por estampa, la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo,[1082] ubicada en el popular barrio romano del Trastevere y

[1079] Alberti utilizó este recurso en los tímpanos de los frontones triangulares de fachadas de profundo clasicismo como las de San Andrés de Mantua o Santa María Novella de Florencia, siendo asumido por la arquitectura renacentista, donde cuajó especialmente en el clasicismo herreriano español de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid...), ejemplo de prestigio en la segunda mitad del XVIII, usándose mucho en ámbitos como el de la arquitectura religiosa carmelitana.

[1080] A.H.P.T.E., Regiones Devastadas, 20913/1 y 21.329.

[1081] TORRES GONZÁLEZ, A., y LAREDO TORRES, T., y LAREDO TORRES, A., "Restauración de…", *op. cit.*, s. p.

[1082] El alzado de la fachada de la Iglesia de Santa María de Monte Carmelo de Roma era conocido por muchos arquitectos españoles del siglo XVIII gracias a la estampa de la misma recogida en el célebre repertorio *Insignium Romae Templorum* (1684). Sobre este y otros repertorios de estampas de edificios de la Roma moderna véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

construida entre 1628 y 1630 con la ayuda financiera de Filippo Colonna, una fachada que también había influido en otro templo zaragozano reciente: la Iglesia del barrio de Movera, concluida en 1774 según trazas del fraile jerónimo experto en arquitectura fray Vicente Bazán.[1083] Es más, del frontis de la citada iglesia romana no solo tomó Sanz el recurso de romper el cajeado y el entablamento con un gran vano rectangular vertical, que volvió a aplicar poco después, aunque de forma más simple, en los testeros del transepto de la Iglesia de Épila, sino el propio esquema compositivo general de fachada, que se adaptaba muy bien a las necesidades del frontal del templo urreano pues su formato rectangular vertical alargado era similar, un esquema compositivo que el arquitecto zaragozano supo reelaborar sabiamente en clave clasicista despojándolo de algunos sus rasgos más exagerados de barroquismo hasta conseguir, mediante una lectura planista y contenida del mismo, algo muy diferente, una fachada mucho más sobria y clasicista. De hecho, supo extraer aquellos rasgos compositivos principales que podían ser asumidos en clave clasicista: la idea de una fachada de estilizado paramento rectangular vertical, con escueta escalinata frontal, articulado con sendas pilastras laterales de fuste liso —en este caso de capitel corintio—, dispuestas sobre un alto pedestal y un zócalo y que se doblan en los cantos, que sostienen un gran entablamento de friso liso coronado en frontón triangular y que flanquean un gran cajeado rectangular que cobija en su interior, siguiendo el eje de la fachada, un portada de vano adintelado rematada con frontón curvo y un gran vano rectangular, en este caso coronado con frontón triangular sobre dos protírides o ménsulas, que rompe o perfora el cajeado y el entablamento. Pero a la vez fue capaz de depurar este mismo esquema liberándolo de sus rasgos más barrocos, principalmente de su marcado juego de planos mediante la multiplicación lateral y la proyección hacia delante de algunos de sus elementos arquitectónicos, como las dos pilastras principales, que en el caso romano están dotadas lateralmente y por detrás de retropilastras que las proyectan hacia delante, lo mismo que ocurre con sus pedestales y zócalos, o el propio entablamento y su frontón, cuyos extremos se extienden lateralmente y se proyectan hacia el frente con gran efectismo rompiendo el plano lineal a la vez que se retranquea escalonadamente la cornisa inferior, un rasgo de gran barroquismo del que Sanz supo prescindir. El arquitecto zaragozano fue capaz también de eliminar los rasgos más decorativistas de elementos como la portada, que aun manteniendo el frontón curvo, aunque sin proyecciones, resolvió con un lenguaje mucho más sobrio y clasicista, o el gran vano rectangular que rompe el entablamento, que en el caso italiano es de gran tamaño y cae mucho hacia abajo, hasta casi tocar el frontón curvo de la portada, un vano que Sanz redujo no solo en anchura si no también en altura al introducir entre el mismo y la portada la sobria hornacina rematada en frontón triangular ya analizada. No solo eso,

[1083] La fachada de la Iglesia de Movera, de calidad proyectual y de ejecución muy inferior a la de la Parroquial de Urrea, traspone el modelo romano de forma más literal y menos elaborada. No obstante, atendiendo al detalle de esta, queda claro que Agustín Sanz, aun conociendo muy probablemente el templo zaragozano, partió directamente del modelo romano a través de la célebre estampa del *Insignium Romae Templorum* (1684). Sobre fray Vicente Bazán, autor de los diseños de la Iglesia de Movera, véanse ANSÓN NAVARRO, A., "La reedificación barroco-clasicista de la Iglesia Alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (1755-1762), obra del arquitecto Fray Vicente Bazán", *Aragonia Sacra*, VII-VIII, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1992-1993, pp. 173-190; y MARTÍN MARCO, J., "La formación de los profesionales…", *op. cit.*, p. 282.

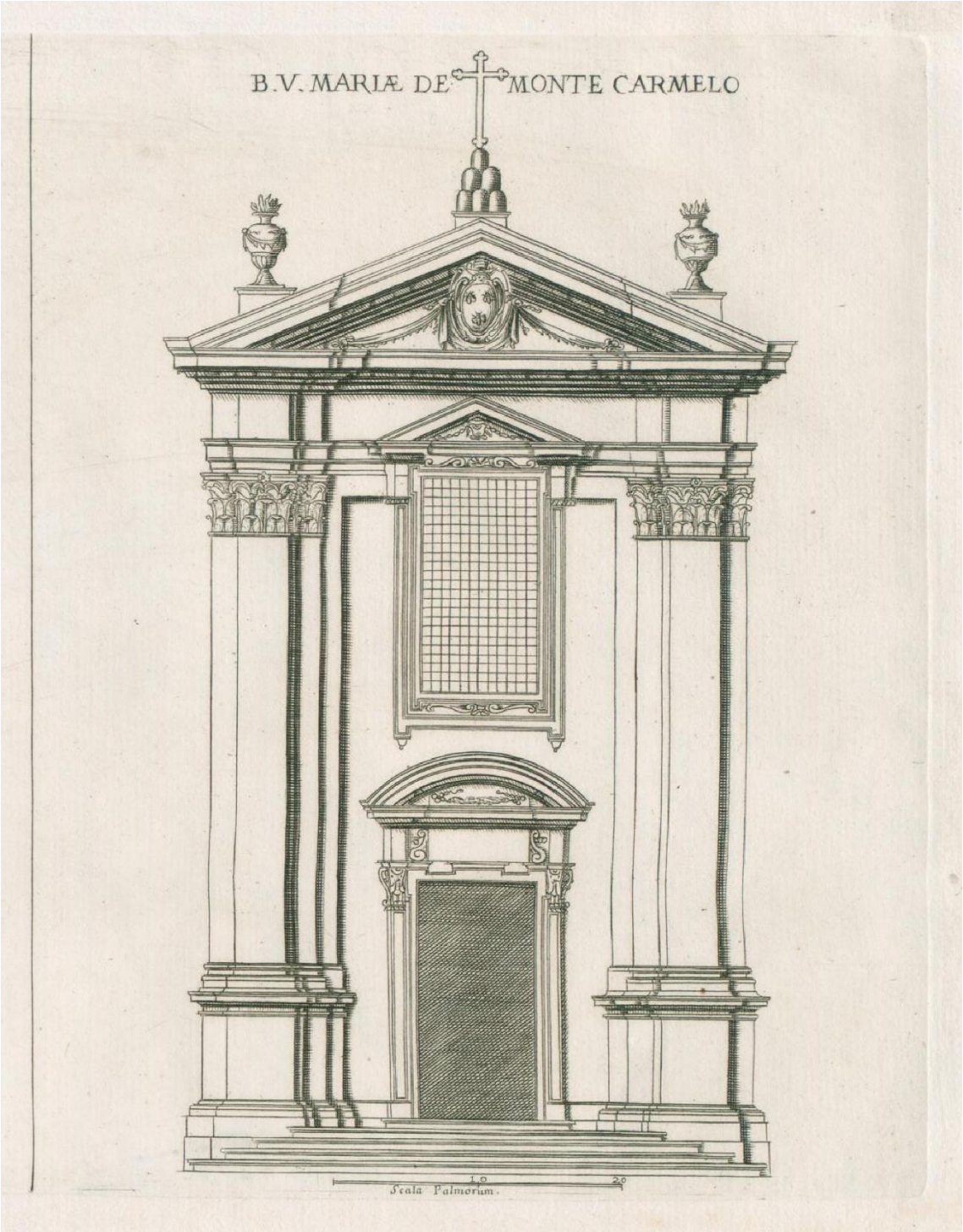


Fig. 71: ***Estampa de la fachada de la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo de Roma (Insignium Romae Templorum*, 1684).**

sino que sustituyó el efectista marco cajeado doble del citado vano por el sencillo y mucho más sobrio enmarcamiento plano de raíz herreriana ya visto, aunque manteniendo la ligera caída colgante de sus banda laterales, un rasgo curiosamente compartido con la tradición escurialense por su misma raíz entre clásica y renacentista, y eliminó el frontón triangular que coronaba la ventana en el caso romano, lo que le permitió que el hueco del vano llegara a penetrar en el friso liso, aunque preservando, y además en su misma posición, las protírides o ménsulas que sujetaban en el caso romano el citado frontón triangular,



Fig. 72: ***Fachada de la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo de Roma.***

que resolvió sin su multiplicación lateral y con mayor clasicismo. También simplificó el frontón triangular eliminándole la suntuosa decoración heráldica del tímpano —que llegó incluso a ser suprimida en el propio edificio romano— y los dos flameros con forma de trofeo que coronaban sobre sendas peanas sus vértices laterales —que también fueron eliminados en la propia iglesia romana—. Si que mantuvo la idea de coronar en retranqueo el vértice superior del frontón con una protuberancia rematada en cruz, aunque

sustituyendo, como no podía ser de otra manera, la "montaña" sobre peana, símbolo de los Chigi, presente en el caso romano, por un pedestal cilíndrico de anillo superior moldurado [figs. 71, 72 y 73].



Fig. 73: ***Fachada de la Iglesia de Movera en Zaragoza.***



Fig. 74: ***Fachada de la Iglesia de San Marcos de Madrid, obra de Ventura Rodríguez.***

Esta configuración general de fachada religiosa sentó escuela en la trayectoria de Agustín Sanz, que la volvió a desarrollar, con diferentes variantes, generalmente más sencillas y en todo caso prescindiendo ya del recurso barroco de perforar el entablamento con un gran vano rectangular, en pequeños templos, tanto de nueva planta como de ampliación, como las parroquiales de Vinaceite y Cortes de Aragón o el proyecto de la iglesia de la nueva población de San Rafael, unas fachadas que también guardan evidente relación con el cuerpo central de la Iglesia de San Marcos de Madrid de Ventura Rodríguez, que a su vez era una reinterpretación simplificada de la fachada de la Iglesia de San Andrés del Quirinal de Bernini [figs 74 y 75].



Fig. 75: ***Fachada de la Iglesia de San Andrés del Quirinal de Roma, obra de Bernini*.**



Fig. 76: ***Vista lateral de la torre de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La fachada principal y el propio volumen prismático de la nave de los pies de la Iglesia de Urrea de Gaén quedan flanqueados en el lado del evangelio, en retranqueo, por el principal volumen subsidiario que se acopla a dicha nave y que dialoga con ella y con el resto de formas geométricas puras que configuran los exteriores del templo: el estilizado prisma de planta cuadrada, marcadamente vertical, de la torre campanario, que es una estructura de dos cuerpos que arranca directamente desde el suelo y monta

literalmente su flanco no visible sobre el muro lateral de la nave de los pies del templo, con el que forma una unidad indisociable estructuralmente, sin duda para abaratar costes [fig. 76].

El primer cuerpo de la torre, que es de notable altura —alcanza el nivel de la cornisa exterior de la nave de los pies— y está conformado por gruesos muros de sillarejo, alberga en su interior, en el centro de su estructura hueca, una sencilla escalera de caracol de fábrica que permite acceder al segundo cuerpo, o cuerpo de campanas, desde el interior de la iglesia. Los mencionados muros de sillarejo, dos de ellos exentos, uno libre parcialmente y el restante compartido con la nave de los pies y por tanto oculto al exterior, apoyan sus paramentos visibles sobre el zócalo general del templo, que se prolonga en su base, presenta sus esquinas reforzadas con piedra sillar y se proyecta ligeramente hacia delante, y en un alto basamento de superficies murales lisas y esquinas reforzadas también con sillar que es prolongación de los pedestales de las pilastras de la fachada principal, hasta tal punto que en origen quedaba rematado por un complejo molduraje clasicista, idéntico al que tuvieron también los citados pedestales, cuyos últimos restos, muy erosionados, fueron repicados inexplicablemente en 2007, en la primera fase de las últimas obras de restauración (2006-2008), aunque afortunadamente se conoce su aspecto aproximado gracias a varias fotografías posteriores a la Guerra Civil. Las superficies lisas de este basamento se animan únicamente mediante el sencillo vano enrejado de formato rectangular vertical, de enmarcamiento perimetral plano en resalte de tradición herreriana, ejecutado con cuatro grandes piedras de cantería enterizas finamente labradas, que preside su cara sur y sirve para iluminar la escalera de caracol interior. Por su parte, los tres paramentos visibles del primer cuerpo de la torre propiamente dichos, que son de superficie lisa, amplio desarrollo vertical y están ejecutados fundamentalmente en sillarejo de piedra arenisca, se animan gracias a sendas ventanas adintelados enrejadas de marco plano en resalte de tradición herreriana, similares a la del basamento, abiertas en los ejes de su caras meridional y oriental para iluminar progresivamente en altura el interior de la escalera de caracol, y sobre todo mediante unos sencillos cajeados murales de formato rectangular vertical, pues los citados paramentos quedan perfilados perimetralmente, salvo en los entronques con el muro lateral de la nave de los pies, que ejerce de cuarto muro del primer cuerpo de la torre, por una banda plana en resalte, también de resonancias herrerianas, ejecutada con sillares de piedra arenisca. Como remate y elemento de transición con el cuerpo de campanas se dispone, por encima de la parte superior del cajeado, una doble faja de saliente progresivo rematada en un sencillo listel, todo ello ejecutado en piedra sillar perfectamente escuadrada, una solución más simple que la empleada por Sanz en la torre de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz, ligeramente anterior a esta y muy parecida en su configuración general [fig. 77].



Fig. 77: ***Interior de la escalera de caracol de la torre de la Iglesia de Urrea de Gaén.***
Foto: Javier Martínez Molina.

El segundo cuerpo de la torre o cuerpo de campanas, que como su nombre indica alberga una sala diáfana donde se disponen las campanas y a la que se accede por la escalera de caracol ya mencionada, que parte desde la base de la torre, ocupa la estructura hueca de la misma y a la que se accede por una puerta adintelada abierta en el lado del evangelio del segundo tramo de la nave atravesando una sala auxiliar, presenta dos zonas perfectamente diferenciadas: la inferior, que es una especie de basamento o cuerpo de transición de planta cuadrada y cierta altura (mayor que la del existente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza) ejecutado en sillarejo reforzado con piedra sillar en las esquinas, un elemento que permite ganar altura a la torre aportando una notable sensación de estilización y que sirve también para acoger la esfera del reloj en su cara oriental, que resulta ser la más visible por coincidir en su orientación con la fachada principal del templo, y la superior, que es el cuerpo de campanas propiamente dicho, que es de planta cuadrada de esquinas achaflanadas u ochavada y está ejecutado fundamentalmente en ladrillo visto.

Las cuatro fachadas del cuerpo de campanas son idénticas entre sí y están presididas por un gran arco de medio punto de rosca de ladrillos aparejados sardinel con sus impostas resaltadas y su clave enfatizada mediante una bella protíride o ménsula de perfil avolutado y frente doblemente acanalado ejecutada en sillería, que prosigue su desarrollo por encima del arco sirviendo de enlace entre este y el monumental entablamento situado encima, que apoya visualmente sobre esta ménsula y las tres restantes de las otras tres caras del cuerpo de campanas, y no directamente sobre los arcos, que quedan ligeramente separados del mismo. En cada una de las cuatro fachadas, el correspondiente arco queda flanqueado por dos pilastras de plinto y basa ática de sillería, fuste liso de ladrillo y capitel jónico con guirnalda colgante y roseta central, similar al de las pilastras de la fachada principal, ejecutado en cantería, dos pilastras que arrancan de un pequeño basamento liso en ligero resalte ejecutado en ladrillo y piedra sillar y que en la parte superior sustentan visualmente un sencillo pero a la vez efectista entablamento perimetral de arquitrabe de piedra sillar de triple faja de saliente progresivo con cornisilla moldurada, friso liso de ladrillo, y monumental cornisa clasicista saliente de piedra labrada de perfil moldurado, una cornisa que fue restaurada de forma deficiente en la última restauración exterior del templo de 2006-2008, pues su refinado molduraje original, que aunque mellado se conservaba en buena medida y hubiera podido ser recompuesto en su integridad, fue inexplicablemente repicado por completo, una solución evidentemente muy fácil y barata, pero que debería haber estado desterrada de una restauración pública dado su carácter muy agresivo e irreversible, que confirió a la cornisa una superficie roma e irregular que resta sutileza, matices y calidad al conjunto del cuerpo de campanas [fig. 78].

La unión entre las cuatro fachadas del cuerpo de campanas no se hace en arista viva sino mediante cuatro estrechos chaflanes que le aportan un aspecto ochavado. Los mismos son de superficie de ladrillo completamente lisa, pues carecen de los cajeados presentes en los chaflanes de los cuerpos de campanas de otras torres de Agustín Sanz de mayor modulación plástica exterior, como las de las iglesias de Épila o Pina, animándose exclusivamente, en su zona superior, con una sencilla moldura de cantería que es prolongación del baquetón de los capiteles de las pilastras de las caras principales, un



Fig. 78: ***Cuerpo de campanas y chapitel de la torre de la Iglesia de Urrea de Gaén*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

recurso usado con frecuencia por Sanz en sus campanarios y otros edificios religiosos.[1084] Los cuatro chaflanes tienen en su base un pequeño saliente a modo de podio, correspondiente al basamento inferior, pensado para colocar encima un elegante flamero

[1084] Agustín Sanz usó este recurso en los campanarios de iglesias como las de la Santa Cruz de Zaragoza o Épila o en su segundo proyecto no realizado para la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar. También lo empleó en otros edificios religiosos (fachada de la Iglesia de la Santa Cruz, distintas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes...).

o *llamero* de cantería, motivo decorativo típico del barroco romano empleado por Agustín Sanz en esta y otras torres similares para suavizar la transición entre la planta cuadrada del cuerpo inferior y la ochavada del superior. Lamentablemente, los cuatro flameros que hubo en origen no se conservan, aunque hasta la última restauración exterior de 2006-2008 aún pervivían en su ubicación, tal y como se puede observar en fotografías antiguas, los restos de la parte inferior de al menos uno de ellos, restos que fueron eliminados inopinadamente en la citada restauración.

El entablamento general del cuerpo de campanas, que se achaflana en las esquinas siguiendo la forma ochavada del mismo, sirve de base al chapitel de planta octogonal y perfil escalonado ligeramente bulboso que corona dicho cuerpo de campanas y la torre en general, presentando encima, coincidiendo con sus cuatro chaflanes, cuatro cuñas inclinadas casi imperceptibles que actúan de contrafuertes del chapitel, que en contra de lo previsto en las capitulaciones, que lo preveían de estructura de madera recubierta de hojalata,[1085] fue ejecutado finalmente en ladrillo macizo visto aparejado con argamasa, una solución material y estructural que Agustín Sanz acababa de poner en práctica en la torre de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, concluida en 1780 y de la que debió de quedar muy satisfecho, por lo que decidió aplicarla en la de la Parroquial de Urrea, sin duda con la aceptación de los administradores ducales y del propio IX Duque de Híjar. Es más, la propia forma escalonada y ligeramente bulbosa de ambos chapiteles resulta similar, aunque



Fig. 79: ***Detalle del cuerpo de campanas de las torres de ángulo diseñadas por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza en 1761.***

[1085] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén rubricadas por Agustín Sanz el 9-VIII-1777).

no igual, siendo algo diferente a la de los chapiteles de otras torres de Sanz que siguieron el mismo esquema general (Épila, Pina de Ebro…). El de la torre de Urrea se remata con una pirámide de fábrica de base octogonal emplomada que se corona con la secuencia acostumbrada de bola, veleta y cruz de hierro forjado.

Este cuerpo de campanas, que por el lenguaje empleado y la manera de conjugarlo puede considerarse barroco clasicista, es sin duda una versión adaptada y simplificada de las torres angulares diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que no llegaron a construirse pero que ya incluían soluciones como los flameros de ángulo, versión que Agustín Sanz convirtió en un auténtico modelo propio de torre tras codificarlo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, ya que lo empleó también, con ligeras variantes, en otros edificios religiosos, como las parroquiales de Épila o Pina de Ebro,[1086] que hicieron que esta tipología de torre campanario tuviera una importante repercusión a nivel aragonés. No obstante, dicha tipología no solo se difundió por influjo de diferentes campanarios de Sanz, sino también gracias al nuevo cuerpo de campanas añadido en 1773 a la torre mudéjar de la Iglesia de La Magdalena de Zaragoza bajo la dirección de José Arberuela,[1087] cuyo diseño, muy parecido al de la torre de Santa Cruz ya que partió de la misma fuente de inspiración "pilarista", es estrictamente coetáneo al de esta. Así, en el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX se levantaron por todo Aragón decenas de torres y cuerpos de campanas[1088] que siguieron este esquema a nivel general, con una mayor o menor fidelidad, con una resolución más exquisita o popular según los casos, y con distintas variaciones en lo referente a aspectos como el orden arquitectónico empleado, la resolución de la cornisa superior o el tipo de chapitel utilizado [fig. 79].[1089]

[1086] A este mismo modelo responde una torre que Agustín Sanz diseñó en 1798 para la Iglesia de Villarroya de la Sierra y que al parecer no llegó a construirse. Véase A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo XII-687, Expediente "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r. (Proyecto y cálculo de 6-VI-1798).

[1087] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y…, op. cit.,* pp. 136-137. Las torres de la nueva fachada del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza también siguieron muy tempranamente un esquema parecido.

[1088] El fenómeno se explica por la conclusión de muchos templos levantados en los tres primeros cuartos del siglo XVIII, cuyas torres no habían llegado a terminarse. Ahora, con el fin de presentar un aspecto a la moda, lo harán siguiendo este modelo de campanario típico del barroco clasicista de inspiración italiana.

[1089] En la actual provincia de Zaragoza caben reseñarse ejemplos destacados de torres que siguieron fielmente el modelo, como los del campanario de la Iglesia de San Antonio de Padua de Alagón, la torre de la Capilla de San Martín de la Aljafería de Zaragoza (desaparecida), el último cuerpo del campanario de la Iglesia del Monasterio de Santa Fe de Huerva, o las torres de las parroquiales de Alborge, Jaulín, La Puebla de Albortón, Sierra de Luna, Pastriz, Lumpiaque, Sástago, San Fernando de Torrero o Caspe, ejemplo este último ya muy tardío, construido en 1888 según diseño del arquitecto Ricardo Magdalena, que indica la gran vigencia del modelo en tierras aragonesas. No obstante, en territorio zaragozano también existen torres que siguieron el modelo con una interpretación más popular, sobre todo a nivel decorativo y de proporciones, como las de las parroquiales de Villadoz, Villalba del Perejil o Fayón. En la actual provincia de Huesca existen a su vez un buen número de ejemplares destacables que siguieron el modelo con bastante fidelidad, como la Torre del Reloj de Ayerbe, construida en 1798-1799 por el maestro Tomás Gállego según diseño propio, o los campanarios de las iglesias parroquiales de Sarsamarcuello, Quinzano, Adahuesca, Labata, Ortilla, Loscertales, Piracés, Robres, Estiche de Cinca o Almudévar. Otras torres oscenses, como las de las iglesias parroquiales de Selgua, Quicena, Bandaliés, Tramaced, Grañén o Camporrells, siguieron el modelo, pero con interpretaciones más populares o simplificadas. En la actual provincia de Teruel se levantaron también numerosas torres siguiendo el modelo, aunque en algunos casos la fidelidad al mismo se combinó con ciertas concesiones a la tradición local, sobre todo decorativas. Entre ellas destacan las de las parroquiales de Tornos, Lagueruela, Peracense, Villel, Caminreal, Odón, Puertomingalvo, Torrelacárcel, Pitarque, Galve, Cañizar del Olivar, Palomar de Arroyos o La Cuba. También existen otras



Fig. 80: ***Volumen adosado a la nave de la Iglesia de Urrea de Gaén en el lado de la epístola*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Justo detrás de la torre campanario se dispone en ligero retranqueo, ceñido por esta y por el propio octógono oblongo y su envoltura inferior, otro volumen prismático que, arrancando del zócalo general del templo, se adosa a la nave de los pies generando un interesante escalonamiento volumétrico. Se trata del bloque constructivo que alberga en

torres turolenses que siguieron el modelo, pero de manera más popular o incluso simplificada, como las de las parroquiales de Barrachina, Castel de Cabra, Concud, La Zoma o Rudilla.

planta baja la dependencia auxiliar que permite acceder a la escalera interior de la torre y en la superior una de las dos antiguas tribunas ducales, dos estancias que se iluminan mediante sendas ventanas rectangulares de orientación vertical dispuestas en eje, las cuales van acompañadas de una tercera entremedio correspondiente a una entreplanta. Las tres se enmarcan con una mera banda plana en resalte de tradición herreriana, cerrándose las de los extremos superior e inferior con una reja de hierro forjado. Este volumen, ejecutado en sillarejo de piedra arenisca de la zona, se remata, por debajo de su tejado a una sola vertiente, con una sencilla cornisa clasicista moldurada de ladrillo semejante a la de la envoltura inferior del octógono oblongo, con la que enlaza. Cabe resaltar que al otro lado de la nave existe, haciendo *pendant*, otro volumen prismático vertical semejante a este pero que resulta mucho más visible pues queda completamente libre en su flanco más cercano a los pies del templo. El mismo, que arranca del zócalo general, está ejecutado en sillarejo reforzado con sillar en su esquina y presenta un tejado a dos aguas, genera un bello y efectista contraste volumétrico de líneas rectas en su entronque en ángulo recto tanto con la nave de los pies como con la envoltura inferior del octógono oblongo, cuyas cornisas o aleros clasicistas moldurados de ladrillo, resueltos con cantería en las esquinas, se enlazan escalonadamente. El citado volumen, que integra sutilmente el gran contrafuerte de sillería de sección rectangular, acabado en aletón curvo, que refuerza la nave en la confluencia entre los dos tramos que la conforman, presenta su paramento principal articulado de manera efectista con tres ventanas rectangulares verticales superpuestas, enmarcadas con una banda plana en resalte de raigambre herreriana, semejantes a las existentes en el prisma del otro lado de la nave. Las mismas corresponden al antiguo baptisterio, una dependencia intermedia y la antigua tribuna ducal de la parte superior [fig. 80].

En relación a la Iglesia de Urrea de Gaén cabe señalar, por último, que el propio Agustín Sanz reaprovechó su solución espacial y en alzado, debidamente reelaborada, actualizada estéticamente y despojada de su principal rémora, que eran las dos capillas del eje transversal del óvalo, en su posterior proyecto no ejecutado para la Parroquial de Calmarza (1788),[1090] y también que el templo en sí dejó una pequeña estela de influencia en la zona del Bajo Aragón Histórico, puesto que pocos años después, hacia 1798-1801, fue imitado con apreciable fidelidad en la Ermita de San Bernardo de Torre de Arcas, población relativamente próxima a Urrea y ubicada en la actual comarca turolense del Matarraña, integrante del Bajo Aragón Histórico.[1091] De hecho, dicha ermita constituye una trasposición casi literal de la solución, tanto de planta como de alzado, de la Iglesia de Urrea, aunque prescindiendo de la rémora de las dos grandes capillas del eje transversal del óvalo, que el propio Sanz no había contemplado en su proyecto. En concreto, esta ermita reproduce, en clave popular y en tamaño algo más reducido, la misma solución de planta oval longitudinal con seis capillas radiales y sendas proyecciones en la cabecera y los pies, en este caso un atrio. A su vez, el espacio ovalado se cubre con una cúpula panteónica de casquete oval articulado con falsos nervios y perforado por óculos que

[1090] Sobre el diseño de la Iglesia parroquial de Calmarza, véase el subapartado §4.2.1.6. correspondiente.
[1091] La planta de esta ermita y breves datos históricos sobre la misma se pueden consultar en: SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario Artístico de Teruel…, op. cit.,* pp. 434-435. Las fechas de 1798 y 1801 constan en sendas inscripciones en el templo.

apoya directamente sobre el tambor, constituido como en Urrea por los propios muros perimetrales del templo. En este caso, al tratarse de una ermita construida probablemente por artífices locales, existen ciertos titubeos en la solución dada la unión entre el casquete y el tambor, ya que este último, de manera un tanto extraña, se prolonga por encima del entablamento perimetral del templo, que sirve para unificar visualmente el espacio interior del edificio en horizontal y para desplegar el orden de pilastras corintias, que como en Urrea articulan los paramentos murales del óvalo entre las capillas pero individualmente. Además, al exterior el edificio se configura también con un gran tambor octogonal oblongo que enmascara el óvalo y su cúpula. En suma, se puede afirmar que el modelo templario desarrollado por Agustín Sanz en la Iglesia Urrea de Gaén ejerció una cierta influencia en la zona que, aunque pequeña, en una sola ermita, tipología para la cual era muy adecuado, muestra la aceptación que el mismo tuvo entre aquellos que lo pudieron conocer y poner en práctica por su cuenta [fig. 81].



Fig. 81: ***Interior de la Ermita de San Bernardo de Torre de Arcas*****.**

4.2.1.2. Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite (1777-1781)

Estudio histórico



Fig. 1: ***Vista de la Iglesia de Vinaceite desde la lejanía, con el profundo valle del río Aguasvivas a los pies (década de 1950).***

El segundo proyecto elaborado por Agustín Sanz para la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Vinaceite fue descartado en una fecha indeterminada a lo largo de la segunda mitad de 1775 o ya en 1776, a pesar de su indudable calidad, versatilidad y adecuación a las necesidades litúrgicas del pueblo y del notable éxito cosechado por el arquitecto al presentar sus diseños ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.[1092] Fue sustituido por otro proyecto distinto, ya definitivo, el tercero concebido por Sanz para el templo. En este caso, el arquitecto zaragozano ideó una iglesia también centralizada y con la proyección de una pequeña nave de dos tramos a los pies y de un corto presbiterio en la cabecera, pero de planta circular en vez de pseudooval, cuyos diseños tuvo ya concluidos a comienzos de 1777, siendo aprobados por el IX Duque de Híjar con anterioridad al mes de marzo de ese año.[1093] Sin embargo, al igual que en el caso de la Iglesia de Urrea de Gaén, Sanz elaboró a última hora, a partir de finales de mayo de 1777, una segunda versión de los diseños definitivos. Dicha segunda versión, que fue la finalmente construida, fue consecuencia de la introducción en la primera de ciertas modificaciones secundarias: la sustitución de cuatro hornacinas por arcos practicados en el muro para colocar altares, la mejora del diseño de la cúpula aumentando

[1092] Sobre el segundo proyecto descartado para la Iglesia de Vinaceite, véase el apartado §4.1.2.5. correspondiente.
[1093] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).

su verticalidad y la variación de trazado o supresión de ciertas ventanas.[1094] No obstante, estas modificaciones fueron contempladas ya por Sanz en las capitulaciones para la construcción del edificio, que rubricó el 10 de mayo (antes de trazar la segunda versión de los diseños definitivos), que el duque aprobó el 18 de mayo y que se otorgaron ante notario el 8 de octubre de 1777 [fig. 1].[1095]

La fecha concreta del descarte del segundo proyecto de Agustín Sanz y del encargo del tercero y definitivo por parte del duque de Híjar es imposible de determinar al no conservarse, o al menos permanecer ilocalizable, la documentación administrativa de la Casa de Híjar relativa a los años 1775 y 1776. No obstante, ambas circunstancias tuvieron lugar en un arco cronológico comprendido entre mediados de 1775 y finales de 1776. En cualquier caso, a comienzos de marzo de 1777 la primera versión de los diseños del proyecto definitivo llevaba ya un tiempo concluida ya que en función de la misma elaboró Sanz un primer presupuesto provisional para construir el templo, fechado el 4 de marzo, en el que además mencionó el *dibujo* de la fachada principal como ya *firmado* o aprobado por el duque,[1096] que habría encargado las trazas al menos unos meses antes. También son difíciles de establecer los motivos que concurrieron para que se desechara el segundo proyecto de Sanz dado que este parecía adaptarse a la perfección a las necesidades de la parroquia y estaba diseñado al milímetro para el emplazamiento escogido, que era el mismo del templo antiguo. Sin embargo, me inclino por pensar que este cambio de planes, que tampoco fue radical, pudo estar motivado, o bien por un deseo de optimizar al máximo el espacio disponible, lo que se podía lograr mejor, atendiendo a los condicionantes, con una planta circular, o por una reacción en cadena a raíz del descarte de los terceros diseños ideados por el arquitecto para la cercana Iglesia de Urrea de Gaén, de planta basilical, y su sustitución por otros de planta centralizada oval. Así, la elección de nuevas trazas de planta oval para Urrea, aunque muy distintas tanto en espacialidad como en alzados a los segundos diseños de Sanz para Vinaceite, que eran de planta pseudooval, es decir, de planta rectangular de esquinas achaflanadas de efecto oval, pudo generar a su vez el descarte de estos para evitar un cierto parecido en planta, que no en alzados, entre dos templos muy cercanos.

El mencionado presupuesto provisional del 4 de marzo de 1777, que el duque de Híjar habría encargado a Agustín Sanz para conocer el coste que tendría la construcción del templo según el proyecto definitivo, debía servir de base, tras ser consensuado su contenido por las partes, para redactar las capitulaciones que regularían dicha construcción. Sanz lo entregó a la administración aragonesa de la Casa de Híjar el propio 4 de marzo, siendo copiado literalmente en una tabla a dos columnas para que el duque lo pudiera estudiar de forma comparada. Así, en la columna derecha, denominada *abanze de Zaragoza*, se recogieron desglosadas las distintas partidas que comprendía la obra de la iglesia según Sanz, un total de 26, incluyendo su descripción y los costes que él proponía para cada una, mientras que la columna izquierda, denominada *cálculo de*

[1094] *Ibidem*; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-2 (Carta de 23-V-1777, adjunta a una copia de las capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite).
[1095] *Ibidem*; y A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 313 v.-317 r.
[1096] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).

Madrid, fue rellenada con fecha de 14 de marzo por el administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, José Faure y Oto, tras haber estudiado detenidamente las propuestas de Sanz.[1097] En ella el administrador, que se había desplazado a Madrid, recogió sus propias propuestas de costes: de las 26 partidas aceptó 14 de ellas sin más, planteó la reducción de costes en 10, la eliminación de una y el aumento de otra.[1098] En concreto, Sanz tasó el coste total de la construcción del templo en 136.115 reales de vellón (7.231 libras, 6 sueldos y 4 dineros jaqueses), mientras que el administrador lo hizo en 119.035 reales (6.323 libras, 18 sueldos y 4 dineros), lo que suponía una rebaja del 12'5 %.[1099]

Una vez conocidas las propuestas de ambas partes y estudiadas estas por el duque, se consensuó un presupuesto o cálculo de costes definitivo en función del cual se redactaron las capitulaciones que acabaron regulando la construcción del templo, algo que se hizo necesariamente después del 14 de marzo de 1777, en que José Faure rubricó la propuesta de costes de la administración ducal, y antes del 10 de mayo de ese año, en que Agustín Sanz firmó las capitulaciones que había elaborado, que fueron aprobadas y rubricadas por el duque el 18 de mayo.[1100] Paradójicamente, el presupuesto finalmente pactado, que se incorporó a las capitulaciones pero sin desglosar, no supuso una rebaja del presentado por Sanz el 4 de marzo sino un ligerísimo aumento del mismo dado que su montante total se fijó en 137.808 reales de vellón (7.321 libras, 5 sueldos y 2 dineros jaqueses),[1101] 1.693 reales (89 libras, 18 sueldos y 14 dineros) más que la tasación inicial del arquitecto, lo que supuso un aumento de 1'2 %. Cabe la posibilidad de que el duque, una vez estudiadas las tasaciones del arquitecto y su administrador, decidiera, dada la confianza que tenía depositada en Sanz, fiarse de su cálculo, aumentando incluso alguna partida, quizá las que este había calculado de forma más ajustada para ahorrar costes, dado que no querría escatimar. No obstante, ciertas modificaciones que Sanz introdujo en los diseños a última hora pudieron aumentar también el coste de la obra, aumento que se pudo contemplar ya en el presupuesto definitivo y en las propias capitulaciones.

A pesar de todo, el presupuesto provisional rubricado por Agustín Sanz el 4 de marzo de 1777, dada la coincidencia casi plena de su importe total con la tasación final recogida en las capitulaciones, resulta muy fiable para conocer de forma orientativa el coste de cada una de las partidas de la construcción del templo, supliendo la carencia del presupuesto definitivo. Es además un documento muy interesante dado que aporta datos fundamentales sobre distintos aspectos de la construcción de la iglesia y la práctica arquitectónica en general como: los materiales, las técnicas constructivas, la división del trabajo, la terminología arquitectónica dieciochesca...[1102]

Entre las 26 partidas recogidas por Agustín Sanz en su presupuesto provisional, las más relevantes y abultadas económicamente fueron aquellas que afectaban a las

[1097] Se conservan varios borradores con cálculos previos a la elaboración de la columna rellenada por los administradores del duque. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papeles nº 2 y 3.
[1098] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).
[1099] *Ibidem*.
[1100] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).
[1101] *Ibidem*.
[1102] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).

cuestiones más puramente arquitectónicas (materiales y labores constructivas). Así, el apartado más cuantioso fue el relativo al aparejo de sillarejo sentado con yeso, definido por Sanz como *mampostería hecha de buena piedra y estuco*, que constituyó el material constructivo principal del templo como se puede comprobar hoy día,[1103] que tasó en 43.264 reales de vellón (2.298 libras, 9 sueldos y 5 dineros jaqueses), a razón de 16 reales (17 sueldos) por cada una de las 2.704 varas cúbicas (1.244'11 m³)[1104] de *mampostería* que consideró precisas. El siguiente apartado en importancia fue el relativo a la fachada principal. Sanz calculó que haciéndola toda de piedra serían precisas 289'5 varas cúbicas (133'2 m³) de *cantería labrada*, lo que costaría 17.370 reales (922 libras, 16 sueldos y 2 dineros), a 60 reales (3 libras, 3 sueldos y 12 dineros) por vara cúbica, aunque haciéndola *con algún menor ornato que el que manifiesta el dibujo* se podría lograr una exigua rebaja de 70 reales (3 libras, 14 sueldos y 6 dineros). Otra opción, propuesta por José Faure, para lograr cierta rebaja sería mantener el diseño de la fachada sin modificación, pero construirla combinando ladrillo y piedra, *de suerte que todos los entrepaños y planos lisos sean de ladrillo, y toda pilastra, columna, vasa, cornisas y adornos, de piedra, sin quitar nada del dibujo*. Como se puede observar, esta fue la opción finalmente elegida. Muy relevante a su vez fue la partida dedicada a los cimientos, que debían construirse de *mampostería* y con una profundidad de 20 palmos (3'86 m),[1105] cuyo coste fijó Sanz en 9.090 reales (482 libras, 18 sueldos y 6 dineros) para 1.010 varas cúbicas (464'7 m³), a 9 reales (9 sueldos y 9 dineros) por vara cúbica.[1106]

Otra de las grandes partidas fue la dedicada al casquete de la cúpula, cuyo coste cifró Agustín Sanz en 8.320 reales de vellón (442 libras y 4 dineros jaqueses) para 520 varas superficiales (309'91 m²)[1107] de *bóbeda en la media naranja*, a 16 reales (17 sueldos) por vara superficial. Con la palabra *bóbeda* quiso aludir probablemente al *ladrillo de bóveda*, utilizado con frecuencia en este tipo de elementos de cubrición, pero también pudo referirse al encamonado, aunque en ese caso quizá habría empleado el término *cielo raso*, que usó para referirse al tipo de cubrición que debía emplearse en la entrada del coro, el coro, el baptisterio y la sacristía, cubrición que sumaría un total 102 varas superficiales (60'79 m²) cuyo coste ascendería a 1.836 reales (97 libras, 10 sueldos y 13 dineros), a razón de 18 reales (19 sueldos y 2 dineros) por vara superficial. Por el contrario, decidió utilizar otras 96 varas superficiales (57'21 m²) de *bóbeda* como cubrición de la pequeña nave de dos tramos de los pies, lo que costaría 2.880 reales (153 libras y 1 dinero), a 30 reales (1 libra, 11 sueldos y 14 dineros) por vara superficial.[1108]

En relación con los anteriores habría que poner otros dos apartados muy notables en cuanto a costes: los dedicados a los tejados, uno relativo *al armazón de los tejados de la media naranja y resto de la yglesia, sin el tablerío*, cuyo importe calculó Agustín Sanz

[1103] La excepción es la pequeña nave de dos tramos de los pies, que se construyó finalmente en ladrillo, aunque, según se deduce de las capitulaciones, en origen se proyectó también en sillarejo exceptuando su fachada. El cambio de material, según parece, se decidió ya iniciado el periodo de obras o justo antes.
[1104] La vara cúbica aragonesa equivale a 0'460099648 m³.
[1105] El palmo aragonés equivale a 0'193 m.
[1106] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).
[1107] La vara superficial aragonesa equivale a 0'595984 m².
[1108] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).

en 4.008 reales de vellón (212 libras, 18 sueldos y 10 dineros jaqueses), y el otro alusivo a la cubierta exterior propiamente dicha, conformada por 570 varas superficiales (339'71 m²) *de tejado en la media naranja e yglesia*, cuyo coste, a 4'5 reales (4 sueldos y 13 dineros) por vara superficial, *con inclusión de tablas, teja, clabos y construcción*, ascendería a 2.565 reales (136 libras, 5 sueldos y 6 dineros).[1109]

Por su parte, la construcción del segundo cuerpo de la torre, incluido su tejadillo, la contempló Agustín Sanz en un apartado específico. Dicho apartado resulta de gran interés ya que permite determinar documentalmente hasta donde llegaba el primer cuerpo, que se reaprovechaba del templo antiguo, confirmando lo que se deduce a simple vista. En concreto, *lebantar un cuerpo a la torre campanil, que oy se halla igual a la cornisa del alero de los tejados de la yglesia, con su tejadillo en el c*[h]*apitel, cruz y bola de alambre*, costaría 3.525 reales (187 libras, 5 sueldos y 7 dineros) y, aunque la *cornisa del alero* haría referencia sin duda a la del templo antiguo, no es difícil deducir que la primera cornisilla que presenta hoy la torre es la que marca el fin de la fábrica vieja dado que coincide con la cornisa de la nave de los pies del templo, que en buena lógica se mantuvo aproximadamente a la misma altura que la de la iglesia antigua.[1110]

Otras partidas del presupuesto provisional aluden a cuestiones de carácter más puramente decorativo que constructivo y resultan muy interesantes por la información que aportan. Así, los dos entablamentos (o *alquitrabe, friso y cornisa*) que debían crearse (probablemente en ladrillo y estuco): el principal, que recorrería el perímetro interior del templo por encima de las pilastras, y el de la cúpula, que sería anular y se situaría en la base del casquete de esta, tendrían una longitud total, sumando los dos, de 153 varas lineales (118'12 m)[1111] y su coste ascendería a 5.518 reales de vellón (293 libras, 3 sueldos y 1 dinero jaqués), a razón de 36 reales (1 libra, 18 sueldos y 4 dineros) por vara lineal. A su vez, en apartados separados Sanz calculó el coste de otros dos elementos decorativos de articulación, ambos de estuco: el *festón del anillo de la media naranja*, cuyo importe cifró en 450 reales (23 libras, 18 sueldos y 2 dineros), y las *ympostas*, que recorrerían el perímetro interior del templo a la altura del arranque de los arcos que darían cobijo a los altares jugando un papel clave en la articulación de los paramentos, que animarían y compartimentarían visualmente. Sus 70 varas lineales (54'04 m), *hechas también en la circunferencia de los arcos de capillas* (Sanz englobó como impostas los frentes moldurados de las roscas de los arcos), costarían 420 reales (22 libras, 6 sueldos y 4 dineros), a 6 reales (6 sueldos y 6 dineros) por vara lineal.[1112]

De gran interés resulta también la partida dedicada a los capiteles de las pilastras que articularían los paramentos interiores, que Agustín Sanz cifró en número de 20[1113] y cuya realización, al igual que el resto de elementos de estuco, se debía subcontratar con un artífice especializado dado el cuidado que Sanz ponía siempre en la ejecución de este

[1109] *Ibidem.*
[1110] *Ibidem.*
[1111] La vara lineal aragonesa equivale a 0'772 m.
[1112] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).
[1113] Al final se acabaron haciendo 24 capiteles enteros y varios fragmentarios. Ello se debió probablemente a modificaciones introducidas en la segunda versión de los terceros diseños de Agustín Sanz.

tipo de elementos.[1114] Precisamente, en la elección de un artífice de calidad pudo radicar el alto coste calculado por el arquitecto, que ascendería a 120 reales de vellón (6 libras, 7 sueldos y 8 dineros jaqueses) por capitel, *con inclusión de collarinos, cimacios y materiales*, lo que supondría un coste total de 2.420 reales (128 libras, 11 sueldos y 5 dineros). En partida aparte contabilizó el coste de las 20 basas que acompañarían a los capiteles al otro extremo de los fustes de las pilastras, que calculó en 800 reales (42 libras y 10 sueldos), a razón de 40 reales (2 libras, 2 sueldos y 8 dineros) por cada una.[1115]

En relación con las dos partidas anteriores habría que poner otro apartado de gran interés: el relativo a la decoración escultórica de estuco de los cuatro óculos circulares del casquete de la cúpula. Dicha ornamentación estaría compuesta por *serafines y palmas*, dos de los elementos de decoración adventicia más característicos de la corriente arquitectónica barroca clasicista o académica. La ejecución de estos elementos también debía ser subcontratada con un artífice o escultor especializado en el trabajo del estuco, probablemente el mismo que se encargaría de los capiteles, de ahí el coste bastante alto fijado por el arquitecto para su realización, que ascendería 1.600 reales de vellón (85 libras jaquesas), a razón de 400 reales (21 libras y 5 sueldos) por cada uno de los cuatro *adornos de bentanas en la media naranja.*[1116]

Una partida relacionada con la anterior y que resulta llamativa desde el punto de vista de la evolución del proyecto es la que alude a *9 adornos de bentanas con sus palmas en el cuerpo de la yglesia* por un importe de 1.800 reales de vellón (95 libras, 12 sueldos y 9 dineros jaqueses), a 200 reales (10 libras, 12 sueldos y 8 dineros) por cada uno[1117], justo la mitad del precio de cada adorno de los óculos del casquete de la cúpula, algo lógico al prescindirse de los serafines presentes en estos. Resulta llamativa ya que en el *cuerpo* del edificio no hay rastro de dicha decoración de palmas típica de la arquitectura religiosa de Sanz y que estaba muy presente en sus segundos diseños para el templo, ni de buena parte de las ventanas, sin duda óculos, a las que debía acompañar. La razón es difícil de establecer con certeza, aunque todo parece indicar que se debió a la supresión de algunos de estos vanos y a la modificación o sustitución del trazado de los restantes en la segunda versión de los terceros diseños de Sanz, que elaboró poco después de redactar el presupuesto provisional. Una depuración decorativa ya iniciadas las obras o después de concluidas me parece menos factible.

[1114] Paradigmático fue el caso de la Iglesia de La Puebla de Híjar, en la que Agustín Sanz puso mucho empeño en la calidad del diseño y la ejecución de los capiteles. El diseño se lo encomendó al escultor zaragozano Manuel Guiral y la ejecución al artífice especializado Miguel Leorri, quien acabó dando problemas debido a la calidad no del todo satisfactoria de los capiteles. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1769 (Cartas de 22-XI-1769, 20-XII-1769 y 30-XII-1769); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-8 (Adjunto incluye el diseño del capitel); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Cartas de 18-II-1772 y 22-XII-1772); A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Cartas de 4-II-1770 y 30-V-1770); y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La nueva Iglesia de la Natividad…", *op. cit.*, pp. 556, 558 y 560.

[1115] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777). Finalmente, se hicieron 24 basas enteras y varias fragmentarias ya que las pilastras acabaron siendo más de las previstas en la primera versión de los terceros diseños de Agustín Sanz.

[1116] *Ibidem*.

[1117] *Ibidem*.

En el presupuesto provisional existen también apartados dedicados a labores vinculadas al acabado interior del edificio, tales como: el *jarreo* o enlucido, el blanqueo o la pavimentación. Así, por 1.872 varas superficiales (1.115'68 m²) de *jarreos finos en todo lo interior de la yglesia, con inclusión de las platabandas de las pilastras*, Agustín Sanz calculó un coste de 5.616 reales de vellón (298 libras, 7 sueldos y 3 dineros jaqueses), a razón de 3 reales (3 sueldos y 3 dineros) por vara superficial, lo que indica el precio notable de esta labor aparentemente secundaria. Algo similar ocurre con el blanqueo, que Sanz cifró en 7.794 reales (414 libras, 1 sueldo y 6 dineros) para 2.598 varas superficiales (1.548'37 m²), también a 3 reales (3 sueldos y 3 dineros) por vara superficial. Por contra y de manera un tanto sorprendente, el pavimento de la iglesia, de 494 varas superficiales (294'42 m²) y realizado con ladrillo sentado con yeso, resultaría mucho más barato, ya que el arquitecto lo tasó en 988 reales (52 libras, 9 sueldos y 12 dineros), a 2 reales (2 sueldos y 2 dineros) por vara superficial.[1118]

Para finalizar el análisis del presupuesto provisional cabe mencionar que Agustín Sanz incluyó también, como es lógico, partidas dedicadas a elementos de carácter aparentemente secundario pero que tendrían gran importancia funcional y contribuirían decisivamente a la configuración de la imagen del edificio, tales como: puertas, vidrios, rejas, balaustres, cruces etc., elementos cuya ejecución habría que subcontratar sin duda con artífices especializados. Dentro de este grupo destacó la partida dedicada a las *vidrieras* o vidrios de las ventanas del templo (no de los espacios secundarios como la sacristía…), que dado su alto coste permite confirmar la existencia de numerosos vanos en la primera versión de los terceros diseños de Sanz, un total de trece, aunque los dos del segundo tramo de la nave de los pies serían simulados. Su alto coste permite constatar también el alto precio que tenía el vidrio, que era casi un objeto de lujo, lo que restringía su uso. De hecho, esta partida fue presentada como opcional por Sanz, que ofreció también la posibilidad de cubrir algunas ventanas con alabastro, mucho más barato, y otras con vidrio, en concreto *haciendo de claraboya las ventanas del cuerpo de la yglesia y dos de la media naranja, que dará suficiente luz y será menor el coste del todo de las vidrieras como 3.000 reales* (159 libras, 7 sueldos y 9 dineros jaqueses).[1119] Sin embargo, en este apartado el administrador no quiso escatimar y prefirió el vidrio, que Sanz tasó en un montante total de 6.425 reales (341 libras, 6 sueldos y 12 dineros) por 1.285 palmos cuadrados (47'86 m²)[1120] *de vidrieras en las 4 de la media naranja, y 6 en el cuerpo principal de la yglesia, y una en la fachada, con sus errajes y rejadillos correspondientes de ilo de yerro*, a 5 reales (5 sueldos y 5 dineros) el palmo.[1121]

El resto de las partidas dedicadas a elementos complementarios para rematar el templo fueron menores: pirámide y cruz de hierro para coronar la cúpula (300 reales de vellón o 15 libras, 18 sueldos y 12 dineros jaqueses), cruz de piedra con pedestal para

[1118] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).
[1119] *Ibidem*. El alabastro se mencionó como *claraboya*, denominación tradicional presente también en la documentación de la construcción de la cercana Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los usos del alabastro en…", *op. cit.*, pp. 429-430.
[1120] El palmo cuadrado aragonés equivale a 0'037249 m².
[1121] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).

rematar la fachada principal (506 reales o 26 libras, 17 sueldos y 10 dineros), cuatro puertas para la sacristía, el baptisterio, el coro y la torre (800 reales o 42 libras y 10 sueldos), cuatro ventanas con rejas para esos mismos espacios secundarios (320 reales o 17 libras), herramientas y pertrechos para las obras (70 reales o 3 libras, 14 sueldos y 6 dineros) y barandilla para el coro *haciéndola de madera torneada con balagostes de buen gusto, cornisita arriba y su vasa* (500 reales o 26 libras, 11 sueldos y 4 dineros).[1122]

Como ya se ha indicado, el presupuesto provisional rubricado por Agustín Sanz el 4 de marzo fue estudiado por el administrador José Faure, que propuso ciertas rebajas que plasmó en una propuesta complementaria fechada el 14 de marzo.[1123] Sin embargo, el montante total aprobado finalmente en las capitulaciones fue mayor incluso que el tanteo de Sanz,[1124] algo que se pudo deber al deseo del duque de no escatimar en ciertas partidas pero también a una serie de modificaciones de última hora que Sanz introdujo en el proyecto y que no estaban contempladas en los diseños entregados al duque en los primeros meses de 1777, lo que le obligó a elaborar una segunda versión de los mismos, la finalmente construida, que dibujó a partir de finales de mayo de 1777.[1125]

Las *condiciones* o capitulaciones para la construcción de la nueva Iglesia de Vinaceite fueron rubricadas por Agustín Sanz el 10 de mayo de 1777, por lo que las debió de preparar y redactar en los primeros días de dicho mes. En las mismas tuvo en cuenta ya el presupuesto en firme que había consensuado sin duda con la Casa de Híjar a partir del cálculo de costes provisional del 4 de marzo, lo que debió de tener lugar entre la segunda mitad de marzo y el mes de abril, y las pequeñas modificaciones de última hora que había introducido en el proyecto para mejorarlo, que todavía no había comunicado al duque ni plasmado en papel en una segunda y definitiva versión de sus terceros diseños para el templo. De hecho, tras rubricarlas, Sanz remitió de inmediato las capitulaciones, junto a una carta adjunta explicando las modificaciones que quería introducir en los diseños ya aprobados, al duque de Híjar, que se encontraba en el Real Sitio de Aranjuez con el resto de la Corte, para que este las aprobara y rubricara en caso de considerarlas adecuadas, algo que hizo el 18 de mayo sin modificar ni una coma.[1126]

Poco después, el 23 de mayo, el duque de Híjar escribió una carta personal a Agustín Sanz comunicándole su aprobación a las capitulaciones y a las modificaciones que había introducido en el proyecto, que le obligarían a elaborar de inmediato una segunda y definitiva versión de sus terceros diseños con el fin de que estuviera lista para el otorgamiento de las capitulaciones. Paradójicamente, el duque no se molestó por el hecho de que el arquitecto hubiera redactado las capitulaciones en función de unas modificaciones de proyecto que no le había comunicado previamente y que además serían probablemente la razón principal del aumento del coste de construcción del edificio respecto al presupuesto provisional del 4 de marzo. Por el contrario, aprobó las

[1122] *Ibidem*.
[1123] *Ibidem*.
[1124] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).
[1125] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-2 (Carta del 23-V-1777, adjunta a una copia de las capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite).
[1126] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).

capitulaciones sin exigir cambios o rectificaciones, sin duda al considerar razonables y adecuadas las modificaciones introducidas en el proyecto por Sanz.[1127]

En concreto, en su carta del 23 de mayo el duque le comunicó a Agustín Sanz que había recibido *el pliego de condiciones que ha formado para la fábrica de la Yglesia de Vinacey, y haviéndolo examinado y cotejado a la presencia de los planes, lo apruebo según ha subscrito a su pie, y me conformo así en la innovación que vuestra merced propone de hazer las quatro capillas en lugar de los nichos ideados antes con el fin de acomodar los altares que hai en la yglesia, como también en que a esta se le de la altura que vuestra merced propone para que quede perfecta según el arte de arquitectura en los términos que se expresan en la citada carta y pliego de condiziones, y le debuelbo el plan como solicita*.[1128] Tal y como se colige de estas palabras, las modificaciones propuestas por Sanz, que sin duda incluían también la supresión de ciertos vanos de iluminación y el cambio de diseño de otros aunque esto no fue mencionado por el aristócrata, eran sencillas. Una de ellas consistía en sustituir los cuatro nichos u hornacinas para colocar imágenes previstas en los paños murales de la rotonda justo debajo de las pseudopechinas por cuatro arcos de medio punto practicados en dichos paños, a modo de capillas de escaso fondo, para cobijar altares. De esta forma, además de poderse colocar mayor número de retablos se lograría llenar la superficie de los paramentos en cuestión, que serían de gran anchura para articularse solo con hornacinas, con las que quedarían muy vacíos. La otra innovación principal introducida por Sanz consistía en mejorar la resolución de la cúpula aumentando su altura, probablemente para potenciar su verticalidad y perfeccionar sus proporciones.

Para poder plasmar sobre el papel las mejoras que había ideado a última hora, en su carta del 10 de mayo Agustín Sanz le había solicitado al duque que le remitiera la primera versión de sus terceros diseños para el templo, que obraba en su poder, algo que este quedó en cumplir al contestarle el día 23.[1129] Como los cambios no eran muy sustanciosos podría utilizar dichos planos como referencia para trazar la segunda y definitiva versión de los mismos, algo que debió de hacer poco después y con cierta celeridad, a partir de finales de mayo, dado que el duque tenía pensado, en principio, que las capitulaciones se otorgaran ante notario casi de inmediato, algo que finalmente no ocurrió por razones prácticas. De hecho, en la misma carta del 23 de mayo le manifestó al arquitecto su voluntad de proceder cuanto antes a otorgar las capitulaciones *para que este asumpto quede formalmente asegurado y con la maior prontitud se dé principio a la obra*. Para lograrlo le informaba de que esa misma noche enviaba carta *a don Joseph Faure remitiéndole el pliego de condiciones original y priviniéndole que a su consequencia haga que se otorgue por vuestra merced una escritura formal ante escribano en la qual se inserten, obligando a vuestra merced a la execución de la referida obra vajo la capitulación, precio, tiempo y demás que contienen y, ebacuado, que entregue a vuestra*

[1127] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-2 (Carta de 23-V-1777, adjunta a una copia de las capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite).
[1128] *Ibidem*.
[1129] *Ibidem*.

merced para su seguridad y resguardo el referido pliego subscrito por mí.[1130] Queda claro que el aristócrata tenía la voluntad firme de emprender el proyecto y que este quedara además bien regulado legalmente. No obstante, para el 23 de agosto Sanz aún no le había remitido la segunda y definitiva versión de sus terceros diseños, algo que sin embargo ya había hecho a la altura del 6 de septiembre. Probablemente la habría concluido a finales de agosto o principios de septiembre.[1131]

A su vez, ante la previsión de un otorgamiento inminente de las capitulaciones, en su misma carta del 23 de mayo el duque de Híjar informó a Agustín Sanz de que iba a dar orden a uno de sus apoderados en Aragón, Ramón Casellas, encargado de proporcionarle los caudales necesarios para la construcción del templo, *para que inmediatamente apronte a vuestra merced hasta los 45.936 reales de vellón* [2.440 libras, 8 sueldos y 6 dineros jaqueses], *importe del primer plazo, con descuento de lo que ya tenga vuestra merced recivido para las primeras prebenciones*. Sin embargo, dicho pago no se llevó a cabo de inmediato. El duque culminó su carta manifestando a Sanz las altas expectativas que tenía puestas en el trabajo que iba acometer en la Iglesia de Vinaceite, señalándole que esperaba que se dedicara *a esta obra con la maior exactitud para que se verifique su conclusión con la presteza, solidez y hermosura que me tiene asegurada*,[1132] algo que Sanz cumplió con creces como se verá y como lo demuestran la gran satisfacción que de las iglesias de Vinaceite y Urrea siempre manifestó el duque y los elogios que ambos templos recibieron de personajes como Agustín de Lezo y Palomeque, Arzobispo de Zaragoza, que los conoció en 1788.[1133]

El duque cumplió su palabra y el mismo 23 de mayo escribió a su administrador general en Aragón, José Faure, informándole de la aprobación de las capitulaciones redactadas por Agustín Sanz y dándole orden de que iniciara las gestiones para el otorgamiento de *la escritura de obligación por dicho Sanz con inserción de los referidos capítulos en los mismos términos que estos contienen*,[1134] lo que confirma que no mandó tocar el contenido de las referidas capitulaciones, que a su vez se comprueba al comparar las capitulaciones firmadas por Sanz el 10 de mayo y aprobadas y rubricadas por el duque el 18 de dicho mes, y las otorgadas ante notario, en las que solo varió algo la redacción y ligeramente la distribución del dinero entre los cinco plazos en que se dividió el pago del importe de las obras.[1135] Sin embargo, el otorgamiento de las capitulaciones ante notario no se acometió de inmediato sino que incluso se pospuso, tal y como informó Faure al duque el 28 de junio, *para evacuar al mismo tiempo la de Urrea y que su principio sea en fines de agosto, quando ya habrá buena porción de peones desocupados de la presente*

[1130] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-2 (Carta de 23-V-1777, adjunta a una copia de las capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite).
[1131] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Cartas de 23-VIII-1777 y 10-IX-1777).
[1132] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-2 (Carta de 23-V-1777, adjunta a una copia de las capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite).
[1133] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 3 (Carta de 9-VIII-1788).
[1134] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-4 (Carta de 23-V-1777).
[1135] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777); y A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 313 v.-317 r.

faena de recolección de frutos, recibiendo entonzes el dinero del primer tercio y empleando este tiempo en la prebención de materiales.[1136]

Finalmente, las *condiciones* o capitulaciones para la construcción de las iglesias de Vinaceite y Urrea de Gaén se otorgaron las dos el mismo día y ante el mismo *notario del número* de la ciudad de Zaragoza, Juan Campos y Ardanuy, pero no en agosto como se preveía sino el 8 de octubre de 1777, fecha desde la cual adquirieron validez legal. Primero se otorgaron las de Urrea y a continuación las de Vinaceite. Los otorgantes fueron: José Faure como apoderado del IX Duque de Híjar, que le había concedido un *poder especial*,[1137] y Agustín Sanz *en su nombre propio*. Actuaron como testigos del acto los mismos individuos que en el caso de Urrea: Pedro Ballarín, estudiante de teología, y Fabián Gascón, *escriviente*, ambos domiciliados en la ciudad de Zaragoza.[1138]

Al igual que ocurrió en el caso de la Iglesia de Urrea, en el propio preámbulo del acta notarial en la que se recogió el otorgamiento de las capitulaciones y donde las mismas quedaron fijadas, el duque quiso manifestar y dejar claras las motivaciones que le impulsaban a financiar las obras que se iban a regular por dichas capitulaciones. Lo hizo señalando que como *el fundo de la yglesia parrroquial del lugar de Vinacey no es bastante capaz, no correspondiente al concurso de gentes de aquella población, desea como dueño y señor que es del mismo lugar, y por consiguiente llevador de sus décimas, movido de su celo cathólico y suma christiandad, para maior culto de Dios y aprovechamiento de los fieles, ampliarlo en quanto sea posible, para cuio fin tiene capitulado con dicho Agustín Sanz los términos y del modo, precio y con los pactos que en dicha ampliación se ha de executar, que abajo se expressarán*.[1139] Como queda claro, la motivación principal de las obras no era el deterioro del templo como ocurría en el caso de Urrea[1140] sino sus escasas dimensiones (aunque allí los problemas de espacio fueron también claves), inadecuadas ya *al concurso de gentes de aquella población.*

Sin embargo, a diferencia del caso de la Iglesia de Urrea, en el preámbulo del acta notarial y en las propias capitulaciones no se hizo referencia al templo que se iba a construir como totalmente de nueva planta, sino como una ampliación,[1141] al señalarse que el duque deseaba *ampliarlo en quanto sea posible.*[1142] Sin embargo, esta afirmación no significa que el templo no fuera a ser nuevo, algo constatable al analizar la planta, solución arquitectónica y dimensiones de la iglesia antigua (dadas a conocer por Agustín Sanz en sus segundos diseños),[1143] sino solo que en él se reaprovechaban ciertos elementos secundarios del viejo: el primer cuerpo de su torre y muy probablemente parte de los muros del actual segundo tramo de la pequeña nave de los pies (coincidentes con

[1136] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-6 (Carta de 2-VII-1777).
[1137] El *poder especial* se insertó en el acta notarial de la Iglesia de Urrea. Había sido remitido por el duque desde Madrid el 4-X-1777. Véase A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 306 r.-307 v.; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 4-X-1777).
[1138] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r. y 313 v.-317 r.
[1139] *Ibidem*, ff. 313 v.-314 r.
[1140] *Ibidem*, f. 305 v.
[1141] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).
[1142] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 313 v.
[1143] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

la torre), el presbiterio y la sacristía (la actual del lado de la epístola), lo que a ojos del duque y de Sanz quizá impidiera calificar la obra como de nueva planta.

En las capitulaciones se recogieron las condiciones generales que Agustín Sanz se obligaba a cumplir para construir la Iglesia de Vinaceite, condiciones que se agruparon en 14 capítulos,[1144] siendo estas capitulaciones casi idénticas a las de la Parroquial de Urrea tanto en estructura como en los distintos aspectos contemplados (no así en cantidades, precios y otras particularidades), algo comprensible teniendo en cuenta que ambas fueron elaboradas por el mismo profesional, para el mismo comitente y para dos edificios con una problemática similar. De hecho, las capitulaciones de Vinaceite, firmadas por Sanz el 10 de mayo de 1777, constituyeron el modelo para las de Urrea, que este rubricó tres meses después, el 9 de agosto. En sus 14 capítulos recogieron y regularon condiciones relativas a distintos aspectos que debían tenerse en cuenta en el transcurso de las obras (costes, plazos, materiales, trabajos a realizar, participación vecinal...), algunas de las cuales, fundamentalmente las de tipo económico, se habrían pactado previamente entre Sanz y la Casa de Híjar (mediante el presupuesto), convirtiéndose así este documento en un auténtico contrato que obligaba a las partes y por tanto en el instrumento regulador del proceso constructivo del edificio.[1145]

La primera cuestión fundamental que se quiso dejar clara en las capitulaciones fue que Agustín Sanz se comprometía a *traher a devido efecto la ampliación de la citada yglesia según y conforme lo manifiestan los dibujos formados para su régimen, trabajados por el mismo Sanz y aprobados por Su Exzelencia*,[1146] unos dibujos de los que el arquitecto había sacado copias *para poder seguir la obra*.[1147] Teniendo en cuenta esta condición primordial, que influía en buena parte de las restantes, se concretaron otros aspectos empezando por los puramente constructivos. Así, Sanz se comprometió a *hacer en la yglesia actual todo el derribo necessario, y hecho que sea abrir las zanjas para los cimientos con el abance de una quarta de relex por todos los movimientos interiores y exteriores*.[1148] Para ejecutar los cimientos debía profundizar en el terreno 20 palmos (3’86 m) *en el caso de no hallar antes terreno a propósito para cargar la fábrica con seguridad*, profundidad en función de la cual había calculado el coste de los cimientos, de tal forma que *si se hallase terreno sólido ha menos profundidad de dichos veinte palmos se descontará del ajuste lo correspondiente* en beneficio del duque, mientras que si hubiera

[1144] Este es el número de capítulos que se incluyó en la versión definitiva de las capitulaciones, otorgada ante notario el 8-X-1777. Su contenido fue el mismo, aunque con ligeras variaciones en la redacción, que el de las capitulaciones rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777, en las que se habían incluido 13 capítulos (el último sin numerar). La existencia de un capítulo más en la versión definitiva se debió a que se incluyó un capítulo extra inicial a modo de introducción cuyo contenido resulta redundante.

[1145] Para analizar las capitulaciones he preferido tomar como referencia el texto incluido en el acta notarial antes que el modelo original de Agustín Sanz de 10-V-1777, por ser aquel el que tuvo validez legal en el gobierno de las obras y por haber variado algo la redacción, aunque no el contenido, respecto al modelo. Véase A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 313 v.-317 r.

[1146] *Ibidem*, f. 314 r. En la versión de las capitulaciones otorgada ante notario esta cláusula fue en realidad la segunda al haberse añadido un capítulo extra de carácter introductorio y redundante. En la versión primigenia era la primera cláusula.

[1147] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).

[1148] El *relex* o releje es la distancia existente entre la parte superior de un paramento en talud y la vertical que pasa por su pie.

que profundizar más este compensaría económicamente al arquitecto *con la proporción devida*. Por ello, una vez hechos los cimientos Sanz debía informar de su profundidad. También se pactó, como ya se recogió parcialmente en el presupuesto provisional del 4 de marzo, que los cimientos *se han de construir de mampostería de piedra y cal, hechos con todo cuidado, gastando en los amasijos las arenas de mejor calidad y llevando el método de poner para tres partes de arena dos de cal*, lo que indica la solidez que se buscaba en una obra de importancia como esta.[1149]

En los siguientes capítulos se reguló ya la construcción de la parte sobrealzada del templo, empezando por la cuestión de los materiales y el destino que se daría a cada uno de ellos. Así, en primer lugar Agustín Sanz se comprometió a construir *la fábrica con todos los movimientos que manifiesten los divujos, haciendo el zócalo de piedra labrada, la fachada de ladrillo liso, y de piedra las basas, capiteles y cornisas de ella, como también el ornato de la puerta principal, y todo lo restante de la fábrica, en lo que pertenece a cuerpos de paredes, se ha de construir de mampostería con los ángulos de piedra labrada, y las cornisas de los aleros de los tejados se han de executar de ladrillo*.[1150] Este reparto de materiales, consistente en: sillar para los zócalos con el fin de proteger y regularizar la parte baja de los muros; sillarejo un tanto labrado (denominado *mampostería*), con refuerzo de sillar en los ángulos, para las paredes; y ladrillo para las cornisas de los tejados y para la fachada principal (a lo que se añadía el segundo cuerpo de la torre y el pavimento general) salvo su portada, basas, capiteles y cornisas, que debían hacerse de piedra, se cumplió a rajatabla con una sola excepción, la pequeña nave de dos tramos de los pies, que se hizo finalmente de ladrillo, cambio de material para el que existirían al menos dos explicaciones posibles. Por un lado, que por razones técnicas o económicas se decidiera sustituir el sillarejo por ladrillo una vez empezada la obra. Por otro, que por algún motivo, quizá técnico (estabilidad de la torre...) dicha nave de dos tramos se hubiera acabado reaprovechando parcialmente del viejo templo, es decir que fuera una pequeña parte del mismo que no se hubiera derribado, hipótesis interesante pero problemática dado que el templo antiguo presentaba su fachada enrasada con la torre, que sí se mantuvo y recreció,[1151] por lo que en ese caso solo el segundo tramo de la nave actual, coincidente con la torre, pertenecería al edificio original, siendo el primero una adición hecha también en ladrillo para facilitar y disimular la unión con la zona reaprovechada y mantener la unidad.

También se estipuló que todos los materiales de obra, ya fueran ladrillo, sillarejo o piedra labrada, se debían sentar *con estuco de yeso y mortero de cal a fin de que no se quiebre la obra, y al tiempo de su construcción se llevará* [revocada] *por dentro y fuera para que no disipen los temporales a los materiales y hagan buena unión*, revoco que apenas se conserva hoy al exterior. Por su parte, la madera se reservó para los tejados,

[1149] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 314 r.-v.
[1150] *Ibidem*, f. 314 v.
[1151] Tal y como se deduce de la planta del templo antiguo, incluida por Agustín Sanz en sus segundos diseños para la Iglesia de Vinaceite. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

comprometiéndose Agustín Sanz a *hacer todos los tejados con el espesor de maderas necessario y con la clavazón y herrajes precisos para la maior seguridad*.[1152]

En relación con los materiales de obra se reguló la construcción del segundo cuerpo de la torre, pero en capítulo aparte, algo que ya había ocurrido en el presupuesto provisional. Se estipuló que Sanz debía *hacer un cuerpecito a la torre proporcionado a su diámetro, que todo él eleve sobre la cornisa superior de la fachada, con su texadillo, cruz y veleta*,[1153] lo que se cumplió estrictamente, tal y como se puede observar hoy día, al crearse sobre el cuerpo de planta cuadrada preexistente, en concreto sobre su cornisilla clasicista (coincidente con la cornisa de la pequeña nave de los pies), propia de las primeras décadas del siglo XVII, un segundo cuerpo con arranque de planta cuadrada y desarrollo vertical octogonal sumamente austero y sencillo, abierto mediante cuatro vanos en arco de medio punto para dejar salir el sonido de las campanas y cubierto por un sencillo tejadillo a ocho vertientes que, si bien en origen debió de ser tan simple como lo es hoy, sí que fue más airoso.[1154] Precisamente este segundo cuerpo de la torre, por su extrema sencillez material, formal y decorativa, resulta el elemento más atípico del edificio. De hecho, no responde a la solución de campanario habitual en la arquitectura religiosa de Sanz ni a la estética barroca clasicista,[1155] aunque por otro lado resulta acorde a la sencillez y simplicidad que se desprende de las descripciones del presupuesto provisional y las capitulaciones y cumple a la perfección con el objetivo de elevarse por encima de la cornisa superior de la fachada.

En las capitulaciones se reguló también la cuestión de la decoración interior del templo. Así, Agustín Sanz se comprometió a *hazer todo el ornato interior de la citada iglesia como lo manifiestan los divujos, y con el primor y arte que corresponde según reglas de arquitectura*, reglas que tanto en la Corte como en el ámbito zaragozano correspondían en aquel momento a las del barroco clasicista o académico y dentro de dicha corriente a la estela o influjo de Ventura Rodríguez, que seguía siendo el arquitecto español más destacado e influyente de la época. De hecho, el interior de la Iglesia de Vinaceite responde plenamente a los parámetros tanto arquitectónicos como decorativos propios del barroco clasicista, aunque con una interpretación ya muy depurada, más que la prevista por Sanz en el segundo proyecto para el templo. A su vez, el arquitecto se comprometió no solo a construir el edificio y a decorarlo, sino también a darle el acabado final blanqueándolo *universalmente con yeso mate de la mejor calidad según requieren los templos*, aunque si en el plazo de tres años que se estipulaba para la construcción del templo *no se enjugaren las paredes lo necessario para que el blanqueo salga perfecto, lo deverá avisar a Su Exzelencia para proceder con su determinación*.[1156] Sanz quería evitar los problemas acaecidos años atrás con el blanqueo de la Iglesia de La Puebla de

[1152] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 314 v.-315 r.; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).
[1153] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 315 r.
[1154] En origen, sobre el tejadillo a ocho aguas de teja árabe existía un pequeño pináculo apiramidado rematado en veleta y cruz del que hoy solo se conserva la base. Puede intuirse en fotografías antiguas.
[1155] La solución de campanario habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, más compleja y dentro de la estética barroca clasicista, es la que desarrolló coetáneamente en la cercana Iglesia de Urrea de Gaén y en otros templos parroquiales como los de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila o Pina.
[1156] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 314 v.-315 r.

Híjar y por ello contempló la posibilidad de blanquear con retardo en caso necesario para evitar que el salitre dañara el blanqueo, algo en lo que el duque tendría la potestad de decidir aunque teniendo en cuenta sin duda la opinión del maestro.

En las capitulaciones se regularon también cuestiones en apariencia secundarias desde un punto de vista arquitectónico, pero a las que tanto el artífice como el comitente dieron gran importancia debido a su coste elevado o sus implicaciones estéticas o simbólicas. Así, se acordó *poner una cruz sobre la cúpula y otra en la fachada principal.* También se estipuló que Agustín Sanz debía encargarse de la ejecución e instalación de las puertas y ventanas necesarias *en las sacristías, batisterio, cuarto de jocalias, torre y coro, las ventanas con rexas y las puertas con los goznes y cerrajas correspondientes*. Solo se reaprovecharían *las puertas principales por hallarse aún de buen servicio.* Todos estos trabajos de carpintería y cerrajería, que eran de un coste notable, los tendría que subcontratar con artífices especializados. Sin embargo, más costosa aún sería otra labor que también debía subcontratar, la creación de las *vidrieras*, entendidas estas como vidrios transparentes, que constituían casi un lujo reservado a los vanos monumentales del templo propiamente dicho. Sanz debía *poner vidrieras en todas las ventanas de la iglesia hechas de vidrios regulares, con los telares de yerro necessarios para seguridad, y poner a la parte de a fuera rexadillos de ylo de yerro con sus marcos correspondientes*. Queda claro que las ventanas del templo se cerrarían con vidrios emplomados asegurados con estructuras de hierro para evitar su deterioro.[1157]

Los restantes capítulos contemplados en las capitulaciones resultan también de gran importancia, pero no desde un punto de vista arquitectónico sino de gestión administrativa y económica de las obras. Dichos capítulos se dedicaron a aspectos periféricos pero determinantes del proceso constructivo, como: los plazos temporales, el plan de pagos, la supervisión de la obra por peritos externos o el trabajo vecinal. Así, Agustín Sanz se comprometió a *dar la mencionada yglesia finalizada y concluida, con todas las seguridades posibles y primor que se requiere, en el preciso tiempo de tres años contaderos desde el mismo día que recibiese caudales para este fin*.[1158] Como se verá más adelante, este plazo de tres años lo rebasó ligeramente en contraste con el año que logró rebajar en la obra coetánea de la Iglesia de Urrea, algo que se debió principalmente a un cierto retraso en el inicio de las labores de construcción propiamente dichas tras la habilitación de la iglesia interina que debía dar servicio al pueblo durante las obras y el derribo del templo antiguo.

En relación con el compromiso de concluir el templo *con todas las seguridades posibles y primor que se requiere*, habría que poner el capítulo dedicado a regular la visura externa de las obras por parte de peritos externos. En concreto, Agustín Sanz se allanó, *como es justo*, a que *Su Exzelencia pueda hazer vissurar la fábrica siempre que lo tubiese por conveniente, y principalmente concluida que sea dicha yglesia, y a reponer y quitar quanto hallasen los peritos no ir conforme a lo estipulado, y en el caso de encontrar algún defecto en la obra serán a expensas de Sanz los gastos de la visura, y hallándola conforme deverán ser por cuenta de Su Exzelencia*. Sin embargo, como ya se

[1157] *Ibidem*, f. 315 r.
[1158] *Ibidem*.

indicó al tratar sobre las obras de la Iglesia de Urrea, solo hay constancia documental de una visura de las obras de las iglesias de Urrea y Vinaceite, y más bien de trámite, llevada a cabo en torno al 25 de febrero de 1779 por Mateo Gracián, maestro de obras residente en Zaragoza y antiguo colaborador de Sanz, por lo que bien pudo ser él mismo quien lo recomendara. De hecho, a pesar de la potestad que tenía el duque, probablemente no se ejecutaron más inspecciones del templo dada su confianza en la profesionalidad de Sanz. A su vez, este se comprometió a hacer ver al duque en cualquier momento que *quantos caudales recibe se gastan* en la obra *proporcionadamente*, algo que se consideraba preciso para *finalizar la fábrica en el mencionado tiempo de tres años*.[1159]

En otro de los capítulos, al igual que se hizo en el caso de la Iglesia de Urrea, se reguló una cuestión que el duque de Híjar consideraba fundamental: el trabajo de los vecinos acarreando materiales, que le permitiría reducir el importe de las obras al comprometerse Agustín Sanz a descontar del mismo el montante al que ascendiera la cuantificación económica de dicho trabajo vecinal. Así, Sanz aceptó *admitir en parte de pago el importe de los trabajos que pusieren los vecinos de Vinacey en la conducción de materiales, cuio importe admitirá en el último plazo o en los anteriores, llevando razón puntual y justificada sin perjuicio de Su Exzelencia ni suio, y para evitar dudas por una y otra parte, se llevará igual cuenta por el mismo pueblo de los referidos trabajos, los que se deverán practicar con puntualidad para que dicho Sanz no experimente perjuicio, y en el caso de retardarse o verificándose otro incidente que le perjudique, le queda facultad al mismo Sanz para buscar conductores por el dinero o tomar qualquiera otra disposición que le acomode.* Como queda claro, dadas las fluctuaciones que podría experimentar la colaboración vecinal en las obras, Sanz se reservó la posibilidad de buscar soluciones alternativas para el acarreo de materiales. A su vez, en este mismo capítulo se estableció que del primer tercio que se pagara a Sanz se descontarían ciertos caudales ya invertidos *en arranque de piedra y otros aprestos que se han anticipado para la fábrica*, caudales que Sanz había recibido *por mano de don Ramón Casellas* y por tanto con anterioridad al 10 de mayo en que rubricó las capitulaciones, lo que indica la celeridad con que el duque tenía intención de iniciar las obras, comienzo que finalmente se retrasó, más incluso que el de la Iglesia de Urrea a pesar de que el proyecto estuvo preparado algo antes.[1160]

En la penúltima cláusula se estableció, aunque de manera solo implícita, la cuestión más importante desde un punto de vista administrativo o de gestión: el sistema económico que regiría en la construcción del templo. Como en el caso del templo urreano se optó por el régimen económico que en la época se denominaba de contrata o *a estajo* y que era muy habitual en el ámbito de la construcción,[1161] consistente, como ya se ha podido

[1159] *Ibidem*, f. 315 r.-v.

[1160] *Ibidem*, ff. 315 v.-316 r.; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).

[1161] A pesar de que no se mencionó explícitamente en las capitulaciones, el sistema económico elegido fue el de contrata o *a estajo*. De hecho, el contenido de las capitulaciones así lo denota. No obstante, en la valoración que el 14-III-1777 hizo el administrador José Faure del presupuesto provisional rubricado por Agustín Sanz el 4-III-1777, sí que quedó claro el régimen económico escogido ya que en ella señaló, en respuesta a la petición de Sanz de que el duque sufragara la adquisición de herramientas para las obras, *que, siendo la obra a estajo, no corresponde se den los 70 reales para pertrechos de maderos etc*. Véase

deducir al analizar los distintos apartados de las capitulaciones, en que el arquitecto o maestro de obras encargado de la dirección técnica, en este caso Agustín Sanz, se hacía cargo de la obra globalmente como contratista o empresario de la construcción por un tanto alzado, es decir, por una cantidad pactada de antemano con el promotor, en este caso el duque de Híjar, cantidad que se le debía pagar en distintos plazos, debiéndola ejecutar en un lapso temporal también pactado. Este sistema obligaba al arquitecto a encargarse de todo: contrataciones, pago de jornales a oficiales y aprendices, subcontratación de ciertos trabajos, adquisición de materiales etc., pero a la vez le garantizaba un beneficio mucho mayor en caso de gestión eficaz, lo que era un gran acicate, ya que, si lograba ajustar los plazos establecidos y evitar los desfases, toda reducción de costes respecto a la cantidad pactada redundaría en su beneficio. A cambio, el promotor tendría la tranquilidad de saber que los posibles desfases del presupuesto, de haberlos, no correrían de su cuenta.[1162]

Concretamente, se estipuló que para la construcción de la iglesia por el sistema de contrata el importe de la obra debía ser satisfecho a Agustín Sanz *en cinco plazos, por orden a saver: el primero para dar principio y ha de ser de la tercera parte del total, con el que se trabajará todo el primer año; el segundo plazo se ha de entregar a principio del segundo año y ha de ser de igual cantidad que el primero; y pasado el segundo año se ha de entregar la tercera parte del dinero que faltase por recibir; y a la mitad del tercero año se ha de entregar igual cantidad que al principio de él; y lo restante se entregará después de finalizada y visurada la obra por los peritos que Su Exzelencia se sirviere nombrar*. No obstante, se matizó que la distribución temporal y de cantidades no sería inamovible. De hecho, *si los caudales del importe de esta fábrica se le entregasen a Sanz en el pueblo donde la ha de construir, los deverá recibir en los plazos que más bien parezca con tal que por falta de dinero no cese la obra*. Como queda claro, se estableció un régimen económico similar al de Urrea, aunque con unos plazos menores de construcción. En concreto, la obra debía hacerse en tres años pero abonando su importe a Agustín Sanz en cinco plazos: el primero, de un tercio de la cantidad total, se le debía satisfacer al inicio del primer año de obras; el segundo, de otro tercio del total, se le debía abonar al comenzar el segundo año; mientras que los tres plazos restantes se le debían pagar en el tercer y último año de obras, en concreto al inicio del mismo (la tercera parte de lo que quedara pendiente), a su mitad (igual cantidad que al inicio), y después de finalizada y visurada la obra por peritos. No obstante, la cuantía de estos últimos plazos podría sufrir variaciones dado que *en el último plazo o en los anteriores* se descontaría el importe equivalente a la cuantificación económica del trabajo vecinal de acarreo de materiales.[1163]

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777).

[1162] El sistema económico alternativo, utilizado por ejemplo en la construcción de la Iglesia de La Puebla de Híjar, era el de administración o *a jornal*, también muy habitual. En él el promotor o comitente gestionaba las obras directamente a nivel económico a través de un administrador y un depositario de los caudales, siendo los distintos profesionales encargados de ejecutarlas, empezando por el director facultativo, meros asalariados que no se jugaban su propio dinero, de ahí que por lo general las obras levantadas por este sistema, que a su vez solían carecer de plazos temporales fijados de estricto cumplimiento, fueran más lentas si no había un control férreo, aunque a veces también más cuidadas.

[1163] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 315 v.-316 r.

En el último capítulo, tras matizarse que Agustín Sanz se comprometía a acometer la obra *con la maior seguridad y arreglada en todo a los citados divujos y pactos de parte de arriba expressados*, se estableció el montante económico total por el que debía ejecutarla, que ascendía a 7.321 libras y 1 sueldo jaqués (137.808 reales de vellón),[1164] una cuantía que era inamovible al alza dado que el duque quedaba exento de *desembolsar más caudal en cosa alguna respecto a la perfección de la citada obra*. Es más, por esa cantidad Sanz quedaba obligado a concluirla por completo *hasta entregar las llaves de las puertas*.[1165]

La última cláusula de las capitulaciones culmina recogiendo ciertas obligaciones secundarias del duque de Híjar: darle a Agustín Sanz *amplio y libre el terreno, desenbarazada la yglesia actual, para proceder a la nueba con libertad y franqueza, alargándole Su Excelencia los pertrechos de tablones y demás que hubiese y fueren del caso de quando se hizo la Yglesia de La Puebla de Ýxar, los que por cuenta de Sanz se volverán a su lugar y puesto. Y últimamente dándole libertad de usar lo que necesite y cortar leña en los parajes más cómodos de los montes de dicho pueblo para quemar los hornos de cal, yeso, ladrillo y demás preciso para la fábrica.*[1166] Queda claro que el duque se comprometía a facilitarle el trabajo a Sanz dándole la iglesia antigua vacía de enseres y ayudándole gratuitamente con herramientas y materiales de trabajo de los que disponía y con materias primas que podían extraerse sin coste de sus fincas, lo que redundaría a su vez en la reducción de gastos innecesarios.

En otro orden de cosas, cabe señalar que los preparativos para la construcción de la nueva Iglesia de San Juan Bautista de Vinaceite se habían iniciado ya antes de otorgarse las capitulaciones ante notario el 8 de octubre de 1777 e incluso previamente a la firma de estas por Agustín Sanz el 10 de mayo de ese año. Una de las primeras cuestiones que el IX Duque de Híjar quiso dejar zanjadas, al igual que ocurrió en el caso de la Iglesia de Urrea de Gaén, fue la regulación de la colaboración de los vecinos en las obras mediante el acarreo de materiales, algo que se recogió ya en las capitulaciones rubricadas por Sanz el 10 de mayo, a pesar de no haberse pactado en firme con los vecinos todavía, dado que el duque daba por segura dicha colaboración tras haber debatido el tema por vía epistolar con las autoridades locales y el vicario.[1167]

En concreto, el aristócrata pretendía que los vecinos de Vinaceite, que eran quienes iban a disfrutar del nuevo templo, trabajaran desinteresadamente en su construcción mediante el acarreo de materiales a pie de obra con el fin de rebajar el coste de los trabajos

[1164] Esta conversión a reales de vellón es la que se incluyó en las capitulaciones otorgadas ante notario. En realidad, atendiendo a la equivalencia que existía entre libra jaquesa y real de vellón (18’823 reales por libra), a 7.321 libras y 1 sueldo jaqués le deberían haber correspondido 137.804 reales y 4 marevedís de vellón, casi cuatro reales menos (este pequeño error o desfase estaba presente ya en el modelo de las capitulaciones rubricado por Agustín Sanz en 10-V-1777, en el que no se mencionó la cuantía en libras jaquesas sino solo en reales de vellón). Por fidelidad a la fuente, en el texto reflejo la equivalencia recogida en las capitulaciones. Véanse A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 316 r.; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).

[1165] A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 316 r. En las capitulaciones otorgadas ante notario el 8-X-1777 no se cuantificaron numéricamente cada uno de los cinco plazos que debían abonarse a Agustín Sanz. Solo se especificó el montante total.

[1166] *Ibidem*, f. 316 r.-v.

[1167] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-5 (Carta de 12-VII-1777).

de construcción, ya que la cuantificación económica del acarreo de materiales se podría descontar de la cuantía que debía cobrar Agustín Sanz. Esta "ayuda" de los vecinos, aunque estaba vinculada en cierta medida a la relación señor-vasallo derivada del régimen señorial, no estaba regulada y por tanto no era obligatoria. Dependía de la buena voluntad del ayuntamiento y los vecinos, lo que llevó al duque, al igual que en el caso de Urrea, a actuar con tiento para ganarse su confianza, algo que consiguió, aunque los resultados no fueron tan satisfactorios como en el caso urreano.

En el caso de Vinaceite el procedimiento seguido fue similar al de Urrea: en una fecha anterior a julio de 1777 el duque envió sendas cartas al ayuntamiento y al vicario, algo que comunicó a José Faure el 12 de julio. En concreto, le informó de que tiempo atrás, *deseando yo tener noticia del quanto, modo y forma de otra contribución, escribí a los vicarios y Ayuntamiento de Urrea y Vinacey para que exortasen a ella a los vecinos; y con efecto se combinieron muchos y aún se pensó por el vicario de Urrea que la oferta de cada uno se pasase por el Real Acuerdo para darle esta mayor seguridad*. Queda claro que el duque daba por segura la contribución vecinal, lo que se corrobora por la inclusión de una cláusula al respecto en las capitulaciones. No obstante, desconocía como iban las gestiones del ayuntamiento y el vicario, de ahí que ordenara a Faure que se acercara al pueblo *a saber su estado y dar las combenientes providencias para que los respectibos vecinos se subscriban a dicha contribución, por cuio medio lograremos tomar conocimiento de lo que esta importare para vajarlo a don Agustín Sanz de su haber, y lo que dejen de contribuir se le abonará; para todo lo qual se llebará formal cuenta, y es lo mismo que me propuso Sanz y lo que me parece más seguro para que no haya perjuicio y se exija de los vecinos todo lo más que se pueda en alibio del mucho coste que me tienen dichas obras.*[1168]

Sin embargo, a diferencia del caso de Urrea, José Faure no realizó de inmediato gestiones directas con las autoridades locales de Vinaceite relativas a la participación de los vecinos en las obras. Al menos así se deduce de una carta que le escribió el duque el 30 de agosto comunicándole que *al mismo tiempo que escribí al Ayuntamiento y vicario de Urrea lo hize a los de Vinacey, y están en igual disposición de contribuir aunque a esta hora no se a tratado como en Urrea del cómo y quanto, pero esto podrás tu percibirlo quando te acerques a tratar de este particular.*[1169] Esta menor diligencia inicial de José Faure quizá pueda explicar el esfuerzo también menor que los vecinos de Vinaceite acabaron poniendo en las obras de su templo en comparación con los de Urrea. No obstante, el administrador sí que llegó a plantear ciertas propuestas propias para la consecución del objetivo perseguido. Así, el 29 de julio propuso al duque que le enviara los diseños definitivos de Agustín Sanz cuando estuvieran terminados para enseñárselos al ayuntamiento y los vecinos de Vinaceite y demostrarles que la voluntad de construir el templo era firme y que sería un edificio de calidad y belleza. El aristócrata aprobó la idea, aunque su puesta en práctica acabó retrasándose unos meses.[1170]

[1168] *Ibidem*.
[1169] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 30-VIII-1777).
[1170] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-14. Papel nº 1 (Carta de 2-VIII-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Cartas de 23-VIII-1777 y 10 y 17-IX-1777). La tardanza de Agustín Sanz en terminar y remitir a Madrid la segunda y definitiva versión de sus terceros diseños llevó a José Faure a

El duque era partidario de no presionar en exceso a los vecinos para lograr su colaboración, algo que expresó a José Faure el 30 de agosto refiriéndose a Urrea, caso idéntico al de Vinaceite. De hecho, a diferencia del administrador, no contemplaba la posibilidad de acudir al Real Acuerdo *para formalizar con esta autoridad la obligación de los vecinos*, por considerar que esta vía oficial no era *el más seguro camino de perfeccionar esta concurrencia*. Prefería que el asunto se tratara y acordara *in situ* con los vecinos, con la asistencia del ayuntamiento, el vicario, el administrador local de la Casa de Híjar y el propio Faure.[1171] Sin duda, el administrador general hizo caso a las preferencias del duque, por lo que, al igual que en el caso de Urrea, organizó una junta o asamblea con el ayuntamiento, el vicario y los vecinos para pactar el asunto de la participación de estos en las obras. Previamente, el 6 de septiembre, solicitó al duque la remisión de los diseños definitivos del templo para poderlos enseñar en dicha junta y que sirvieran para incitar a los vecinos a su colaboración al contemplar los esfuerzos hechos por el duque. Los planos le fueron remitidos hacia el 17 de septiembre.[1172]

Finalmente, la junta en la que se pactó la participación vecinal en las obras se celebró con mucho retraso, el 2 de noviembre de 1777, después incluso del otorgamiento de las capitulaciones ante notario, que a pesar de ello recogieron una cláusula alusiva al tema, aunque genérica. La referida asamblea tuvo lugar en las *Casas de Ayuntamiento* de Vinaceite y a ella acudió el ayuntamiento en pleno, que dado el pequeño tamaño del pueblo se reducía al *alcalde único*, Juan Alcayne, un regidor, Francisco Serrano y Gil, el diputado del común, Salvador Ezquerra, y el síndico procurador, Juan Escuín. A su vez, asistieron el vicario parroquial perpetuo, Manuel Azuara, y como representantes del duque, el administrador general de la casa de Híjar en Aragón, José Faure y Oto (que temporalmente ejercía también de administrador local de Vinaceite), y el arquitecto y contratista de la obra, Agustín Sanz. A ellos se unió, a diferencia de lo ocurrido en Urrea, una escasa delegación vecinal de 13 hombres convocados en representación del resto del pueblo.[1173]

La asamblea tenía como misión regular la participación de los vecinos en las obras, aunque José Faure intentó que pareciera ante todo una presentación del proyecto de construcción del nuevo templo. Así, según consta en el acta que se levantó de la junta, el administrador, que llevó la iniciativa en todo momento, comenzó su alocución haciendo presente a los concurrentes *que el fin de dicha junta se reducía a manifestar la*

solicitar al duque el 19-VIII-1777 una copia de la primera versión de los mismos para enseñársela al ayuntamiento y los vecinos de Vinaceite y que se hicieran una idea, lo que confirma que los cambios entre la primera y la segunda versión fueron mínimos. El duque, que le contestó el 23-VIII-1777, lo consideró innecesario dado que podía utilizar para ello los originales que de la primera versión obraban en poder de Sanz. Finalmente, no fue necesario ya que, ante el retraso en acometer la presentación a los vecinos, Sanz tuvo tiempo de terminar y remitir a Madrid la segunda versión de los diseños que, tras ser examinada por el duque, fue reenviada a Zaragoza hacia el 17-IX-1777 tras una nueva petición de Faure fechada el 6 y el 13-IX-1777. No obstante, la presentación a los vecinos no tuvo lugar hasta mes y medio después, el 2-XI-1777, y se hizo en la junta en la que se pactó su participación en las obras.

[1171] *Ibidem* (Carta de 30-VIII-1777).

[1172] *Ibidem* (Cartas de 10 y 17-IX-1777).

[1173] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-1 (Acta de junta de 2-XI-1777). La junta se celebró solo un día después de la asamblea en la que se pactó la contribución de los vecinos de Urrea de Gaén a las obras de su propio templo. José Faure concentró la celebración de ambas juntas en dos días sucesivos para que él y Agustín Sanz, que acudían ex profeso, aprovecharan el viaje.

determinación de Su Excelencia en ampliar y que se excute como si fuese de nueba planta la yglesia parroquial de este pueblo, según era de ver por los dibujos y planes aprobados por Su Excelencia y executados por el expresado Sanz, como así mismo la capitulación y contrata que se leio a la letra, añadiendo que Su Excelencia quería y apetecía que los vezinos de este pueblo voluntariamente concurriesen en el tiempo de la fábrica con quanto su piedad y devoción les dictase, sin esperar la más mínima fuerza. Como se ve, Faure, de manera perspicaz, presentó la contribución de los vecinos a las obras como una pequeña contraprestación a los grandes esfuerzos y determinación del duque en la construcción del nuevo templo. Sin embargo, no se limitó a manifestarlo de manera tan simple, sino que a continuación expuso la petición del duque de que llevaran una cuenta exhaustiva de los trabajos que acometieran en las obras, de tal forma que *para que le conste a Su Excelencia el tanto a que podrán ascender todos aquellos travajos con que concurran los vezinos y resulten a beneficio de la fábrica, deberá llebarse razón individual y diaria por la persona que destinase el mismo congreso, no solo para cerciorarse Su Excelencia de los que fueren, sino para que se deduzca de la total cantidad en que tiene Su Excelencia combenida la fábrica, cuia razón podrá llebarse con intervención del mismo maestro y hacerse de tiempo en tiempo la liquidación correspondiente para evitar toda duda y perjuicio a las partes*.[1174]

Según consta en el acta en la que se recogió lo acontecido en la junta, tanto los vecinos presentes como los miembros del ayuntamiento aceptaron de buen grado las peticiones del duque, dado que entendidas *por los señores expresados, y bien enterados de la capitulación y diseños, muy gustosos respondieron que no solo por su parte, sino aún por la de sus parientes y demás vezinos ausentes por razón de siembra, a quienes lo significarían, concurrirían voluntariamente con quanto sus posibles alcanzasen para tan santo y loable fin, y que para la razón y cuenta individual que se ha de llebar de los travajos y asistencias que pongan los vezinos a beneficio de la fábrica, se nombraba a Valero Llop, quien debe asociarse con Francisco Sancho y Joaquín Beltrán, de quienes esperaban aceptasen la comisión, como en efecto la aceptaron, ofreciendo su maior aplicación y zelo a tan santo fin. De suerte que todos los concurrentes a una voz prometieron executar quanto puedan sin perjuicio de las respectibas administraciones*. Queda claro que los vecinos aceptaron colaborar, en la medida de sus posibilidades, con su propio trabajo y admitieron la necesidad de llevar una cuenta exhaustiva de lo que computase económicamente su colaboración, como lo indica el hecho de que nombraran responsables para llevar a cabo el recuento. Sin embargo, hicieron a cambio una petición: que se les concediera una segunda misa diaria dado que el granero que se usaría como iglesia interina mientras durasen las obras no sería suficiente para acoger a todos los vecinos de forma simultánea.[1175] Finalmente, a la conclusión de la junta, *para que conste, mandaron se acordase y firmase por los que supieren, y por los que no, lo hiciese el*

[1174] *Ibidem*.

[1175] *Ibidem*. Los vecinos matizaron que, aunque el granero fuera capaz finalmente para acoger a todo el pueblo, era precisa una misa diaria *de alba* dado que al componerse este *de labradores, a estos les es incómodo esperar la misa maior y única, en lo qual pierden toda la mañana*. La concesión de la segunda misa diaria no consta en el acta de la junta, aunque ello no quiere decir que no tuviera lugar más adelante.

secretario ynterino de dicho Ayuntamiento.[1176] Por fin el duque había logrado que se acordaran y regularan las condiciones del trabajo vecinal, aunque de forma muy genérica, cuestión que, al igual que en el caso de Urrea, le preocupaba sobremanera dado el notable ahorro que esperaba obtener, que finalmente no fue tan sustancioso.

En paralelo a la negociación con los vecinos, e incluso desde mucho antes de que las capitulaciones se otorgaran ante notario, se desarrollaron ciertas labores previas necesarias para acometer posteriormente la construcción del templo. Una de las primeras consistió en la obtención anticipada de parte de los materiales de obra. Así, tal y como consta en las propias capitulaciones rubricadas por Agustín Sanz el 10 de mayo, para entonces ya se le había adelantado dinero del primer plazo (que luego se le descontaría) para *el arranque de piedra y otros aprestos que anticipadamente se an echo para la fábrica de orden de Su Excelencia*,[1177] lo que estuvo motivado muy probablemente por la pretensión del duque de comenzar las obras cuanto antes.

Meses después, a comienzos de septiembre de 1777, antes del otorgamiento de las capitulaciones ante notario, que se consideraba un mero trámite, el duque de Híjar ya había dado orden a su apoderado Ramón Casellas de que pagara a Agustín Sanz el primero de los plazos fijados en las capitulaciones *para que no haia detención en poner mano a las obras*.[1178] El 24 de septiembre se reiteró señalando que *en esta fecha repito mi orden a don Ramón Casellas para el apronto a don Agustín Sanz del importe de los dos plazos que debe recivir para principiar las obras de las yglesias de Urrea y Vinacey, en que espero no haia falta ni en que el referido Sanz ponga en execución con la mayor brebedad las referidas obras, de que espero puntuales avisos*.[1179] De estas palabras se desprende que el duque tenía la pretensión de que las obras empezaran cuanto antes, para lo que era preciso proporcionar a Sanz el dinero necesario. Sin embargo, el abono del primer plazo no se ejecutó según lo previsto dado que Casellas llegó a un acuerdo con Sanz para pagarle *por de pronto cinquenta mil reales* [2.656 libras, 6 sueldos y 8 dineros jaqueses] *en quenta de los dos plazos de obras de las yglesias de Urrea y Vinacey, y que el resto a cumplimiento de ellos lo perciba subcesibamente, de manera que sea en tiempo oportuno a no seguirse perjuicio ni atraso a las referidas obras*, operación a la que el duque dio el visto bueno el 1 de octubre.[1180]

Sin embargo, la gran cuestión que era preciso solucionar antes de proceder a la construcción del templo era encontrar acomodo al culto parroquial durante el tiempo que durasen las obras mediante la habilitación de una iglesia provisional, problema que también existía en Urrea de Gaén y que preocupaba al duque, tal y como se lo expresó a Faure el 24 de septiembre al señalarle que *está bien que en Vinacey se trate y vea de proporcionar lugar cómodo y a propósito para trasladar la yglesia durante la obra, sobre cuio particular nada tengo que adelantar porque conoces bien la urgencia y necesidad de este socorro ynterino*. En el caso de Vinaceite se barajó en un primer momento, hasta

[1176] *Ibidem*.
[1177] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).
[1178] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 10-IX-1777).
[1179] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-8 (Carta de 24-IX-1777).
[1180] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-6 (Carta de 1-X-1777).

mediados de septiembre, la posibilidad de habilitar la iglesia interina en los bajos del *palacio*, es decir, la casa en que habitaba y tenía sus oficinas el administrador local de la Casa de Híjar en Vinaceite y en la que se alojaban los administradores generales y los propios duques cuando visitaban la localidad, de ahí su denominación. Sin embargo, el duque descartó esta posibilidad al considerarla inadecuada, probablemente por falta de espacio, pero también por decoro, dado que la planta principal del edificio estaba habitada.[1181] Se optó finalmente por el *granero antiguo*, que se eligió con el acuerdo del párroco Manuel Azuara.[1182]

Para poder trasladar el Santísimo Sacramento al *granero antiguo* acondicionado *con la decencia posible*[1183] fue necesario obtener previamente licencia del Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, Ignacio Martínez de Villela. Para conseguirla José Faure escribió un memorial de súplica a dicha autoridad eclesiástica el 9 de octubre de 1777. En él le pidió que concediera *facultad y comisión al lizenciado don Manuel Azuara, vicario de aquella parroquia, para que, hecho cargo de ser cómodo y decente el lugar que se le proporcione, pueda hacerse la translación del Santísimo y demás correspondiente al culto divino, para proceder inmediatamente al derribo y ampliación de la yglesia actual.*[1184] En el memorial calificó las obras como de "ampliación", pero debiéndose entender dicha ampliación como una construcción de nueva planta en la que se preservaban ciertos elementos previos de carácter secundario. También dejó claro que estaban motivadas por ser el templo *de muy corta capacidad para el vecindario*.[1185]

El memorial de José Faure se fecha el mismo día que otro que remitió al Vicario General con fines similares pero referente a Urrea de Gaén. En ambos casos se debieron de seguir pasos similares. Así, al igual que en el caso urreano, el Vicario General debió de pedir al párroco un informe sobre la idoneidad de la ubicación elegida para el templo interino como paso previo a la concesión de su autorización, que probablemente llegó también el 23 de octubre dado que el día 24 de dicho mes Faure informó al duque del éxito de sus gestiones.[1186] Sin embargo, por razones no esclarecidas, las obras de acondicionamiento del granero comenzaron mucho más tarde que en Urrea. De hecho, a la altura del 8 o 9 de diciembre en que se concluyeron las del granero de Urrea todavía no habían empezado las del de Vinaceite, por lo que el duque, tal y como se lo expresó a Faure el 13 de diciembre, no dudaba *cuidará Sanz de poner inmediatamente manos a la obra en el granero de Vinacey*.[1187] Las obras del granero debieron de comenzar poco después dado que a comienzos de enero fueron visitadas por Agustín Sanz *para dar disposiciones* […] *a efecto de conseguir quanto antes poner corriente el granero*.[1188]

Entre el 26 de enero de 1778, en que partió de Zaragoza, y el 7 de febrero, en que regresó, Agustín Sanz supervisó las obras que se acometían tanto en Urrea, ya de derribo

[1181] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 17-IX-1777).
[1182] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-9 (Carta de 29-X-1777).
[1183] *Ibidem*.
[1184] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-4. Papel nº 1 (Carta de 9-X-1777).
[1185] *Ibidem*.
[1186] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-5 (Carta de 23-X-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-9 (Carta de 29-X-1777).
[1187] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-18. Papel nº 5 (Carta de 13-XII-1777).
[1188] *Ibidem*, Papel nº 1 (Carta de 3-I-1778).

de la iglesia antigua, como en Vinaceite, de adaptación del granero como templo interino, obras que acometían sus oficiales y peones con la colaboración de los vecinos en ciertas tareas. A su regreso a Zaragoza el 7 de febrero hizo notar a José Faure su escasa satisfacción con el trabajo de los vecinos de Vinaceite, *a quienes encargó el viage pasado un desmonte que se ha de hacer de tres palmos de altura para igualar el piso del granero y fijar la puerta, no solo no lo han hecho sino que les considera bastantemente flojos*, lo que contrasta con la satisfacción que manifestó con el trabajo de los de Urrea.[1189] Enterado el duque del escaso esfuerzo de los vecinos, escribió de inmediato al párroco *a fin de que les exhorte y estimule por su parte al cumplimiento de lo que me prometieron en los mismos términos que los de Urrea*.[1190] Sin embargo, antes de que llegara la carta a Vinaceite las obras del granero se aceleraron, de tal forma que el 14 de febrero Faure informó al duque de que *ya ba en bueno el rebaje y que empezarán a moverse aquellas gentes*. De hecho, el 28 de febrero el administrador pudo informar ya de que *se han trasladado los retablos y finaliza la yglesia interina para executarse luego la translación del Santísimo*, translación que finalmente se ejecutó bastantes días después, el 19 de marzo, festividad de San José, algo que Faure comunicó al duque recalcando que los *vecinos parece se estimulan y animan más que antes, pues está contento don Agustín*.[1191] Paradójicamente, la inauguración del *granero antiguo* como iglesia interina coincidió con la conclusión del derribo del templo antiguo de Urrea. La adaptación del viejo granero había durado mucho, alrededor de tres meses, probablemente a raíz del deterioro del edificio y su inadecuación inicial para el culto, pero una vez concluido e inaugurado ya podía ser derribada la iglesia antigua.

El derribo del viejo templo, que habría comenzado a finales de marzo o primeros de abril, tras estrenarse la iglesia interina, aún se debía de estar acometiendo a la altura del 2 de junio. Entonces lo dirigía personalmente Agustín Sanz, que llevaba unos días en el pueblo, *pues pasó a Vinacey, cuia obra le merece más cuidado, sintiendo siempre el que sus vecinos se hallan mui fríos en el cumplimiento de sus promesas y sin estímulo que les haga variar y executar lo que saben y ven practican los de Urrea, siendo así que Sanz no hace sino ponerles delante su mucha obligación y conbeniencia*.[1192] Queda claro que el cambio de actitud de los vecinos había sido solo temporal, por lo que su trabajo poco esforzado, aunque centrado en labores secundarias, estaba lastrando el avance de las obras, siendo uno de los motivos del retraso que iban acumulando.

El derribo pudo concluir hacia mediados o finales de junio de 1778 si se manejaron unos plazos similares a los empleados en la demolición de la Iglesia de Urrea, cerca de tres meses, y no hubo retrasos o interrupciones, algo en principio factible dado que, a pesar de que el edificio era más pequeño, dicho derribo se tuvo que acometer con más cuidado y lentitud por la necesidad de conservar sin daños ciertos elementos previos que se reaprovecharían, siendo además el número de operarios menor. Por este motivo, la fecha de mediados de julio sería en principio bastante factible para el inicio de las obras

[1189] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 7-II-1778).
[1190] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-13 (Carta de 11-II-1778).
[1191] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Cartas de 14 y 28-II-1778 y 21-III-1778); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-19. Papel nº 5 (Carta de 28-III-1778).
[1192] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1778 (Carta de 2-VI-1778).

de construcción del nuevo templo. Sin embargo, es muy probable que, por algún motivo no esclarecido, el comienzo de la construcción se acabara retrasando o que las obras quedaran interrumpidas al poco de comenzar, dado que la apertura de las zanjas de los cimientos no concluyó hasta principios de febrero de 1779,[1193] fecha muy tardía casi inexplicable. Según este dato, que es seguro, y teniendo en cuenta que la apertura y rellenado de los cimientos de la Parroquial de Urrea había durado aproximadamente tres meses, los de la Iglesia de Vinaceite se habrían empezado a abrir probablemente, si no hubo interrupciones, a finales de 1778, y si las hubo, algo antes.

La finalización de la excavación de las zanjas de los cimientos a comienzos de febrero de 1779 se deduce de una carta escrita por Agustín Sanz al duque de Híjar el 9 de febrero de 1779 en la que le informó de que tenía *la escavación para los cimientos de la Yglesia de Vinacey en disposición de hacer su reconocimiento con arreglo a lo pactado en la escritura de la construcción de dicha yglesia*. Tras conocer el contenido de dicha carta, el duque ordenó a José Faure que se encargara de que una *persona de inteligencia, práctica y confianza* acometiera el reconocimiento o visura planteada por Sanz, que permitiría certificar la profundidad y coste que tendrían finalmente los cimientos.[1194] El encargado de realizar la visura fue Mateo Gracián, quien para aprovechar el viaje también inspeccionó las obras, mucho más avanzadas, de la cercana Iglesia de Urrea. Como ya se vio al analizar la construcción del templo urreano, era un maestro de obras de Zaragoza de la plena confianza de Sanz, a quien le unía una relación de amistad y con quien había colaborado años atrás en varios proyectos, lo que indica que la visura fue considerada un mero trámite por Faure, que debió de pedir consejo a Sanz sobre el facultativo que debía realizarla. Gracián visuró ambos templos hacia el 25 de febrero, redactando un informe que agradó al duque, que tuvo *mucho gusto en ver el estado que tienen estas obras y la hermosura que pretenden.*[1195]

El rellenado de los cimientos duró probablemente hasta finales de marzo o comienzos de abril de 1779, momento a partir del cual se iniciaría la construcción de la parte sobrealzada del templo, que aún estaría poco avanzada cuando hacia finales de septiembre de ese mismo año visitó las obras el mismísimo IX Duque de Híjar, que se encontraba realizando un viaje por sus posesiones aragonesas.[1196] En dicha visita el propio Agustín Sanz, al igual que en el caso de Urrea, haría sin duda de "cicerone", explicándole *in situ* los pormenores del nuevo edificio, que aún alcanzaría escasa altura, dado el interés del aristócrata por la arquitectura y los proyectos que financiaba.

Lamentablemente, el resto del proceso constructivo del templo resulta a día de hoy imposible de reconstruir por la ausencia de documentación. Únicamente he podido determinar, gracias a una referencia indirecta, que las obras estaban ya muy adelantadas a mediados de noviembre de 1780. En esa fecha los muros perimetrales de la gran rotonda estaban ya perfectamente construidos al interior dado que el destacado escultor clasicista aragonés Joaquín Arali tomó medidas *in situ* para trazar la segunda versión de su diseño para los dos retablos colaterales principales, que se ubicarían en los extremos del eje

[1193] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-13 (Carta de 13-II-1779).
[1194] *Ibidem*.
[1195] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Cartas Órdenes Señor Duque 1779 (Carta de 3-III-1779).
[1196] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1 (Carta de 12-X-1779).

transversal de la rotonda y cuya mazonería y la del retablo mayor se encargaría de ejecutar en estuco, debiendo quedar presididos los tres altares por lienzos[1197] del prestigioso pintor zaragozano afincado en Madrid Ramón Bayeu.[1198] Es más, el propio hecho de que en paralelo a las obras del templo se hubiera encargado ya su dotación artística principal, tanto el diseño y construcción de los tres retablos principales como la ejecución de las pinturas que los iban a presidir, labores que se habían encomendado a Arali y Bayeu al menos desde mediados de septiembre de 1780,[1199] pero probablemente desde antes, indican que para entonces la construcción del templo estaba ya muy avanzada y que había previsión de concluirla en un breve plazo.

Afortunadamente, sí que he podido determinar la fecha exacta de la conclusión del templo gracias a una referencia documental muy precisa. Concretamente, las obras concluyeron a nivel arquitectónico en torno al 12-13 de marzo de 1781, ya que el día 17 de dicho mes el duque de Híjar comunicó a José Faure que Agustín Sanz le acababa de informar por carta de *que la yglesia está ya concluida*, habiéndole planteado la necesidad de acometer la visura de final de obra estipulada en las capitulaciones y que debía ejecutar un facultativo independiente a elección del aristócrata. Sin embargo, el duque demostró una vez más su gran confianza en Sanz al no contemplar *necesaria la visura por la satisfacción que tengo en su avilidad y celo por mis cosas*,[1200] unas palabras que permiten vislumbrar el gran aprecio y el alto concepto artístico y profesional que tenía de su arquitecto de confianza en Aragón, algo que quedó patente no solo por palabras como estas sino a través de los numerosos proyectos que le siguió encomendando hasta su muerte en 1801.

La conclusión del templo a nivel arquitectónico mediado marzo de 1781 supuso cinco meses de retraso respecto a los tres años de plazo estipulados en las capitulaciones otorgadas el 8 de octubre de 1777, plazo que empezó a correr a partir del pago de la primera cuota a Agustín Sanz, que fue más o menos coincidente con dicha fecha.[1201] No obstante, no debe olvidarse que la construcción real del templo no comenzó hasta finales de 1778, ocupándose el periodo previo en dos labores ineludibles que también computaban y que acumularon ciertos retrasos en su ejecución: la habilitación del templo interino y el derribo de la iglesia antigua. Los retrasos al acometer estas dos labores

[1197] El lienzo del altar mayor debía representar a San Juan Bautista, santo titular del templo, y los de los retablos colaterales a San Rafael y San Pedro de Alcántara, santos de la onomástica de la duquesa y el duque de Híjar respectivamente. Ramón Bayeu ajustó la ejecución de los tres lienzos en 9.000 reales de vellón (478 libras, 2 sueldos y 12 dineros jaqueses), a razón de 3.000 reales (159 libras, 7 sueldos y 9 dinero) por cada uno. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-19 (Carta de 23-IX-1780).

[1198] *Ibidem* (Carta de 2-XII-1780). Tras tomar medidas *in situ* hacia mediados de noviembre, Joaquín Arali trazó de inmediato la segunda versión de su diseño de la mazonería de los dos retablos colaterales principales, que concluyó poco antes del 28-XI-1780, en que fue remitida a Madrid para que la viera y aprobara el IX Duque de Híjar. Sobre los tres retablos y sus pinturas véase ÁLVAREZ GRACIA, A., "Goya, Ramón Bayeu…" *op. cit.*, pp. 171-177; y ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia…*, *op. cit.*, pp. 161-163.

[1199] *Ibidem* (Carta de 23-IX-1780). El 23-IX-1780 el duque previno a José Faure y Ramón Casellas de que se encargaran de que se trazara un diseño de mazonería de retablo *que haga buen orden y simetría* con los tres altares principales con el fin de que se ajustaran a él los particulares que quisieran sufragar alguno de los cuatro retablos restantes. Este dato es un indicio más de que las obras estaban ya muy avanzadas.

[1200] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-17 (Carta de 17-III-1781).

[1201] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-8 (Carta de 24-IX-1777); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-6 (Carta de 1-X-1777).

previas, y no la construcción del templo como tal, fueron los que generaron en gran medida el desfase final de cinco meses, un desfase que Sanz compensó con creces con el adelanto de un año que logró en la finalización de las obras de la Iglesia de Urrea, a las que probablemente dio cierta prioridad por su mayor envergadura y complejidad [fig. 2].



Fig. 2: ***Vista de la Iglesia de Vinaceite desde la lejanía (década de 1960)*****.**

Bastante más tarde se concluyó la dotación artística del templo, que no computaba en el plazo de tres años fijado para las obras dado que no era de la competencia de Agustín Sanz aunque este ejerció un cierto control sobre la misma al dar directrices o pautas al escultor Joaquín Arali, quien a la hora de diseñar la mazonería de los tres retablos principales se sometió *a unos puntos que le tenía manifestados* Sanz[1202] para que estos fueran acordes a la arquitectura del edificio, y al controlar que los cuatro retablos restantes, financiados por particulares que los encargaron por su cuenta, fueran elaborados sin *perjuicio ni deformidad a la obra de la yglesia y su arquitectura*,[1203] es decir, de acuerdo con la estética barroca clasicista del edificio y con la debida calidad artística. Así, para poder acometer la *Traslación del Santísimo Sacramento*, y por tanto inaugurar el templo, hubo que esperar probablemente a que se terminaran e instalaran los retablos de financiación particular, cuya confección se dilató por desavenencias en su diseño,[1204] por lo que, a falta de refrendo documental, dicha *Traslación* pudo tener lugar a mediados o finales de 1782 y sin duda antes de marzo de 1783 ya que en una carta fechada el 1 de marzo de 1783 relativa al sermón que debía decirse en las fiestas de *Traslación* de la Iglesia de Urrea se aludió al sermón de las fiestas de *Traslación* de la de

[1202] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-17 (Carta de 10-XI-1781).
[1203] *Ibidem* (Cartas de 10-XI-1781 y 1-XII-1781).
[1204] *Ibidem* (Cartas de 15-XII-1781 y 15-V-1782).

Vinaceite como ya dicho y además bastante tiempo atrás, lo que descarta la cronología genérica de 1783 aportada por algunos autores,[1205] que además resulta poco factible por el simple hecho de que no tendría sentido que el templo, después de dos años terminado, permaneciera cerrado, no pudiendo ser disfrutado por los feligreses, que seguirían asistiendo a misa en precario en el granero adaptado como iglesia interina.

En cualquier caso, ya fuera antes o después, los vecinos de Vinaceite se convirtieron en unos privilegiados al poder disfrutar de un templo único en el Aragón del último cuarto del setecientos, tanto por su calidad arquitectónica como por su novedosa solución espacial y volumétrica, que ya entonces supieron apreciar personajes tan relevantes como el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque, quien *por su gracioso tamaño y figura parece quedó muy agradado* cuando lo visitó a comienzos de agosto de 1788 durante una visita pastoral a los lugares aragoneses de la Casa de Híjar, superando incluso en su valoración a la también magnífica Iglesia de Urrea de Gaén.[1206]

Estudio artístico

La Iglesia de San Juan Bautista de Vinaceite fue sin duda, a pesar de sus pequeñas dimensiones y cierta modestia material, el edificio religioso más singular que diseñó Agustín Sanz a lo largo de toda su dilatada carrera dada la originalidad de su solución espacial y volumétrica, prácticamente única en el Aragón del siglo XVIII y con muy pocos parangones coetáneos a nivel español e incluso internacional.[1207] Dicha originalidad radica fundamentalmente en la elección de una planta centralizada circular, algo muy poco frecuente en un templo parroquial, la cual se complementa, no obstante, con sendas expansiones espaciales en los pies y en la cabecera, correspondientes respectivamente a una pequeña nave de dos tramos y a un corto presbiterio —dos elementos ya contemplados en el segundo proyecto de Sanz descartado—, que permiten aumentar el aforo de la rotonda y reforzar la necesaria axialidad hacia el altar mayor requerida por los principios litúrgicos contrarreformistas, dos aspectos, aforo y axialidad, de tipo funcional-litúrgico, que constituían los principales puntos débiles de la planta circular y que dificultaban su uso en la arquitectura religiosa como solución espacial más apropiada, y ello a pesar del enorme prestigio estético y simbólico asociado a este tipo de solución espacial desde la Antigüedad clásica gracias a ejemplares sobresalientes como el Panteón de Roma (convertido en iglesia cristiana en 608) o los templos de Vesta y de Tussis de la misma ciudad, un prestigio que no hizo sino aumentar durante el renacimiento

[1205] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-6. Papel nº 2 (Carta de 1-III-1783); SEGUNDO, A., y ORDÓÑEZ, M. J., "La Iglesia Parroquial de…", *op. cit.*, p. 107; y SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del…", *op. cit.*, p. 303. En ambos estudios se menciona la fecha genérica de 1783 como la de celebración de las fiestas de *Traslación del Santísimo Sacramento*, fundamentalmente en función de un documento sin fechar en el que se solicitan jocalias y diversos enseres para Vinaceite. En caso de dar por buena dicha fecha, la fiesta tuvo que tener lugar entre enero y mediados de febrero de 1783, algo que me parece poco factible.

[1206] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 11 (Carta de 5-VIII-1788).

[1207] En Aragón cabe mencionar muy pocas iglesias clasicistas de planta circular, todas ellas posteriores a la Parroquial de Vinaceite y mucho más convencionales en su concepción espacial y volumétrica. Se pueden citar la Iglesia de San Fernando de Torrero de Zaragoza (1796-1799), la Ermita del Calvario de Rubielos de Mora (h. 1790) o la Capilla del Santísimo Cristo de Mallén (1805-1854).

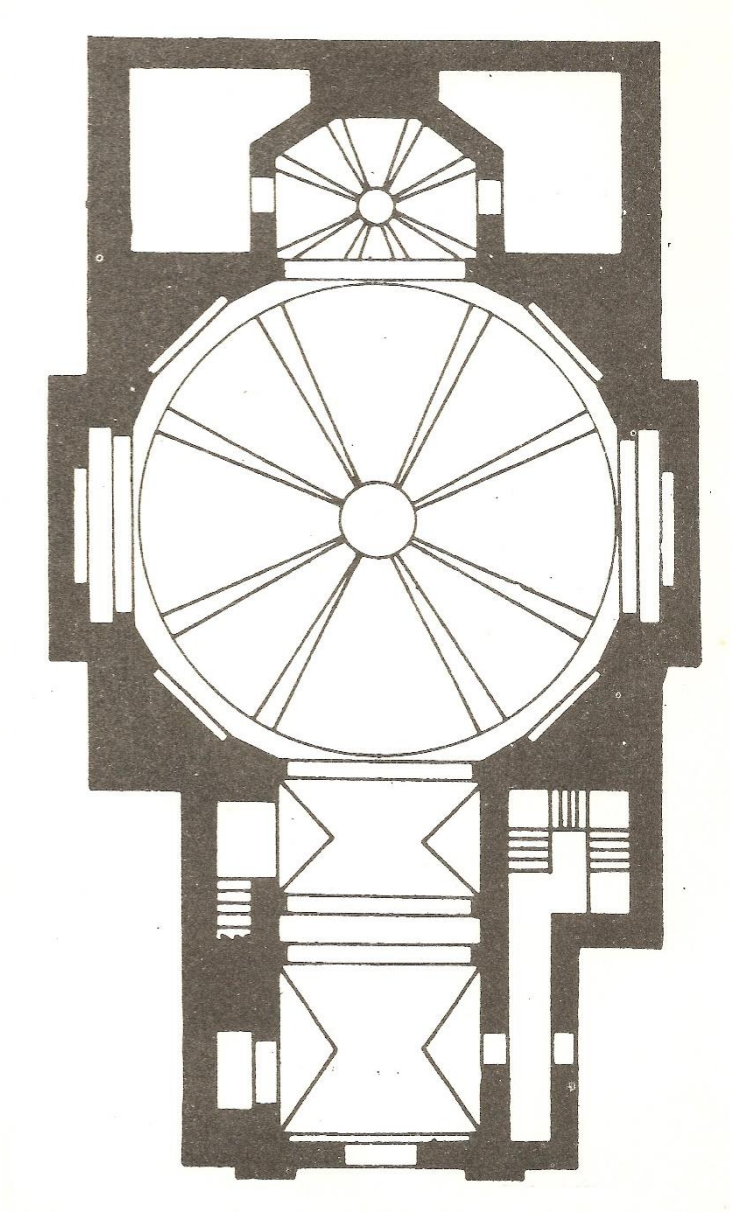


Fig. 3: ***Planta de la Iglesia de Vinaceite, según Santiago Sebastián y Gonzalo Borrás.***

gracias a grandes tratadistas italianos como Alberti, Serlio o Palladio que glosaron las excelencias de la planta circular, que consideraban la más bella y perfecta desde un punto de vista geométrico además de la más apta simbólicamente para expresar la idea cristiana del templo por asociarse a un simbolismo cosmológico y teocéntrico. Paradójicamente, ello no supuso un uso generalizado de este tipo de planta sino más bien todo lo contrario, pues se empleó solo en templos muy determinados a los que se adecuaba litúrgica, funcional o simbólicamente, fundamentalmente de tipo sepulcral, martirial, votivo, de peregrinación y en ocasiones de culto privado, como fue el caso del célebre Templete de San Pietro in Montorio de Roma (1502-1510), obra cumbre de Bramante, de la Capilla Caracciolo di Vico de Nápoles (h. 1514), original reinterpretación del Panteón de Roma, del Templete Barbaro en Maser (h. 1579-1580), creación de Palladio basada también en el Panteón, o en el ámbito aragonés, de la Capilla del Calvario de Borja (1566), quedando prácticamente excluida de templos catedralicios, colegiales y parroquiales, en los que siguieron predominando las plantas longitudinales, fundamentalmente la basilical [figs. 3, 4, 5 y 6].[1208]

[1208] WITTKOWER, R., "La iglesia de planta central…", *op. cit.*, pp. 9-38; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 98-99; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, pp. 152 y 158; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión", en *La arquitectura jesuítica*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, pp. 305-325, espec. pp. 323-324; LOTZ, W., "Notes on the centralized church of the Renaissence", en *Studies in Italian Renaissence Architecture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1977, pp. 66-73; SINDING LARSEN, S., "Some functional and iconographical aspects of the centralized church of the italian Reinassence", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, II, Roma, Institutum Romanum Norvegiae, 1965, pp. 203-356; y RUIZ TEJERINA, A., *La planta centralizada en Castilla y León en el Renacimiento y el Barroco* (tesis), León, Universidad de León, 2013, pp. 31-41.



Fig. 4: ***Vista general de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 5: ***Vista interior del Panteón de Roma según Piranesi*****.**

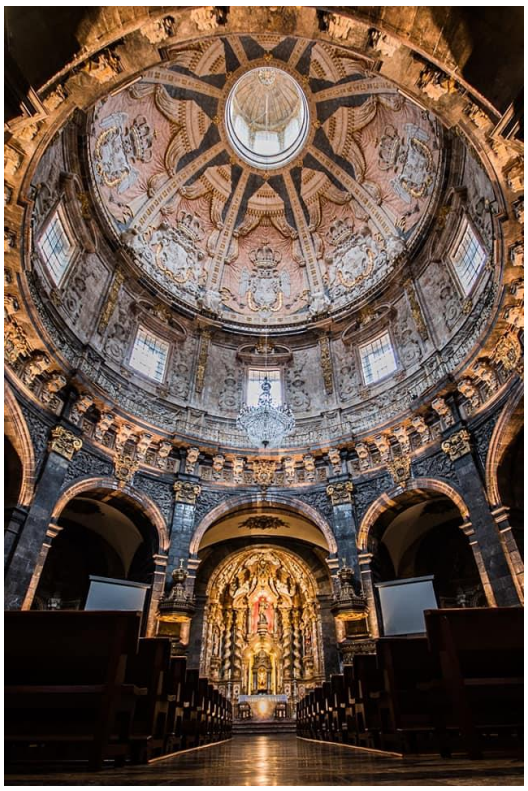


Fig. 6: ***Interior de la Capilla Caracciolo di Vico de Nápoles*.**

El uso marginal de la planta centralizada circular en la arquitectura religiosa se agravó a partir del último tercio del siglo XVI con el inicio de la Contrarreforma católica, que primó los modelos longitudinales de cruz latina (basilical, de una nave…) por sus supuestas ventajas de cara la aplicación de las nuevas directrices litúrgicas y funcionales emanadas del Concilio de Trento (1545-1563), especialmente la necesidad de reforzar la direccionalidad axial del templo hacia el altar mayor, que era resultado de la importancia litúrgica y cultual adquirida por los altares mayores y los tabernáculos expositores a raíz de la polémica antiprotestante en torno a la custodia de las especies eucarísticas y la veneración del Santísimo Sacramento. De hecho, se llegó al extremo de que un eclesiástico eminente como el cardenal Carlos Borromeo, participante privilegiado en el concilio y pionero en la aplicación del "espíritu" tridentino, prescribió en el libro primero de sus célebres e influyentes *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1572, libro 1º, y 1577, libro 2º) que toda catedral, colegiata o parroquia debía construirse en forma de cruz latina, lo que justificó en la tradición cristiana, atendiendo a que las basílicas mayores de Roma respondían todas a dicha figura y que el círculo fue utilizado en los templos paganos pero muy poco por el pueblo cristiano.[1209] No obstante, ello no impidió que en el siglo XVII, en pleno auge del barroco, se construyeran, aunque de forma casi residual, algunas iglesias importantes de planta circular, pero mayoritariamente, como ya ocurrió durante el renacimiento, de patronato particular, como fue el caso de la Colegiata de Santa María de la Asunción de Ariccia (1663-1665), diseñada por Bernini, como reinterpretación barroca clasicista del Panteón de Roma, por encargo del Papa Alejandro VII Chigi, cuyos sobrinos eran propietarios de Ariccia desde 1661, o de carácter devocional, no de culto parroquial (santuarios de peregrinación, templos

[1209] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 99-100.

funerarios, capillas votivas…), como fue el caso del magnífico Santuario de Loyola (1688-1767), construido cerca de Azpeitia, en el lugar donde nació San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, según trazas del que había sido el principal discípulo y colaborador de Bernini, Carlo Fontana,[1210] que unos años antes, en 1683, había diseñado ya una iglesia martirial de planta circular para el interior del Coliseo de Roma que no se había llegado a construir pero que acabó ejerciendo una gran influencia gracias a la estampa.[1211] De hecho, la Compañía de Jesús fue una de las pocas órdenes religiosas que contribuyó a una cierta difusión de la planta circular pues levantó una parte mínima de sus templos según este esquema, siendo ejemplos muy notables la Iglesia del Colegio de San Sebastián de Málaga (1626-1630), diseñada por Pedro Sánchez dentro de un lenguaje todavía protobarroco, o la Iglesia del Noviciado de San Luis de Sevilla (1699-1731), trazada por Leonardo de Figueroa en un exuberante estilo barroco castizo,[1212] utilizado también, aunque con mucha más moderación, por el célebre maestro de obras Pedro de Ribera en su circular Capilla de Nuestra Señora de la Portería de Ávila (1728-1731) [figs. 7 y 8].



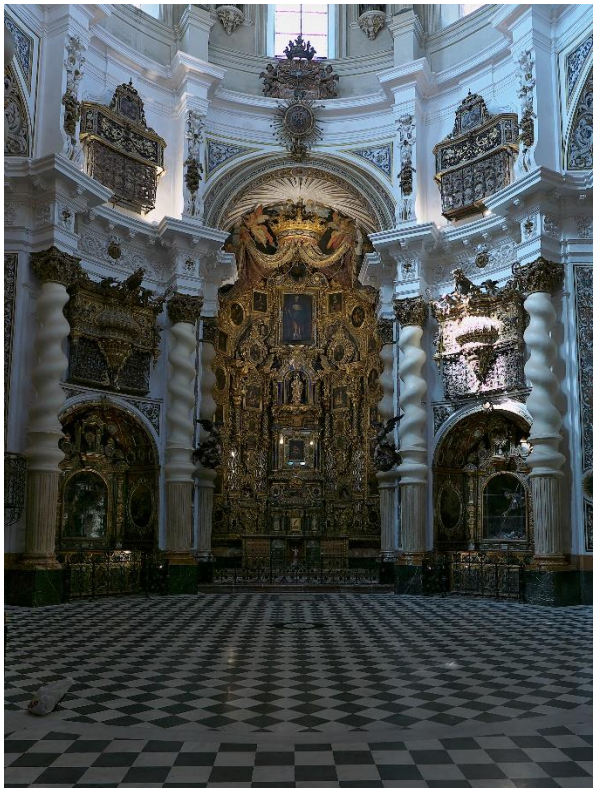


Fig. 7: ***Interior del Santuario de Loyola en Azpeitia, obra de Carlo Fontana*** **(izquierda).**
Fig. 8: ***Interior de la Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla*** **(derecha).**

A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII continuó el uso marginal de la planta circular en la arquitectura religiosa, aunque en ese periodo se crearon algunas de las obras

[1210] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La arquitectura jesuítica…", *op. cit.*, pp. 321-325.
[1211] Los diseños de la iglesia martirial ideada por Carlo Fontana para el interior del Anfiteatro Flavio de Roma se difundieron ampliamente gracias al libro de estampas *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, publicado en 1725.
[1212] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La arquitectura de los jesuitas*, Madrid, Edilupa Ediciones, 2002, pp. 76-87.

cumbre dentro de esta variante tipológica, como la magnífica basílica de La Superga de Turín (1717-1731), obra del insigne arquitecto barroco mesinés Filippo Juvarra, que tanto influyó en el barroco clasicista español de las décadas centrales del siglo XVIII. La situación comenzó a cambiar mediada la centuria dieciochesca, cuando el advenimiento del periodo ilustrado y sus renovadoras ideas en todos los ámbitos favoreció en el caso español un pequeño resurgimiento de la planta centralizada circular, cuyo uso, aunque tímido, se extendió a otros tipos de iglesia antes casi inexplorados (conventuales, parroquiales…) gracias al renacido interés por las plantas centralizadas que había traído consigo el redescubrimiento de "lo clásico" y debido al impulso de arquitectos barroco-clasicistas como Ventura Rodríguez o sus discípulos Domingo Lois Monteagudo (Cerdedo, Pontevedra, 1722-Granada, 1785), que se había formado en Roma durante siete años, entre 1758 y 1765, y había podido conocer de primera mano algunos de los principales edificios clásicos de planta circular subsistentes, pero también los renacentistas y barrocos,[1213] y Agustín Sanz, quienes vieron en la planta circular un modelo espacial de gran belleza geométrica que se adecuaba perfectamente a los principios religiosos de la nueva espiritualidad ilustrada, que precisaba de espacios envolventes y acogedores que sirvieran como marco ideal a una vivencia más próxima, íntima y recogida de lo sagrado, despojada de parafernalias superfluas [fig. 9].



Fig. 9: ***Interior de la Basílica de la Superga de Turín, obra de Filippo Juvarra.***

Buenos ejemplos españoles del modesto resurgir de la planta centralizada circular en la arquitectura religiosa durante la época de la Ilustración, al margen de la propia Iglesia de Vinaceite, fueron: la Capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro (1757-1789), la Iglesia del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid (1759-1930), la Iglesia de Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares (1762, no construida) o el Santuario de Covadonga (1779, no ejecutado), todas ellas creaciones del gran Ventura Rodríguez;[1214] la Iglesia de San Pedro de Cuenca, atribuida al aragonés José Martín de Aldehuela (h. 1758); la Iglesia del Colegio de Santa Victoria de Córdoba (1761-1772), obra de los arquitectos franceses Louis Gilbert y Baltasar Devreton corregida por el propio Ventura Rodríguez por problemas en la cúpula;[1215] la monumental y problemática Iglesia conventual de San Francisco el Grande de Madrid (1761-1784), diseñada

[1213] Sobre Domingo Lois Monteagudo y la influencia de su estancia en Roma, véase GUILLÉN MARQUÉS, E., "La fortuna de un arquitecto pensionado en Roma: Domingo Lois Monteagudo", *Academia*, 69, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 179-205.

[1214] REESE, T., *The architecture of...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 113-117 y 407-409; MONTES SERRANO, C., "Ventura Rodríguez y la Capilla de San Pedro de Alcántara", *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 8(8), Valencia, Universitat Politècnica de València, 2003, pp. 11–23; RUIZ TEJERINA, A., *La planta centralizada*…, *op. cit.*, pp. 347-403; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos de Ventura Rodríguez", en *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 92-539, espec. pp. 210-214, 242-247 y 427-435.

[1215] REESE, T., *The architecture of...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 248-251 y 460-462.

sucesivamente por dos de los arquitectos más relevantes del reinado de Carlos III, José de Hermosilla y Francesco Sabatini;[1216] la Capilla de la Comunión de la Catedral de Santiago de Compostela (1768-1782), trazada por el renovador arquitecto académico gallego Domingo Lois Monteagudo, quien inició su construcción aunque la terminó con importantes modificaciones Miguel Ferro Caveeiro; la Iglesia del Convento de San Gabriel de Badajoz (1770-1782); la Capilla Palafox de la Catedral de Burgo de Osma (1772-1783), obra temprana de Juan de Villanueva modificada por Sabatini;[1217] la parroquial de la localidad vallisoletana de Valoria la Buena (h. 1774); el original Santuario de la Peregrina de Pontevedra (1778-1792), debido al maestro local Antonio Souto; la Iglesia de la Encarnación de Montefrío (1785-1802), sabia e imponente reinterpretación del Panteón de Roma diseñada por el ya mencionado Lois Monteagudo, que solo la dejó planteada pues murió poco antes de iniciarse las obras, que dirigió el madrileño Francisco Aguado; o la Iglesia de San Fernando de Torrero de Zaragoza (1796-1799), ecléctica obra de juventud de uno de los principales discípulos de Agustín Sanz, Tiburcio del Caso, quien años después diseñaría una interesante capilla ya neoclásica también de planta circular, la Capilla del Santo Cristo atado a la columna de la localidad zaragozana de Mallén (1805-1854) [figs. 10 y 11].[1218]

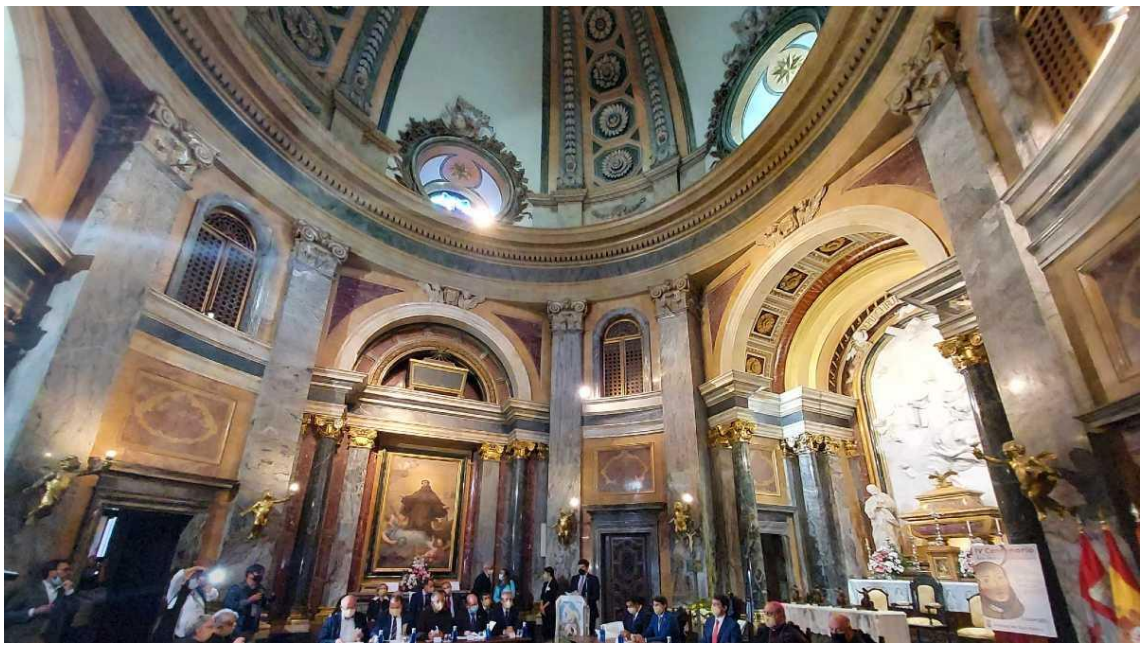


Fig. 10: ***Interior de la Capilla de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, obra de Ventura Rodríguez*.**

[1216] RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento de…", *op. cit.*, pp. 339-342.
[1217] JIMÉNEZ CABALLERO, I., y MONTES SERRANO, C., "La Real Capilla Palafox en la Catedral de Burgo de Osma", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 309-318; y RUIZ TEJERINA, A., *La planta centralizada*…, *op. cit.*, pp. 404-433.
[1218] Sobre Tiburcio del Caso y la Iglesia de San Fernando de Torrero, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de…", *op. cit.*, pp. 331-334.



Fig. 11: ***Interior de la Iglesia de la Encarnación de Montefrío, obra de Domingo Lois de Monteagudo.***

Respecto al caso específico de la Iglesia de Vinaceite, que se cuenta sin duda entre los templos de planta centralizada circular más singulares levantados en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, cabe señalar que Agustín Sanz pudo acudir a este tipo de planta tan poco habitual en iglesias parroquiales por la confluencia de al menos dos circunstancias favorables. La primera de ellas fue la necesidad de construir un templo nuevo, aun reaprovechando ciertos elementos secundarios del viejo, para dar cabida a la creciente población de la localidad, que no obstante, a pesar de su aumento muy notable, era muy escasa cuantitativamente, lo que se prestaba a experimentar con un tipo de planta centralizada que permitía crear a un coste muy ajustado un espacio congregacional diáfano y envolvente muy adecuado para una feligresía reducida fácil de gestionar pero no tanto para una comunidad de fieles amplia, pues entonces, con el necesario aumento de tamaño, entraban en juego los principales problemas inherentes a la planta circular: la dificultad técnica y económica para voltear la siempre precisa cúpula, o similar, a un coste razonable una vez superado un cierto diámetro, y la complicada implantación de este tipo de planta, a tamaño grande, en una trama urbana consolidada y densa por su difícil encaje volumétrico. La segunda circunstancia favorable, aunque pueda parecer lo contrario, fue la disponibilidad de un solar pequeño y compacto condicionado además por la necesidad de conservar, sin duda para abaratar costes, una serie de elementos secundarios de la iglesia vieja (primer cuerpo de la torre, parte de los muros de un tramo de la nave, presbiterio y sacristía) que limitaban su forma y extensión, lo que favoreció la elección de una planta centralizada circular, pues permitía optimizar el espacio disponible al máximo, mejor que la planta. Por último, la tercera circunstancia favorable fue el propio comitente, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar, IX Duque de Híjar, que era un gran amante de la arquitectura que se prestaba, con amplitud de miras, a este tipo de innovaciones o "experimentos" espaciales y arquitectónicos siempre que estos tuvieran

un coste razonable adecuado a las necesidades a cubrir, además de ser, como señor temporal, muy celoso de la adecuada dotación y cuidado de los templos parroquiales a su cargo, que debían tener siempre la suficiente calidad, decoro y prestancia, una actitud de la que dejó numerosos testimonios escritos en sus epístolas con sus administradores [fig. 12].[1219]



Fig. 12: ***Vista general hacia los pies de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

En sus diseños definitivos del edificio, lamentablemente no conservados —o al menos no localizados por el momento—, Agustín Sanz concibió un pequeño templo de planta centralizada circular, un tipo de espacio escasamente jerarquizado y por tanto poco adecuado a priori para la aplicación de los principios litúrgicos contrarreformistas —exceptuando acaso el énfasis en la predicación desde el púlpito— siempre y cuando no se implementaran medidas correctoras como las que aplicó Sanz con notable eficacia, pues ideó un templo circular pero axialmente dirigido hacia el altar mayor al alinear la única puerta de entrada al interior del mismo con dicho altar mayor, dos elementos que quedaron convertidos en los extremos del eje principal o longitudinal de la iglesia, un eje longitudinal que además quedó enfatizado, para reforzar la axialidad pero sin llegar a romper el efecto centralizador general, mediante sendas proyecciones espaciales de la rotonda: una en la cabecera consistente en un corto presbiterio a modo de ábside y otra en los pies que es una pequeña nave de dos tramos que permite a su vez aumentar el aforo del templo además de dar cabida a un coro alto en el primero de sus dos tramos. Al exterior, Sanz dotó a la rotonda de una envoltura octogonal que, además de proporcionar

[1219] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-10 (Cartas de 17-IX-1783 y 20-IX-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 3 (Cartas de 2-VII-1788, 5-VII-1788, 6-VIII-1788 y 9-VIII-1788); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 11 (Cartas de 22-VII-1788 y 5-VIII-1788).

al edificio un aspecto geométrico muy puro, permite disponer con seguridad el complejo sistema estructural de la cubierta, que debe proteger la cúpula que cubre el espacio circular, cuya calota o casquete queda oculto al exterior gracias a la referida envoltura octogonal de la rotonda, que arranca desde el suelo a modo de gran tambor. A pesar de dicha envoltura, la articulación espacial interior se transmite perfectamente al exterior, de tal manera que el edificio se caracteriza por su sinceridad espacial y volumétrica, por la correspondencia casi perfecta entre sus volúmenes exteriores y sus espacios interiores, una característica que responde al principio albertiano de *monumentum*, de evidente raíz clásica [figs. 13 y 14].[1220]



Fig. 13: ***Vista de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite desde la nave de los pies, que refuerza la axialidad*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Con la aplicación de la solución espacial de planta circular Agustín Sanz puso en práctica una vez más, como hizo también coetáneamente en la Iglesia de Urrea de Gaén y como haría más adelante, aunque solo sobre el papel, en otros templos como el de Calmarza, su predilección por las plantas centralizadas, que llegó a ser una constante en su arquitectura religiosa y por tanto una de las principales señas de identidad de la misma, pues experimentó con ellas a lo largo de toda su carrera profesional como arquitecto, especialmente durante su etapa creativa de esplendor (1775-1792). El tipo de planta elegido para la pequeña iglesia de Vinaceite, muy poco habitual en la arquitectura religiosa española de la Edad Moderna, como se ha podido constatar, de ahí su singularidad e importancia, se adaptaba muy bien a la religiosidad íntima y reconcentrada, sin parafernalias ni dramatismos, que propugnaban los ilustrados.[1221] Además permitía

[1220] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, p. 152; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 100-101.
[1221] VIRGINIA SANZ, M. M., "Teoría y estética del…", *op. cit.*, p. 234.



Fig. 14: ***Vista exterior de la Iglesia de Vinaceite.*** **Se aprecia su sinceridad volumétrica.**

combinar el gusto de raíz clásica por las formas geométricas puras con la necesaria axialidad que exigían los principios litúrgicos contrarreformistas, dado que se conseguía un espacio interior unitario y envolvente sin que se perdiera la noción de cuál era el punto focal del templo: el altar mayor, lo que se lograba disponiendo el eje longitudinal del espacio central alineado con la puerta de ingreso y la cabecera [fig. 15].[1222]

Mediante esta planta centralizada circular Agustín Sanz consiguió crear un espacio congregacional muy trabado y unitario al interior, perfectamente diáfano y abierto, y en consecuencia abarcable plenamente en un único golpe de vista, un espacio que, además, gracias a la suave curvatura de sus muros perimetrales, resulta acogedor y envolvente para los feligreses que se disponen en su interior, que de forma inconsciente se ven inducidos a practicar un tipo de religiosidad más íntima y cercana con el oficiante de la misa, quien a su vez puede llegar a ellos de forma más eficaz debido a dicha intimidad y cercanía, pero sobre todo gracias a las especiales ventajas acústicas y visuales de la planta circular. De hecho, este tipo de planta, una vez subsanado con medidas correctoras el problema de la axialidad hacia el altar mayor, resulta ser uno de la más propicios para la celebración de la misa y la predicación desde el púlpito debido a la forma envolvente de los muros, que evita los puntos muertos acústicos de las plantas de cruz latina, y a la ausencia de obstáculos físicos (pilares…) entre el predicador y los fieles, lo que hace que aquel, al igual que el altar mayor y el tabernáculo expositor, sea perfectamente visible

[1222] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo y el…", *op. cit.*, pp. 98-102; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de...", *op. cit.*, pp. 156-158; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 51.

desde cualquier punto del templo y que su voz fluya limpia, uniforme y sin generar eco. Además, gracias a esta fórmula espacial Sanz pudo dotar al templo de una iluminación natural uniforme y equilibrada, que se reparte de manera equitativa por todo el espacio favorecida por la ya mencionada ausencia de obstáculos, lo que proporciona al edificio una marcada sensación de orden, serenidad y equilibrio clasicistas que refuerza lo que ya de por si transmite la propia centralización de la planta [fig. 16].



Fig. 15: ***Vista interior de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 16: ***Vista parcial de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecia su efecto envolvente. Foto: José Manuel Herráiz España.**

A la hora de concebir la concreta disposición espacial y en alzado interior del espacio centralizado circular de la Iglesia de Vinaceite, Agustín Sanz no recurrió al habitual modelo del Panteón de Roma o de sus diversas reinterpretaciones renacentistas, barrocas y clasicistas (Templete Maser de Palladio, Colegiata de Ariccia de Bernini, Santuario de Loyola de Fontana o Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid de Hermosilla y Sabatini) sino a una genuina solución propia derivada de la reinterpretación en clave circular de un tipo de planta muy concreto: la planta cuadrada de esquinas achaflanadas de efecto circular, un tipo de planta pseudocircular, basado en el volteo de una cúpula circular sobre cuatro pechinas de base ancha o falsas pechinas que arrancan de los cuatro chaflanes de un cuadrado achaflanado, con el que había experimentado previamente, aunque partiendo de un rectángulo y generando por tanto un efecto pseudooval, en su segundo proyecto no realizado para la propia Iglesia de Vinaceite (1775),[1223] cuyo esquema general, como ya se vio, derivaba a su vez de la concepción espacial y en alzado de una obra fundamental: la Iglesia de la Compañía de María o de la Enseñanza de Zaragoza, edificio pionero y trascendental en la trayectoria del gran Ventura Rodríguez, quien lo diseñó en 1740, diez años antes que la Santa Capilla del Templo del Pilar, y cuya construcción concluyó en 1744,[1224]. No obstante, el esquema espacial concreto aplicado por Sanz en su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite remitía también al de otros tres templos venturianos: la Iglesia de la Abadía de Santo Domingo de Silos, trazada en 1751 y concluida en 1792 con notables modificaciones respecto al diseño original,[1225] la refinada Capilla del Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte, levantada en 1763-1765,[1226] y la monumental Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, diseñada en 1762 y no construida.[1227] Esta última obra resulta especialmente significativa pues en ella Ventura Rodríguez, partiendo sin duda del esquema espacial de planta cuadrada de esquinas achaflanadas de efecto circular desarrollado por Borromini en la Iglesia de Santa Inés en Agonía de Roma, acudió a una solución espacial y de alzado interior que se puede emparentar estrechamente con la utilizada por Agustín Sanz en la definitiva Iglesia de Vinaceite, que consiste literalmente en "inflar", es decir, en curvar el esquema espacial de planta cuadrada de

[1223] Posteriormente, en 1783-1784, volvió a usar este esquema en su proyecto no ejecutado para la iglesia de la nueva población de San Rafael, proyectada en las inmediaciones de Híjar (Teruel) por encargo de nuevo del IX Duque de Híjar.

[1224] La Iglesia de la Compañía de María o de la Enseñanza de Zaragoza es un edificio que hasta el presente ha permanecido ignoto para los especialistas al no haber sido estudiado y haberse demolido hacia 1928 pero que sin duda jugó un papel clave en la génesis y difusión del barroco clasicista aragonés junto a la Santa Capilla y la propia reforma del Templo del Pilar, dos obras a las que precedió. Sobre este templo véase DE LA PARRA MORACHO, C., FOZ Y FOZ, P., LASAOSA SÁNCHEZ, M., y LÓPEZ MARTÍN, F., *Breve historia del Colegio Compañía de María "La Enseñanza" (Zaragoza, 1744-1994)*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 15-23 y 40-44.

[1225] Sobre la Iglesia de la Abadía de Santo Domingo de Silos véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 152-156.

[1226] Sobre el Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte y su exquisita capilla véase OLMEDO, P., *El Palacio de Boadilla del Monte*, Madrid, Gráfila, 2016; BONET CORREA, A., "Ventura Rodríguez, el arquitecto preferido por el infante don Luis", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 435-441; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 268-269.

[1227] Sobre la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 242-247.



Fig. 17: ***Interior de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, obra de Borromini*.**
Se aprecia la planta cuadrada de esquinas achaflanadas.

esquinas achaflanadas por todas sus lados interiores hasta convertir su espacio interior en un auténtico círculo pero sin prescindir por ello de ninguno de sus elementos constitutivos (chaflanes, falsas pechinas-pechinas de base ancha, arcos torales…), que conforman y a la vez se integran perfectamente en la estructura circular que se genera mediante el curvado cóncavo del espacio interior [figs. 17, 18, 19, 20, 21 y 22].[1228]

A nivel estético, el armonioso y envolvente interior de la Iglesia de Vinaceite fue resuelto por Agustín Sanz, al igual que en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o en su segundo proyecto no ejecutado para el propio templo vinaceitano, recurriendo a un refinado lenguaje barroco clasicista o académico de clara raíz italiana muy vinculado a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra…), cercano a las soluciones estéticas puestas en práctica por su maestro Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma interior del Templo del Pilar de Zaragoza, formulada por este entre 1750 y 1763, reforma que avanzada la segunda mitad de la década de 1770 se había materializado

[1228] La solución espacial y de alzado interior aplicada por Ventura Rodríguez en la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares presenta ciertos precedentes en dos proyectos de templo españoles sin identificar que solo se conocen por sendos dibujos en sección: el primero de ellos fechado en 1738 y considerado por la mayoría de especialistas una obra autógrafa del propio Ventura Rodríguez, y el segundo, datado hacia 1751-1752, creación del arquitecto suizo al servicio de la corona española Virgilio Rabaglio (Gandria, Suiza, 1711-1800) y que se ha llegado a identificar como parte de un proyecto para la capilla del Real Sitio de Riofrío (Segovia). Sobre estos dos dibujos véanse ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 104-105; y CALVO SERRALLER, F. (comis.), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la Ilustración española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, p. 225, cat. 93.



Fig. 18: ***Interior de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, obra de Borromini*.**
Se aprecia la planta cuadrada de esquinas achaflanadas.

ya parcialmente en el entorno de la Santa Capilla[1229] convirtiéndose en un auténtico modelo de referencia, tanto formal como estético, para los profesionales de la arquitectura activos en el Aragón de la Ilustración gracias en parte a la iniciativa pionera de arquitectos como el propio Agustín Sanz o su maestro Julián Yarza Ceballos, quienes asumieron como propio el rico, ecléctico y versátil muestrario de formas, motivos y soluciones vinculadas al barroco romano desarrollado en ella por Rodríguez aunque enriqueciéndolo y complementándolo mediante el estudio de la realidad arquitectónica italiana de la Edad Moderna e incluso de la Antigüedad a través de distintos tratados de arquitectura y repertorios de estampas.[1230] No obstante, el lenguaje estético-arquitectónico aplicado por Sanz en la Parroquial de Vinaceite, al igual que el utilizado coetáneamente en la vecina Iglesia de Urrea, a pesar de mantenerse dentro de los márgenes de este barroco clasicista o académico, resultó ya mucho más sobrio, depurado y sintético que el usado por él mismo en otras obras de arquitectura religiosa algo anteriores como la ya mencionada Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea o el segundo que concibió para la propia Iglesia de Vinaceite, que se acercaban con mayor

[1229] USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 97 y 101-139. Sobre la construcción de la Santa Capilla y la reforma del Pilar véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla…*, *op. cit.*

[1230] Este lenguaje clasicista de raíz barroca romana, debido a su carácter exquisito, cosmopolita y muy novedoso a nivel aragonés y a su clara sintonía con las nuevas pautas estéticas defendidas desde la Corte y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acabó asumiéndose de forma generalizada como la vía más adecuada para la renovación de la desfasada arquitectura aragonesa, como una alternativa real al ya agotado lenguaje barroco tradicional o "castizo" que, con su abigarramiento decorativo y su alejamiento de la normativa clásica, había dominado el panorama arquitectónico aragonés desde mediados del siglo XVII.

fidelidad a la propuesta estética desarrollada por Rodríguez en el Templo del Pilar [fig. 23].

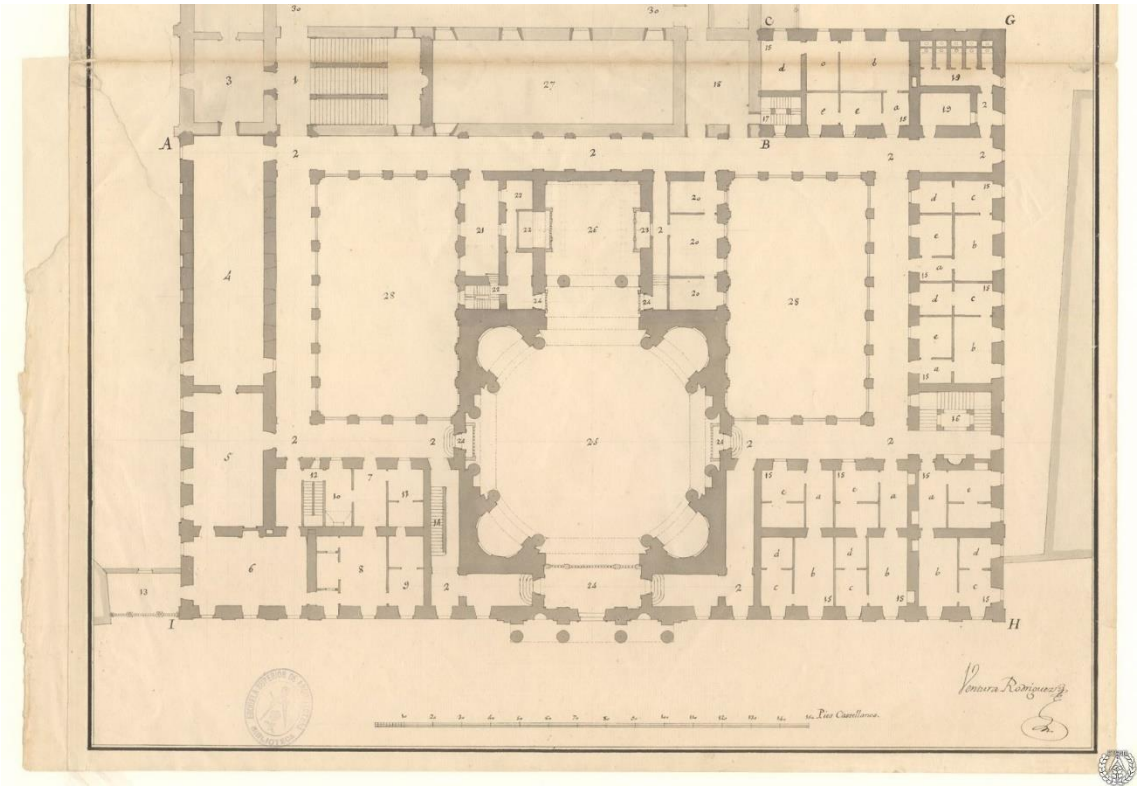


Fig. 19: ***Planta de la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares de Ventura Rodríguez, diseñada por Ventura Rodríguez en 1762.***

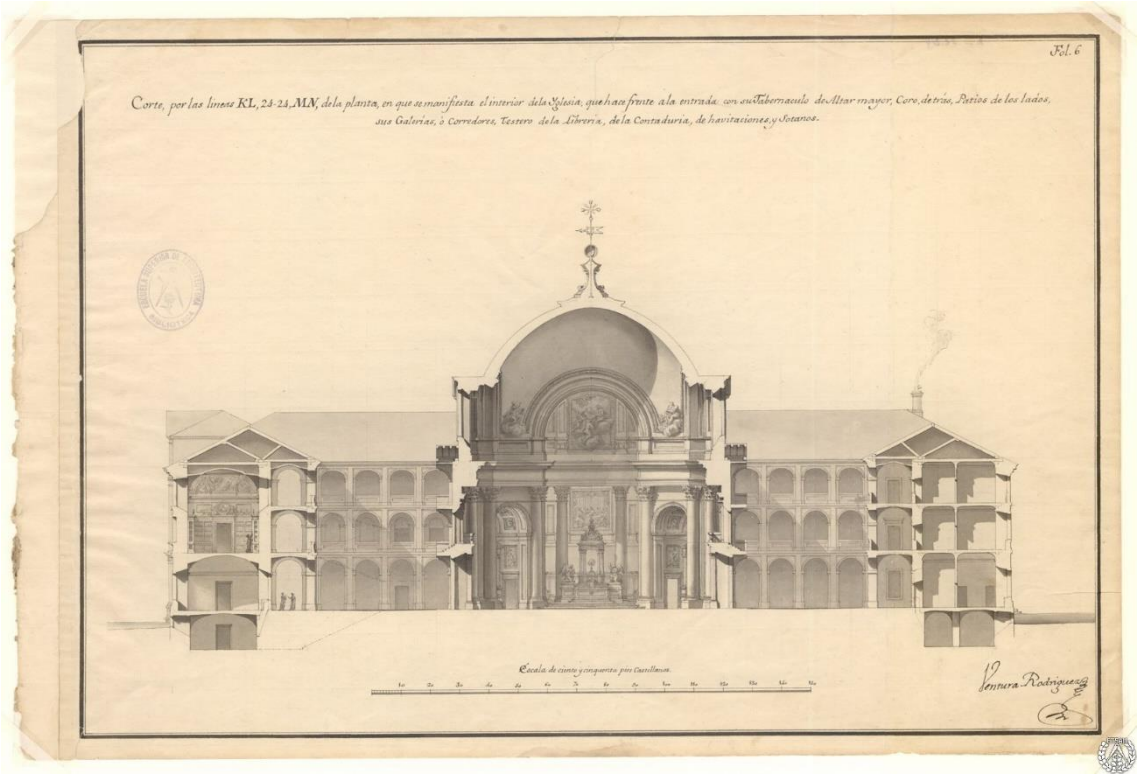


Fig. 20: ***Sección transversal de la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, diseñada por Ventura Rodríguez en 1762.***

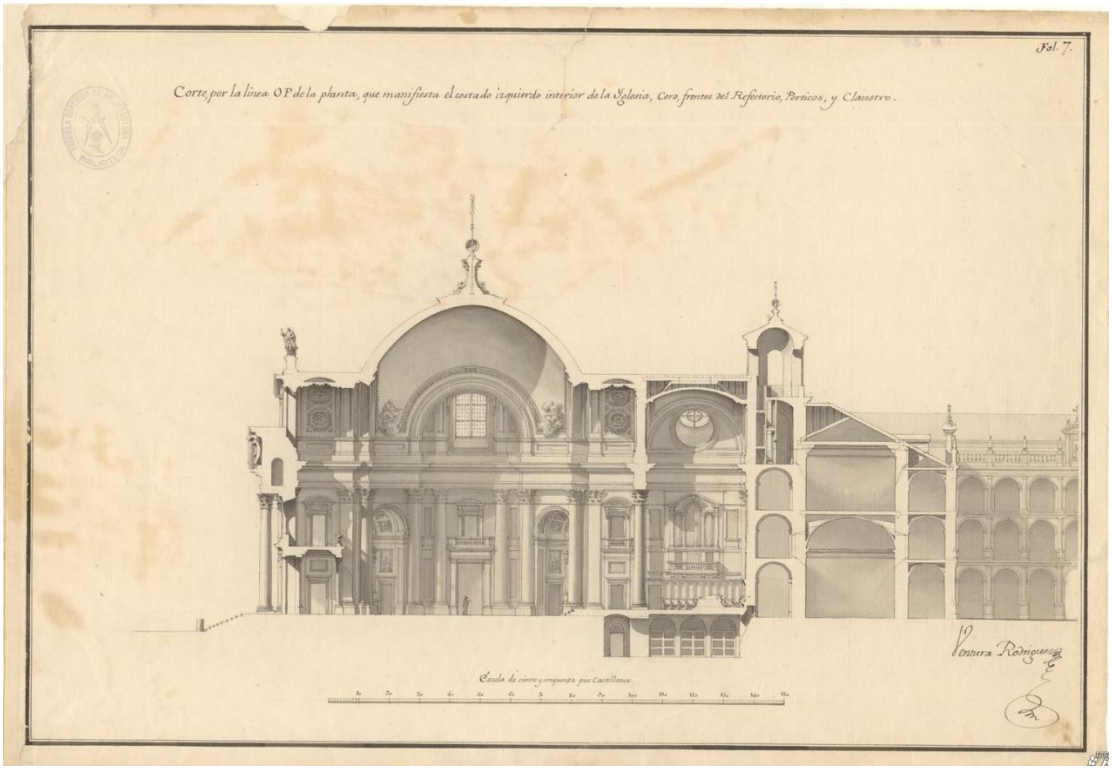


Fig. 21: ***Sección longitudinal de la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, diseñada por Ventura Rodríguez en 1762.***

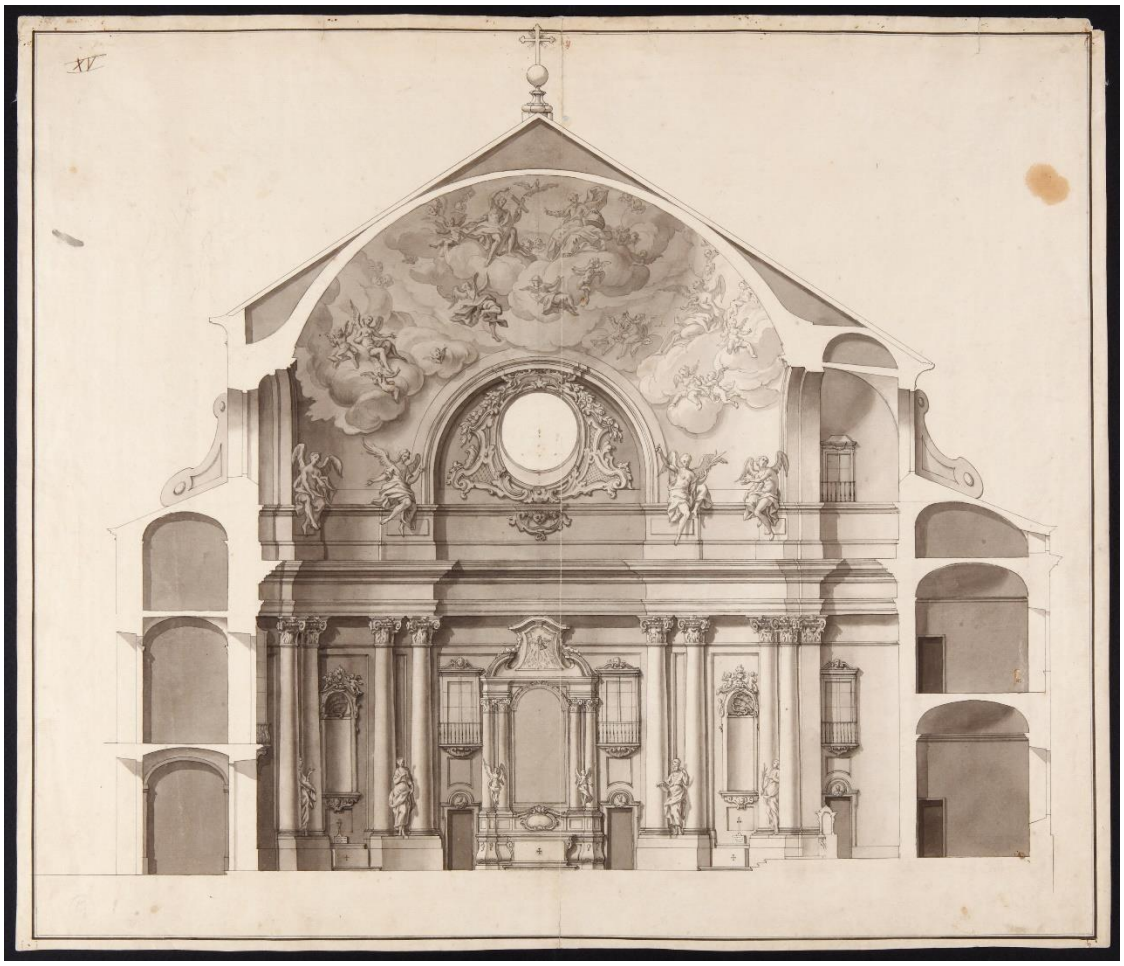


Fig. 22: ***Sección transversal de una iglesia española sin identificar, diseñada por Virgilio Rabaglio hacia principios de la década de 1750.***



Fig. 23*: Vista de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite a modo de sección longitudinal*. Se observa su mitad del lado del evangelio. Foto: José Manuel Herráiz España.

En el caso de la Iglesia de Vinaceite, al igual que en el de la Parroquial de Urrea de Gaén, Agustín Sanz dio un paso más en su genuina reinterpretación de los planteamientos estéticos "venturianos" al prescindir ya de elementos decorativos superfluos, no solo debido a la progresiva y evidente evolución estética que experimentó su arquitectura religiosa hacia soluciones cada vez más funcionalistas conforme fue avanzando en el tiempo su etapa creativa de esplendor, una evolución estética que habría que encuadrar en una clara transición hacia el neoclasicismo que acabaría imponiéndose al final de la centuria, sino también a raíz de las limitaciones presupuestarias de un proyecto como el de Vinaceite, que requería de un lenguaje arquitectónico refinado, acorde a los elegantes y cosmopolitas gustos estéticos del IX Duque de Híjar, pero que prescindiera de todas aquellas superfluidades, principalmente ornamentales, que podían tener cabida en iglesias construidas en una ciudad tan relevante como Zaragoza, cuya arquitectura religiosa requería una especial exquisitez, pero que resultaban innecesarias en el templo parroquial de una modesta población como Vinaceite.

Con el fin de conformar la articulación mural del interior del templo, pero también para reforzar la unidad formal y estética del conjunto y entre las distintos espacios que lo integran, Agustín Sanz hizo uso de cuatro recursos principales muy arraigados en la estética barroca clasicista o académica: un orden de pilastras de capitel corintio común a todo el espacio eclesial; una línea de imposta moldurada general que se desarrolla, con intermitencias, por todo el perímetro interior del templo (salvo en el coro, aunque coincide y se extiende por el frente de su balcón volado); un entablamento con *banquillo* que se extiende también perimetralmente pero sin interrupción (salvo en el testero de la cabecera); y una serie de cajeados o rehundidos murales y de moldurajes de varios formatos que animan los paramentos sirviendo de elemento unificador. Todos estos

recursos, en combinación con otros cuyo efecto es parcial o se circunscribe a ciertas zonas, contribuyen a crear un interior arquitectónicamente muy unitario y trabado, rítmico y ordenado en su articulación mural que, en combinación con la diafanidad de la planta, transmite una sensación de gran serenidad y equilibrio clasicistas [fig. 24].



Fig. 24: ***Vista del lado de la epístola de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El ámbito más trabado y unitario de todo el conjunto es la amplia rotonda que constituye el núcleo central del templo, cuya articulación mural interior remite, aunque en una versión mucho más depurada a nivel decorativo, al segundo proyecto de Agustín Sanz para la propia Iglesia de Vinaceite y por ende al modelo de referencia de este: la exquisita Iglesia de la Compañía de María o de la Enseñanza de Zaragoza de Ventura Rodríguez, cuyos alzados eran a su vez deudores, en una lectura planista y sin alabeos, de los desarrollados por Borromini en el interior de la Iglesia de San Carlino de Roma. De hecho, los alzados de la rotonda, que se dividen en dos sectores idénticos dispuestos a los lados del eje longitudinal del templo, presentan grandes paralelismos con los del núcleo pseudooval del referido segundo proyecto de Sanz para la propia Parroquial de Vinaceite y con los del núcleo, también pseudooval, de la zaragozana iglesia venturiana de la Compañía de María o de la Enseñanza, aunque se presentan debidamente reinterpretados, depurados a nivel ornamental, actualizados y sobre todo adaptados a la planta circular ideada por Sanz, de desarrollo mucho más unitario y compacto que la de sus referentes al ser un círculo casi perfecto en vez de un rectángulo de esquinas achaflanadas de efecto oval, lo que obligó al arquitecto zaragozano a modificar muy notablemente las proporciones del templo y de algunos de sus elementos constitutivos (chaflanes, falsas pechinas…) respecto a las de sus modelos.

La gran rotonda que conforma el núcleo del templo queda constituida por dos amplios sectores tomando como referencia el eje longitudinal del templo. Los mismos se articulan de forma idéntica: ambos son curvos, pues describen un semicírculo pero dotado de un profundo retranqueo en el centro, lo que los aleja de forma manifiesta en su perfil mural, que no en su articulación, de la línea planista y estática desarrollada por Agustín Sanz en su segundo proyecto para la propia Parroquial de Vinaceite y por Ventura Rodríguez en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, acercándolos por el contrario a la solución alabeada aplicada por el propio Rodríguez en su proyecto de Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. De hecho, en la definitiva Iglesia de Vinaceite los dos sectores del núcleo central del templo no solo se achaflanan en sus extremos para permitir la creación de las falsas pechinas o pechinas de base ancha sobre las que se voltea la cúpula circular que cubre el espacio, sino que dichos chaflanes se ensanchan y curvan de manera acusada hasta dar lugar a una serie de secciones de círculo, cuatro en total, que prácticamente diluyen su condición de chaflanes y que llegan a semejar en conjunto, a pesar de las interrupciones del plano mural, un auténtico tambor circular que arranca directamente desde el suelo a la manera panteónica, lo mismo que ocurre con las falsas pechinas o pechinas de base ancha que arrancan de dichos chaflanes curvados, que dada su gran anchura y curvatura casi no lo parecen, hasta el punto de conformar visualmente, por encima del entablamento general del templo, una especie de anillo intermedio a la panteónica, que en realidad no es tal, que hace de base de la cúpula.

Los anchos chaflanes curvos, así como los propios paramentos en retranqueo que estos flanquean, se articulan principalmente mediante pilastras clasicistas de curiosa configuración pues actualmente arrancan directamente desde el suelo —no existe hoy un zócalo general como tal— y carecen de basa, que se sustituye por una prolongación plana del fuste que llega hasta el piso actuando de pseudopedestal. La explicación radica en que estos capiteles y basas, todos los de las pilastras del templo salvo los de dos ellas que se salvaron milagrosamente en el primer tramo de la nave de los pies, así como el más que probable zócalo general del templo, fueron repicados inopinadamente en una operación de saneamiento del edificio acometida probablemente tras los destrozos de la Guerra Civil. Presentan dichas pilastras su fuste cajeado y perfilado interiormente por un listel moldurado, lo que genera interesantes contrastes lumínicos que contribuyen a perfilar sus líneas arquitectónicas, un rasgo de cierto decorativismo que contrasta con la sobria solución de sus arranques, y se rematan en capitel corintio de raigambre vignolesca como es habitual en los interiores de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, un capitel cuyo baquetón se prolonga lateralmente hacia el exterior hasta enlazar con el del capitel de la inmediata pilastra que ciñe el retranqueo colindante. Cada uno de los cuatro amplios chaflanes curvos se articulan mediante dos de las referidas pilastras, que se disponen a los lados, pero sin ceñirse a los extremos, flanqueando, dada la anchura del chaflán, un sobrio arco clasicista ciego de medio punto de jambas e intradós lisos, impostas resaltadas, rosca moldurada ceñida al entablamento superior y enjutas cajeadas, cuyo fondo plano de escasa profundidad, de apenas unos centímetros, fue concebido por Sanz para acoger un retablo colateral adosado, lo que hace un total de cuatro coincidentes con

los ejes diagonales de la rotonda.[1231] Cabe matizar que estos arcos, en contra de lo que suele ser más habitual en la arquitectura religiosa de Sanz, carecen de protíride en su clave y se ciñen al entablamento superior, una sobria solución que el arquitecto volvió a utilizar puntualmente en otras obras religiosas posteriores de escasa envergadura espacial como su proyecto no ejecutado para la Iglesia de Calmarza [fig. 25].



Fig. 25: ***Vista de la articulación mural del lado del evangelio de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Los dos paramentos murales laterales en retranqueo que quedan delimitados por los amplios chaflanes curvos, uno a cada lado del eje longitudinal del templo, que son rectos y presentan una anchura idéntica a la de las embocaduras del presbiterio y de la nave de los pies, se articulan también mediante pilastras de fuste cajeado-listelado y capitel corintio, que se agrupan siguiendo un esquema general que recuerda al del segundo proyecto de Agustín Sanz para la propia Iglesia de Vinaceite, que remitía a su vez al de las iglesias de la Compañía de María de Zaragoza y de San Marcos de Madrid, ambas de Ventura Rodríguez, aunque más sencillo y sintético en su resolución formal, muy cercano al que algo después, en 1783-1784, emplearía el propio Sanz en su proyecto para la Iglesia de la nueva población de San Rafael, encargado a su vez por el IX Duque de Híjar. Dichas

[1231] Esta solución de disponer un retablo cobijado por un arco ciego de escaso fondo coincidiendo con los ejes diagonales de la rotonda recuerda a la usada coetáneamente en la Iglesia de Urrea en lugar análogo, aunque allí los arcos ciegos se idearon algo más profundos, a modo de arcos-capilla. Por el contrario, se aleja de la solución de hornacina con mesa de altar debajo y cajeado encima presente en los chaflanes del segundo proyecto para la propia Iglesia de Vinaceite, que remitía a modelos de Ventura Rodríguez. No obstante, cabe matizar que el esquema compositivo de los cuatro amplios chaflanes curvos de Vinaceite se puede emparentar con otra solución de Rodríguez: la de los cuatro monumentales chaflanes curvos de su proyecto no ejecutado de la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, aunque esta resulta mucho más ambiciosa y compleja dado la gran envergadura de dicho proyecto.



Fig. 26: ***Detalle de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecia su articulación mural mediante pilastras corintias de fuste cajeado. Foto: José Manuel Herráiz España.**

pilastras, que también se disponen de canto ciñendo la embocadura del correspondiente retranqueo junto a una escueta imposta, delimitan los tres entrepaños en que se dividen visualmente ambos paramentos murales laterales retranqueados: un entrepaño central de mucha mayor anchura y una sola altura al no subdividirse en vertical, coincidente con el eje transversal del templo; y dos entrepaños laterales muy estrechos divididos verticalmente en dos sectores delimitados por la línea de imposta. Las pilastras de los extremos exteriores de los entrepaños laterales son en realidad sendos fragmentos verticales de pilastra, una solución que, sin ser igual, recuerda a la empleada en lugar análogo por Rodríguez en sus iglesias de las Compañía de María de Zaragoza y San Marcos de Madrid, y por Sanz en su segundo proyecto para la propia Parroquial de Vinaceite, en las que ambos recurrieron a añadir retropilastras a las pilastras de los extremos colindantes de los chaflanes. Por su parte, las pilastras de los extremos interiores de los entrepaños laterales, que son las mismas que flanquean el entrepaño central, son ordinarias y en combinación con las exteriores delimitan dichos entrepaños laterales, cuyos dos sectores superpuestos también presentan su superficie lisa, sin cajeado ni decoración alguna, con el fin de potenciar la limpieza mural, alejándose de las soluciones más decorativistas practicadas en los tres modelos de referencia recién mencionados. No obstante, Sanz mantuvo aquí un recurso de articulación mural, pero a la vez de unificación estética en horizontal, presente en las tres iglesias mencionadas, pero a su vez en la mayoría de sus obras religiosas anteriores y posteriores, consistente en prolongar y enlazar lateralmente los baquetones de los capiteles de las pilastras (incluidas las de la

embocadura).[1232] Cabe precisar también que el entrepaño central de los dos paramentos murales laterales, que resulta mucho más ancho que los laterales y queda flanqueado por las dos pilastras que delimitan dichos entrepaños laterales, está presidido, como en sus modelos de referencia, por un gran arco clasicista de medio punto practicado en el muro, ideado para acoger un retablo colateral adosado, pero que en este caso carece de protíride y resulta idéntico en todo a los cuatro arcos ciegos de los amplios chaflanes curvos [figs. 26 y 27].



Fig. 27: ***Detalle de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecia su articulación mural mediante pilastras corintias de fuste cajeado. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Más allá de las pilastras de fuste cajeado-listelado y capitel corintio que articulan los cuatro chaflanes curvos y los dos paramentos murales laterales en retranqueo de la gran rotonda se dispone ya el monumental entablamento clasicista que perfila todo el perímetro interior del templo (con la excepción del testero de la cabecera) reforzando su unidad en horizontal. Resulta similar, con ligeras variantes, a los entablamentos de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén y Épila, las tres de Agustín Sanz, componiéndose canónicamente de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla superior, ancho friso liso y cornisa moldurada con dentículos que se remplazan por piñas en las esquinas, un esquema que remite directamente al del entablamento diseñado por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que Sanz conocía

[1232] Enlazar de forma continua los baquetones de los capiteles era un recurso clasicista de origen romano (Arco de Tito...) arraigado en la arquitectura religiosa manierista reformada, protobarroca y barroca romana (Il Gesù, Santa Susana, San Andrés del Quirinal, Santa Inés, San Ivo...), de donde pasó al barroco clasicista español. De hecho, Ventura Rodríguez lo utilizó en la Iglesia de San Marcos y el propio Agustín Sanz lo usó en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en ciertas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que caben serle atribuidas (sacristía, portería, pórtico de la iglesia). Más adelante lo utilizó en otros templos como los de Vinaceite (definitivo), Épila o Sariñena.

muy bien. Se dispone linealmente a lo largo de los dos amplios sectores laterales de la rotonda quebrándose su perfil únicamente en los entronques de los chaflanes con los retranqueos de los paramentos laterales, que se resolvieron sin elementos interpuestos de transición para una mayor simplicidad, y en los extremos de los propios chaflanes, pues el citado entablamento se proyecta hacia delante coincidiendo con el espacio que abarcan las pilastras de dichos chaflanes. Encima del entablamento, como es habitual en su obra religiosa, Sanz dispuso el típico *banquillo* de superficie lisa que en la arquitectura barroca clasicista se desarrolla sobre el entablamento, siguiendo su desarrollo en retranqueo, pero en ligero resalte respecto al muro, para ganar cierta altura y proporcionar visibilidad al sistema de cubrición [fig. 28].[1233]



Fig. 28: ***Detalle de las pilastras y el entablamento de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por encima del entablamento se dispone el sistema de cubrición del templo, que a su vez integra en su estructura el sistema de iluminación. En la gran rotonda dicho sistema de cubrición está formado por una gran cúpula de casquete hemisférico que se voltea directamente sobre cuatro falsas pechinas[1234] o pechinas de base ancha o truncada de gran ensanche y curvatura que arrancan del entablamento general y el *banquillo* ocupando su base toda la anchura de los amplios chaflanes curvos de la parte inferior, de los que son

[1233] Agustín Sanz casi siempre incluyó en su arquitectura religiosa de nueva planta un *banquillo* corrido sobre el entablamento. Así lo había hecho en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en su segundo proyecto para la de Vinaceite y en el tercero para la de Urrea de Gaén. En todos los templos de nueva planta que proyectó, a excepción de la Iglesia para la nueva población de San Rafael, también lo incluyó. El propio Ventura Rodríguez había hecho lo propio en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, no así en la de San Marcos de Madrid.

[1234] Empleo la nomenclatura empleada por Fernando Chueca Goitia al caracterizar la Iglesia de San Marcos de Madrid. Véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y...", *op. cit.*, p. 13.

continuación en vertical. De hecho, los chaflanes tienen como misión servir de apoyo a las falsas pechinas y que estas se dispongan en el ángulo preciso. Cabe destacar que la anchura y curvatura de estas falsas pechinas es tal que casi no lo parecen, pues adquieren una presencia y un protagonismo que minimiza el desarrollo de los cuatro arcos torales de igual luz, es decir, de idéntica forma y tamaño, entre los que se tienden, que aunque describen en planta un perfecto cuadrado de esquinas truncadas como es norma, quedan reducidos visualmente a modestas embocaduras del presbiterio, la nave de los pies y las dos lunetas que con sendos vanos termales de iluminación rematan por encima del entablamento los dos paramentos laterales en retranqueo, que de hecho tienen la misma anchura que el correspondiente arco toral.[1235] Es más, como son tan anchas, las cuatro falsas pechinas se llegan a enlazar unas con otras, algo que también ocurre en el proyecto no ejecutado de la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares de Ventura Rodríguez, aunque allí las falsas pechinas, al carecer de articulación mural que las separe de la cúpula, llegan a fusionarse visualmente con la misma. En este caso, gracias la clasicista articulación mural con que Sanz las dotó, resuelta a base de proyecciones del plano mural, lesenas, cajeados, molduraje y cornisamentos, las falsas pechinas llegan a conformar visualmente, por encima del entablamento general del templo, una especie de anillo o tambor intermedio a la panteónica, que en realidad no es tal, que hace de base visual del casquete de la cúpula [fig. 29].



Fig. 29: ***Vista del sistema de cubrición y de las falsas pechinas enlazadas de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

[1235] Los dos arcos torales de disposición transversal respecto al eje principal cumplen a la vez la función de arco fajón de la pequeña nave de los pies y del presbiterio respectivamente, por lo que su luz coincide grosso modo con la anchura de ambos espacios. Los citados arcos fajones presentan su intradós cajeado y listelado.



Fig. 30: ***Vista del sistema de cubrición y de las falsas pechinas enlazadas de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El singular anillo o tambor intermedio que llegan a sugerir visualmente las cuatro falsas pechinas curvas de gran achura al quedar enlazadas entre sí destaca no solo por su curvatura en horizontal sino también por el curioso alabeo que describe en vertical, que se percibe especialmente gracias a las parejas de lesenas que articulan cada una de las cuatro falsas pechinas, pero que no es otra cosa que la curvatura en saledizo inherente a toda pechina para poder pasar de la planta cuadrada que describen los arcos torales a la circular que requiere la cúpula para poder voltearse, un alabeo, no obstante, cuyo efecto plástico de raíz barroca fue potenciado premeditadamente por Agustín Sanz, en pos de la originalidad, mediante la densa pero a la vez austera articulación mural clasicista que concibió para las cuatro falsas pechinas curvas convertidas en anillo, que se basa fundamentalmente en dividir dichas falsas pechinas curvas en tres segmentos, el central mucho más ancho, lo que contribuye a diluir visualmente su condición de falsas pechinas. De hecho, cada una de las cuatro falsas pechinas curvas presenta, por encima del *banquillo* general, un sector central en proyección saliente hacia fuera que coincide estrictamente con la proyección del entablamento general de la parte inferior y con la del entablamento anular que por arriba sirve de base a la cúpula. Dicho sector central está presidido por un sencillo cajeado o rehundido cuadrangular de perfil listelado, perfectamente adaptado a sus dos curvaturas, horizontal y vertical, que queda flanqueado por sendas lesenas o bandas planas en resalte que se adaptan también con notable gracilidad al alabeo vertical, que contribuyen a potenciar visualmente. A su vez, las referidas lesenas, que sostienen visualmente el entablamento anular que marca la transición con la cúpula sirviendo de base para su arranque, se disponen estrictamente a plomo tanto de las pilastras de los chaflanes de la parte inferior como de los falsos nervios de la cúpula de la parte superior generando un potente entramado visual continuo en

vertical que, a modo de "osamenta", arrancando desde el suelo, confluye por parejas en el tondo circular que remata la cúpula trabando el conjunto y reforzando la idea de unidad y centralización en sentido vertical, que se complementa con el "atado" unificador en horizontal que generan el entablamento general y el entablamento anular que sirve de base a la cúpula, un rasgo este, el de la tendencia a la unificación, típico del clasicismo renacentista y barroco. Por su parte, los dos sectores laterales de cada una de las cuatro pechinas se configuran, en retranqueo respecto al sector central, como un mero paramento pseudotriangular que a modo de enjuta se adapta a la curvatura del adyacente arco toral y que se articula mediante un simple molduraje en relieve que describe su propia forma [figs. 30, 31 y 32].



Fig. 31: ***Vista de las falsas pechinas o pechinas de base ancha de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Ceñidos por las falsas pechinas curvas, los dos arcos torales longitudinales, que presentan su intradós cajeado y listelado, además de servir de embocadura a los dos paramentos laterales en retranqueo de la rotonda, cobijan, en combinación con sendos cañones lisos de escaso fondo y dos resaltes en cuña coincidentes con los segmentos de pilastra de la parte inferior, los dos mayores vanos de iluminación del templo, algo lógico teniendo en cuenta que la rotonda, como núcleo central del templo, se conforma como el espacio congregacional por antonomasia, aquel ideado para acoger al grueso de los fieles, pues la nave de los pies es solo un complemento espacial de la misma y el presbiterio una corta extensión con funciones litúrgicas que, además de iluminarse a través de la rotonda, recibe luz directa desde otro vano más alejado: el óculo circular de la fachada principal, que se abre en el centro del coro alto. Concretamente, los dos arcos torales longitudinales enmarcan respectivamente una gran luneta o paño mural semicircular que abarca toda la anchura del entrepaño central y de los dos entrepaños laterales de la parte inferior. Ambas

lunetas coinciden en su articulación general con las existentes en el segundo proyecto de la propia Parroquial de Vinaceite y en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, aunque solo parcialmente, pues carecen de los dos cajeados laterales de formato pseudotriangular y perfil moldurado, adaptados a la curvatura del arco toral y a la del propio vano que flanquean, existentes en las lunetas de ambos templos, pues aquí resultan innecesarios por ser ambos paños perfectamente semicirculares, en vez de semicirculares rebajados, y por tanto de base más estrecha y con menos superficie a rellenar.[1236] En el caso de la Iglesia de Vinaceite, los vanos que presiden las dos lunetas responden a un esquema de gran clasicismo consistente en una amplia ventana semicircular carente de compartimentaciones[1237] cerrada en origen con una *vidriera*, es decir, con vidrios transparentes emplomados, montados sobre una estructura radial de hierro forjado, que sin duda describirían una compleja y bella red geométrica a base de octógonos y cuadrados conocida como *labor de cruz y ochavo*, habitual en la época y similar a la que todavía pervive en los óculos de la cúpula.[1238] Presentan como enmarque una moldura clasicista de triple faja de saliente progresivo y cornisilla superior que circunda la rosca de la ventana semicircular dejando un cierto margen de separación. Tanto el tipo de ventana empleado como su enmarcamiento coinciden en su diseño general con los usados por el propio Agustín Sanz en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y por Ventura Rodríguez en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, que sin duda le sirvieron de modelo de referencia, aunque en este caso, en pos de una mayor sobriedad y clasicismo, el arquitecto zaragozano prescindió de las esquinas redondeadas hacia dentro de los extremos del vano y por tanto de las volutas enroscadas de su enmarcamiento [figs. 33 y 34].[1239]

[1236] El recurso estético del pseudotriángulo cajeado de perfil moldurado que simultáneamente se adapta a las formas curvas del vano y del paramento en el que este se inserta, hunde sus raíces en la arquitectura de Alberti, quien lo empleó en la Iglesia de San Andrés de Mantua, siendo asumido quatrocentistta posteriormente por la arquitectura italiana desde el renacimiento al barroco, de donde saltó a otras realidades como la española, siendo un recurso recurrente en el barroco clasicista español.

[1237] Los vanos semicirculares, muy habituales, por influencia italiana (Vignola, G. della Porta, Bernini, Rainaldi, Juvarra...), en la arquitectura barroca clasicista española, especialmente de arquitectos como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, Parroquial de San Norberto de Madrid, Iglesia de la Encarnación de Madrid, Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, Parroquial de Vélez de Benaudalla, Iglesia de Larrabezúa, Parroquial de Algarinejo...) o el propio Agustín Sanz (segundo proyecto y proyecto definitivo de la Iglesia de Vinaceite, proyecto de la Iglesia de la nueva población de San Rafael), destacan por la sensación de clasicismo que transmiten, derivada de su forma geométrica pura y su parecido formal con los vanos termales romanos.

[1238] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777); A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, f. 315 r.; y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780). Cabe matizar que los dos pilarcillos de ladrillo que presentan actualmente ambos vanos y que los convierten en tríforos, son un añadido reciente sin valor histórico que tuvo como finalidad facilitar el cierre de los mismos con alabastro, un material de uso secundario en la arquitectura religiosa dieciochesca, en la que se preferían los vidrios emplomados. Tanto los pilarcillos de ladrillo como las láminas de alabastro deberían sustituirse en una futura restauración por sendas ventanas enterizas de vidrios emplomados que evocaran las originales.

[1239] En otras obras como su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén o la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en ambos casos en el testero de la cabecera, Agustín Sanz, aunque no usó el vano semicircular como tal, sí que empleó la sugerencia de su forma mediante un cajeado mural para acoger pinturas.



Fig. 32: ***Detalle de una de las cuatro falsas pechinas de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecian sus lesenas de articulación. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 33: ***Vista del anillo intermedio que generan las falsas pechinas y que integra los vanos de iluminación.***
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por encima del singular anillo intermedio que sugieren visualmente las cuatro falsas pechinas curvas se dispone ya la monumental cúpula que cubre la gran rotonda, que arranca del entablamento anular de gran clasicismo que marca la transición con dicho anillo intermedio sirviéndole de base y que se genera gracias a esas falsas pechinas. Dicho entablamento anular, habitual en las grandes cúpulas de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz (iglesias de La Puebla de Híjar, Santa Cruz de Zaragoza, Épila...), se divide en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla superior, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos. Encima, sobre un estrecho *banquillo* liso que permite ganar algo de altura, apoya directamente el casquete de planta circular de la cúpula dado que la misma carece de tambor al interior. Ese casquete de la cúpula, que es hemisférico y prescinde de linterna, lo resolvió el arquitecto zaragozano siguiendo un esquema general similar al que emplearía poco después en la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila, un esquema que remitía al de la cúpula del crucero de su propia Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que a su vez hundía sus raíces en modelos de Ventura Rodríguez de raigambre juvarriana (cúpulas de la Iglesia de San Marcos de Madrid y de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza),[1240] pero introduciendo ciertas variantes decorativas en pos de una mayor sobriedad clasicista. Así, las cuatro parejas de falsos nervios radiales con

[1240] El esquema de cúpula codificado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza puede considerarse una inteligente adaptación y reinterpretación personal, tanto tipológica como formal, de las soluciones aplicadas por su maestro Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), que a su vez derivaba de modelos de Filippo Juvarra (en concreto del esquema del casquete de la cúpula de la capilla diseñada por este en su monumental proyecto de nuevo Palacio Real para Madrid, esquema que siguió posteriormente su discípulo Sacchetti en varios de los diseños de capilla no ejecutados que ideó para su propio proyecto de Palacio Real), y en la cúpula calada de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, que Sanz conocía de primera mano y en profundidad.

decoración de casetones circulares enlazados con "cintas" y con una roseta en su interior presentes en la cúpula de la Santa Cruz fueron sustituidas por otras cuatro parejas de falsos nervios radiales pero de superficie cajeada perfilada interiormente por un listel moldurado, dos a cada lado del eje longitudinal, que arrancan del *banquillo*, que actúa como escueto basamento cuya superficie se proyecta hacia delante coincidiendo con los falsos nervios [fig. 35].



Fig. 34: ***Detalle de uno de los vanos semicirculares de recuerdo termal y de un óculo ovoide dispuesto encima*.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 35: ***Cúpula de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite con sus falsos nervios y sus óculos ovoides*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Las cuatro parejas de falsos nervios radiales, que animan la superficie de la cúpula de manera efectista restándole monotonía, contribuyen, como ya se ha señalado previamente, a reforzar la idea de unidad y centralización en sentido vertical ya que se disponen a plomo de las parejas de lesenas y pilastras de la parte inferior de la rotonda, convirtiéndose visualmente en prolongación de las mismas, en una auténtica "osamenta" que traba el conjunto. De hecho, esas cuatro parejas de falsos nervios, que también contribuyen a perfilar la forma circular del casquete al adaptarse a su curvatura, siguiendo la estela de las cúpulas de la Iglesia de la Santa Cruz, del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén y del segundo para la de Vinaceite, y anticipando lo que se haría poco después en la cúpula de la Iglesia de Épila, convergen en un gran tondo circular plano que rodea un marco clasicista anular ornado con una corona de hojas de roble encintadas, un motivo decorativo de gran clasicismo y profundo simbolismo cristiano que tuvo un notable arraigo, por influencia del barroco romano, en el barroco académico español para enmarcar las bases de las linternas de las cúpulas o los tondos ciegos sustitutorios.[1241]

[1241] La corona de hojas de roble era un motivo muy arraigado en el barroco académico español para enmarcar bases de linterna o tondos ciegos sustitutorios. Así, por ejemplo, Ventura Rodríguez usó este motivo con tal fin en cúpulas como la de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, la de su proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, la de la Capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San



Fig. 36: ***Óculo ovoide de la cúpula de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Dicho tondo, al igual que los de las cúpulas de la Santa Cruz y de los proyectos previos de Urrea y Vinaceite, enmarca un cupulín ciego y rebajado, en este caso, casi plano.

Como ya se ha apuntado, las cuatro parejas de falsos nervios radiales tienen como misión principal articular y animar la superficie del casquete aportándole ritmo y delimitando los cuatro grandes sectores en que este se divide, que se disponen en cruz tomando como referencia los dos ejes principales del templo: longitudinal y transversal. Presentan su superficie cajeada y están presididos cada uno de ellos, en el centro de su parte inferior, por un profundo vano ovoide[1242] que, con su estilizada forma, permite, a través de un profundo pseudoluneto interior, enmarcar adecuadamente y encauzar la luz del correspondiente óculo circular exterior, que abre a gran distancia en el tambor octogonal que envuelve y enmascara el casquete de la cúpula exteriormente.[1243] Estos cuatro vanos ovoides, que se convierten en la principal fuente de iluminación del templo, al que aportan luz en cualquier momento del día por su orientación complementaria, potencian el efecto de centralización al reforzar el protagonismo del espacio circular, que

Pedro, o la del Sagrario de la Catedral de Jaén. De alguna de estas cúpulas, probablemente de la de la Santa Capilla, pudo tomar Agustín Sanz la inspiración.

[1242] Los vanos ovoides, que hundían su raíz tipológica en la arquitectura barroca de Guarino Guarini (1624-1683), eran frecuentes en el barroco clasicista español por influencia del barroco dieciochesco italiano (Juvarra...), que los había asumido como propios. Así, Ventura Rodríguez empleó vanos de forma ovoide en templos como la Capilla del Palacio del Infante Don Luis de Borbón en Boadilla del Monte, y como enmarque ornamental los usó también en las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Pilar. En la Santa Capilla utilizó a su vez vanos pseudoovoides más complejos.

[1243] Los cuatro óculos exteriores de la cúpula, conectados con los cuatro vanos ovoides interiores, si bien no conservan sus vidrieras originales de vidrios transparentes emplomados de *labor de cruz y ochavo*, destruidas durante la Guerra Civil, sí que presentan unas vidrieras de factura moderna que responden fielmente a dicho modelo, las cuales van montadas en una estructura de hierro cruciforme con refuerzo de círculo central y cuatro radios similar a la que existiría en origen.

es el mejor iluminado del edificio dada la gran masa lumínica que recibe a cualquier hora del día. Los mismos responden a un esquema general casi idéntico al de los vanos también ovoides de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, muy vinculado a modelos de Ventura Rodríguez,[1244] un esquema ornamental recurrente, con distintas variantes, en la arquitectura religiosa de Sanz, que también lo empleó, en una versión algo más decorativa, en los óculos circulares de la Iglesia de Urrea de Gaén [figs. 36 y 37].



Fig. 37: ***Óculo ovoide de la cúpula de la rotonda de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Los cuatro óculos ovoides de la cúpula presentan una decoración perimetral ejecutada en estuco conformada por un sencillo marco moldurado clasicista ornado en su base por dos ramas de palma contrapuestas que parten de ella en sentido horizontal ciñendo el tercio inferior del óculo con naturalidad y que quedan enlazadas por el tallo mediante una cinta, dos motivos de honda significación cristiana, y decorado en su parte superior por un serafín de alas explayadas que con su cuello sostiene una guirnalda de hojas de laurel que se extiende hacia los lados rematándose en sendas rosetas y ciñendo grácilmente por arriba el marco moldurado, sobre el que se monta también con naturalidad. El recurso del serafín, típicamente borrominesco, había sido asumido por el barroco clasicista español de raíz italiana y el propio Sanz lo había empleado ya en la

[1244] El esquema de vano ovoide tan usado por Agustín Sanz en sus cúpulas deriva probablemente de los medallones escultóricos de tradición guariniana que Ventura Rodríguez ideó para las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza. No obstante, el propio Ventura Rodríguez empleó vanos ovoides emparentables, con una función análoga, en cúpulas como la de la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, que diseñó y construyó en la década de 1760. Sobre el Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte y su exquisita capilla véase OLMEDO, P., *El Palacio de…*, *op. cit.*; BONET CORREA, A., "Ventura Rodríguez…", *op. cit.*, pp. 435-441; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 268-269.

Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y con distintas variantes lo utilizaría coetáneamente en otros templos como las Parroquiales de Urrea se Gaén y Épila.[1245] No obstante, tanto en Vinaceite como en Urrea la calidad de estos elementos ornamentales, a pesar de su efectismo, es menor que en la Iglesia de la Santa Cruz, lo que denota que fueron realizados por unos artífices de inferior categoría, algo lógico teniendo en cuenta que las iglesias de Vinaceite y Urrea se construyeron en el medio rural y no en una ciudad de primer orden como Zaragoza, por lo que no requirieron de unos acabados tan exquisitos como los usuales en esta, que aumentaban mucho los costes y resultaban en gran medida prescindibles.

Cabe señalar también que cada pareja de falsos nervios de la cúpula deja libre entre los mismos cuatro espacios vacíos de notable amplitud que casi parecen sectores secundarios algo más estrechos que los cuatro en los que se abren los vanos ovoides, al presentar su superficie también cajeada, aunque en este caso completamente lisa, lo que les resta protagonismo.

Al margen del núcleo central de planta circular, el interior del templo se completa con los dos espacios auxiliares que lo complementan en ambos extremos del eje axial y que ya se mencionaron al hablar de la planta: la pequeña nave de dos tramos de los pies y el presbiterio, que se conectan a la rotonda a través de dos de los cuatro arcos torales de la cúpula de esta. Al igual que en el caso de la Iglesia de Urrea de Gaén, la nave de los pies está formada por dos tramos rectangulares de desigual tamaño. El primero de ellos tiene mayor profundidad a raíz de las funciones que debe cumplir, que requieren de una cierta holgura. En concreto, ese primer tramo se divide física y funcionalmente en dos espacios superpuestos en vertical que Agustín Sanz concibió con destino a vestíbulo-sotocoro y coro alto respectivamente. El espacio inferior, que en origen carecía del actual cancel de madera que lo aísla de la puerta principal, que es de factura moderna, de la posguerra,[1246] y que queda delimitado en la parte superior por el forjado o balcón volado del coro alto, cuya estructura de vigas de madera y bovedillas de revoltón queda oculta

[1245] El motivo del serafín fue empleado por el genial arquitecto barroco italiano Francesco Borromini (Bissone, Suiza, 1599-Roma, 1667) en algunas ornamentaciones de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Acabó convirtiéndose en una auténtica seña de identidad propia, pues lo volvió a utilizar en otras obras romanas relevantes como la Iglesia de San Carlino, el Oratorio de los Filipenses, la Iglesia de San Ivo de la Sapienza o la Basílica de San Juan de Letrán. Desde allí el motivo se trasladó al barroco romano y más adelante, ya en el siglo XVIII, tras cierta penetración en el barroco decorativo, al barroco clasicista o académico español, donde tuvo un gran éxito siendo muy empleado por arquitectos destacados como el célebre Ventura Rodríguez, quien lo usó, por ejemplo, en la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, o el propio Agustín Sanz, como ya se ha mencionado. Véase PORTOGHESI, P., *Francesco..., op. cit.*, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187, 207…; y GATTI PERER, M. L., "Nuovi argomenti per…", *op. cit.*, p. 30.

[1246] Las iglesias de Vinaceite y Urrea de Gaén se construyeron sin cancel de madera envolviendo sus respectivas puertas principales hacia el interior del templo. La posibilidad de colocar canceles en las mismas no se abordó seriamente hasta 1807, en que la Casa de Híjar encargó al maestro de obras José de Yarza, que ejercía entonces como arquitecto de confianza de la casa ducal en Aragón, que preparara diseños de dichos canceles. No consta si finalmente se llegaron a ejecutar e instalar entonces, aunque parece ser que no, teniendo que ver probablemente en ello el estallido de la Guerra de la Independencia en 1808. Lo que sí se sabe es que a principios de junio de 1817 el administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, Vicente de Alzaybar, autorizó un crédito a favor de Gaspar Escuín para la construcción de un cancel para la Iglesia de Vinaceite. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 2-2-7 (Cartas de 6-IX-1803 y 10-IX-1803); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-30 (Cartas de 7-VII-1807 y 28-XI-1807); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala IV, Leg. 344, Doc. 22-18 (Cartas de 3-VI-1817 y 7-VI-1817).



Fig. 38: ***Vista de la nave de los pies de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

por un simple cielorraso, cumple la función de vestíbulo o espacio de transición entre el exterior y el interior del edificio por su menor altura, mayor recogimiento y menor luminosidad que el resto de espacios del templo, aunque está pensado para poder utilizarse como espacio congregacional de complemento en caso necesario. Presenta sus dos paramentos murales laterales articulados de la misma forma: completamente lisos, sin el zócalo general de escasa altura y poco resalte que probablemente tuvieron en origen,

presididos por una puerta y ceñidos únicamente en su extremo colindante con el testero de los pies por un fragmento o segmento vertical de pseudopilastra de fuste cajeado y listelado que sirve visualmente de apoyo a la moldura escalonada que ciñe el perímetro del cielorraso del sotocoro, que se proyecta encima a modo de pseudocapitel, un segmento de pseudopilastra que milagrosamente conserva en ambos casos el pedestal (que se alinearía por arriba con el desaparecido zócalo general) y la basa ática que sin duda tuvieron en origen todas las pilastras del templo, unos pedestales y basas, que al igual que el zócalo general, fueron eliminados inopinadamente, probablemente por su deterioro, a raíz de las obras de reparación que padeció la iglesia en la inmediata posguerra tras las destrucciones de la Guerra Civil, que entre otras cosas supuso la quema de todos sus retablos. Gracias a esta pervivencia puntual, que podría servir de modelo de referencia, sería factible en una futura restauración la deseable reposición de los desaparecidos pedestales y basas de las pilastras, lo que permitiría devolver al templo su aspecto original, hoy gravemente distorsionado en un aspecto, el del orden arquitectónico, muy sensible [fig. 38].

Como ya se ha apuntado, los dos paramentos murales laterales del primer tramo de la nave quedan perforados en su zona central por una puerta practicada en el muro, siendo la del lado del evangelio un sencillo arco de medio punto de notable amplitud que da acceso directo al baptisterio, que es una pequeña estancia rectangular, adosada al primer tramo de la nave, en la que se dispone la pila bautismal. Por su parte, la puerta del paramento del lado de la epístola es un sencillo vano que da acceso a una dependencia subsidiaria de carácter funcional de estrecho formato rectangular alargado, usada al parecer en origen como *cuarto de jocalias*, que ciñe el primer tramo de la nave hasta dar acceso al fondo a la escalera interior de la torre campanario, cuyo primer cuerpo se reaprovechó de la iglesia vieja, que flanquea el segundo tramo de la nave por el lado de la epístola. Por su parte, el paramento mural restante, correspondiente al testero de los pies, es también liso y queda parcialmente oculto por el cancel moderno de madera, que enmascara al interior la puerta principal de acceso al templo.

El coro alto, al que se accede por una sencilla escalera de un solo tramo que flanquea la nave de los pies por el lado del evangelio y a la que se entra por una puerta abierta en el paramento del lado del evangelio del segundo tramo de la nave, se conforma como un forjado o balcón volado cuya estructura de grandes maderos con bovedillas de revoltón se tiende entre los dos paramentos murales laterales de dicha nave apoyando en el testero de los pies y en una gran viga transversal dispuesta en el extremo contrario, en el límite del primer tramo de la nave. Esa gran viga transversal, que constituye el frente del coro alto aunque enmascarada exteriormente con una envoltura adventicia de estuco que la convierte visualmente en un gran arco rebajado de intradós cajeado y listelado que apoya en sendas pseudopilastras laterales de pedestal y basa repicados, fuste cajeado y listelado y banda plana a modo de capitel, se dispone a una altura equivalente a dos tercios de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento general del templo, coincidiendo con la línea de imposta general del templo, una imposta que se prolonga sin solución de continuidad por todo el frente del coro alto, que presenta su frente ornado con dos sencillos pseudotriángulos cajeados y que se cierra encima con un sencillo antepecho de estilizados balaustres torneados de madera oscura que al igual que el del coro alto de

la Iglesia de Urrea no es el original aunque resulta más refinado y adecuado que el de aquel.[1247] Cabe resaltar que el forjado de madera del coro queda oculto a la vista, tanto por abajo, pues lo tapa un sencillo cielorraso perfilado por una simple moldura escalonada, como por arriba, pues queda recubierto, como es habitual, por un modesto piso de yeso que constituye el suelo del coro alto [fig. 39].



Fig. 39: ***Coro alto de la Iglesia de Vinaceite y vista del templo desde el mismo*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Dicho coro alto, que en premeditado contraste con la rica articulación clasicista del resto del templo se caracteriza por una austeridad y un despojamiento mural muy acusados, queda perfilado horizontalmente a escasa altura por la prolongación en retranqueo de la cornisa moldurada y denticulada del entablamento general del templo, un entablamento que en este primer tramo de la nave, con el fin de distinguir el uso diferenciado del coro alto y su carácter subsidiario, pero también para no angostarlo en exceso, pues en su integridad quedaría muy cerca del suelo, no se prolonga entero sino solo mediante su cornisa, que, no obstante, dada su relativa proximidad al piso, adquiere una gran presencia. Por debajo de la citada cornisa los tres paramentos del coro alto son completamente lisos, presentando únicamente como articulación, coincidiendo con los dos ángulos del entronque con el testero de los pies, dos fragmentos o segmentos verticales de pseudopilastra que son prolongación de los de la parte de abajo, que carecen de capitel, por lo que sus fustes cajeados y listelados entroncan directamente con la

[1247] En origen, tal y como se deduce de la documentación, el antepecho del coro alto se ejecutó *de madera torneada con balagostes de buen gusto, cornisita arriba y su basa*. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1 (Presupuesto provisional desglosado y comparado para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite de 4-III-1777 y 14-III-1777). El uso de balaustres clasicistas ligeramente bulbosos en coros altos, tribunas, canceles etc. era muy habitual en la arquitectura barroca académica española por influencia del barroco romano.

cornisa general, a la que sirven visualmente de soporte y que de manera efectista se proyecta en cuña de encima de ellos rompiendo la monótona linealidad. A su vez, el paramento del lado del evangelio se anima con una sencilla puerta adintelada en su centro en la que desemboca la escalera que permite acceder al coro alto [fig. 40].



Fig. 40: ***Cornisa con dentículos del coro alto de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por encima de la cornisa del coro alto se dispone ya el sistema de cubrición del primer tramo de la nave de los pies, que es una sencilla bóveda de cañón con lunetos, de superficie completamente lisa, que arranca del *banquillo* general del templo para ganar visibilidad y que cobija en el testero de los pies una luneta o paramento semicircular de superficie completamente lisa que queda presidido en su centro, justo encima del *banquillo*, por el sencillo óculo circular que preside la fachada principal del templo, que al interior se orna, en claro contraste con los cuatro óculos ovoides de la cúpula, con un simple marco perimetral clasicista de sencillo perfil moldurado.[1248] Dicho óculo, que

[1248] Este tipo de óculo, cuyo origen tipológico se remonta a la arquitectura quattrocentista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua), lo había empleado previamente Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en su segundo proyecto para la propia Parroquial de Vinaceite y en el tercero para la de Urrea y lo volvió a utilizar, con distintas variantes, en otras obras posteriores. De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, puede considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz dado que, además de en la Parroquial de Vinaceite, lo utilizó en otras iglesias, tanto solo proyectadas como también construidas (Colegiata de Sariñena, parroquiales de Urrea de Gaén, Épila, Calmarza, Cortes de Aragón...). Otros arquitectos barrocos clasicistas españoles también utilizaron con abundancia el óculo circular en sus templos. Ese fue el caso de Ventura Rodríguez, que lo empleó en todas sus etapas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no ejecutado para la finalización y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyas trazas rubricó en 1784. Además, fue un recurso asumido por destacados arquitectos neoclásicos españoles

además de aportar luz al coro alto y al segundo tramo de la nave, que carece de vanos directos, permite iluminar directamente, de manera focal o dirigida, el altar mayor, se cierra actualmente con una vidriera moderna de vidrios de colores que remplazó a la desaparecida *vidriera* clasicista de vidrios transparentes emplomados que tuvo en origen y que quedó destruida en la Guerra Civil.[1249]



Fig. 41: ***Detalle de la articulación mural de la unión entre los dos tramos de la nave de los pies de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Con el fin de enfatizar o destacar la frontera o el límite entre el primer tramo de la nave, de notable austeridad formal y decorativa, y el segundo, Agustín Sanz echó mano de un efectista recurso barroco, aunque recurriendo para ello a un refinado y a la vez potente lenguaje clasicista: dispuso en los flancos de la nave sendas parejas de pilastras, idénticas a las del resto de templo, es decir, de pedestal y basa ática repicadas, fuste cajeado y listelado y capitel corintio, que se proyectan hacia delante, presentan los baquetones de sus capiteles enlazados y van acompañadas en los extremos exteriores de la correspondiente retropilastra, una proyección que se hace extensiva al entablamento general del templo, que se adelanta justo encima de ellas quebrando de manera efectista el plano mural y por ende la lineal monotonía del citado entablamento. Las citadas parejas de pilastras, que están dotadas de imposta y que por su amplio despliegue casi conforman una especie de tramo intermedio que separa o vincula los otros dos, tienen continuidad en vertical, por encima del entablamento y del *banquillo*, en sendos arcos fajones de

como Juan de Villanueva, que hizo uso de él en la cúpula del crucero del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid.

[1249] Como se puede observar en fotografías antiguas, tras la Guerra Civil, el hueco dejado por la vidriera original destruida se cerró provisionalmente, a la espera de tiempos mejores, con un pequeño ventanuco acomodado en un paño postizo de fábrica.

superficie cajeada y perfilada con listel moldurado que las atan visualmente entre sí potenciando la unidad y que a la vez ciñen un corto tramo de bóveda de cañón que conecta las bóvedas de cañón con lunetos del primer y segundo tramo de la nave de los pies, unos arcos fajones que se caracterizan, en pos de la referida unidad del conjunto, por compartir dimensiones, proporciones y ornato con los cuatro arcos torales de la rotonda [fig. 41].



Fig. 42: ***Vista de la nave de los pies de la Iglesia de Vinaceite desde su segundo tramo*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El segundo tramo de la nave, que a efectos estéticos y de articulación mural es prácticamente un apéndice de la gran rotonda central, incorpora visualmente a su propio espacio, por el extremo contrario, aquella franja de transición que delimitan las dos parejas de pilastras que lo anteceden en la frontera con el primer tramo de la nave dado que su articulación mural dialoga muy bien con dichas parejas de pilastras en contra de lo que ocurre con el primer tramo de la nave, que no solo presenta como barrera física y visual el coro alto, que ejerce de rotundo límite, sino que su austeridad mural introduce un acusado contraste. Esta solución plástica, que no diluye en su conjunto el protagonismo visual de la nave de los pies, sino solo parcialmente, resulta diferente a la empleada coetáneamente por el propio Agustín Sanz en la Iglesia de Urrea de Gaén, en la que optó por simplificar en igual medida el lenguaje de los dos tramos de la nave de los pies, no solo del primero, con el fin de desligar visualmente y restar protagonismo a la totalidad de dicha nave respecto del gran óvalo central, que se erige en foco absoluto. De hecho, la articulación de este segundo tramo de la nave tiene continuidad tanto con la rotonda como con la franja intermedia de conexión. La misma está conformada en ambos flancos por un arco de medio punto, algo achatado por la limitada profundidad del tramo (derivada quizá del posible reaprovechamiento de sus muros y de la propia profundidad del primer cuerpo reutilizado de la torre, que lo flanquea por el lado de la epístola) que, al igual que

los de los chaflanes de la rotonda, presenta jambas e intradós lisos, impostas resaltadas, rosca moldurada ceñida al entablamento superior y enjutas cajeadas. El arco del lado de la epístola se presenta ciego, con fondo plano de escasa profundidad concebido, como los de los cuatro arcos de los chaflanes, para acoger un retablo colateral adosado, pues no podía ser practicable al presentar adosado el primer cuerpo de la torre. Por su parte, el arco del lado del evangelio, si bien presenta ciega la superficie que delimita su rosca para mantener una cierta simetría, presenta por debajo de sus impostas, que se unen dando continuidad a la línea de imposta general del templo, un vano adintelado que da acceso en recodo a la escalera de un solo tramo que permite acceder al coro alto [fig. 42].

Los dos arcos laterales del segundo tramo de la nave de los pies quedan flanqueados tanto por la pareja de pilastras en proyección saliente que sirve de transición con el primer tramo de dicha nave como por otra pilastra de idéntica hechura, también en proyección y dotada de la correspondiente retropilastra hacia el interior para mantener la simetría, que ciñe la embocadura con la rotonda sirviendo de base al entablamento general del templo, que también se adelanta justo encima rompiendo el plano mural de manera efectista. Por encima del entablamento, arrancando de nuevo del *banquillo* general para ganar altura y visibilidad, se dispone ya el sistema de cubrición de este segundo tramo, que es de nuevo una austera bóveda de cañón con lunetos de superficie completamente lisa, aunque de menor profundidad, que queda ceñida en la embocadura con la rotonda por el correspondiente arco toral de la gran cúpula circular, que actúa también de arco fajón y que presenta su intradós, como no podía ser de otra manera, cajeado y listelado.

Justo al otro lado de la rotonda, haciendo *pendant* con la nave de los pies, se sitúa el escueto presbiterio del templo, que es un espacio único de escasa profundidad que con toda probabilidad fue reaprovechado del templo viejo, al igual que la sacristía del lado de la epístola, aunque debidamente redecorado interiormente por Agustín Sanz para ponerlo en sintonía con la gran rotonda de nueva planta. Así lo indican aspectos como su planta y ubicación plenamente coincidentes con las contenidas en la media planta del templo viejo dibujada por el propio Sanz al trazar su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite,[1250] su forma de ábside poligonal de tres lados, poco habitual en la arquitectura ilustrada, su ejecución en ladrillo en vez de piedra y dentro de un lenguaje tradicional algo retardatario (alero de esquinillas…) o la existencia de dos ventanas rectangulares en sus dos flancos, que nada tienen que ver con las del resto del templo, que posteriormente fueron cegadas.

El citado presbiterio, aunque reaprovechado estructuralmente, presenta una decoración interior enteramente de nueva planta concebida por Agustín Sanz. De hecho, su embocadura es idéntica a la de la nave de los pies, pues está conformada a los lados por sendas pilastras de pedestal y basa ática repicadas, fuste cajeado y listelado y capitel corintio, que se disponen en proyección saliente con su correspondiente retropilastra hacia el interior y que sostienen sendos fragmentos de entablamento, los cuales también se adelantan rompiendo el plano de manera efectista respecto a los dos sectores de entablamento que ciñen ambos flancos del presbiterio. Por encima del entablamento, arrancando del *banquillo* general, se dispone, tendido de lado a lado, uno de los cuatro arcos torales de la gran cúpula circular, que como los demás es de intradós cajeado y

[1250] A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

listelado y actúa a su vez de coronación de la embocadura del referido presbiterio, que se remata en un testero poligonal de tres lados, claramente reaprovechado en su estructura, cubierto por una original bóveda gallonada de cinco plementos enterizos y otros tres parciales perfilados por falsos nervios planos que confluyen en un pequeño tondo circular plano adornado hoy con un plafón, una curiosa bóveda que probablemente fue diseñada por Sanz para acomodar la vieja cabecera poligonal a las hechuras y proporciones de la nueva arquitectura clasicista de la rotonda. Los referidos falsos nervios delimitan hasta cinco lunetas ultrasemicirculares por encima del entablamento general, de las cuales, las dos de los flancos cobijan, tapiadas, sendas ventanas de formato rectangular vertical que nada tienen que ver con las del resto del templo ni con la arquitectura de Sanz, unas ventanas que en origen, en la iglesia vieja, servirían sin duda para iluminar directamente la cabecera.[1251] Cabe matizar que el entablamento general del templo solo se prolonga en los dos paramentos laterales del presbiterio, pues el testero poligonal lo dejó Agustín Sanz libre de ornamentos con el fin de adosar al mismo el retablo mayor diseñado por el escultor académico Joaquín Arali, que fue destruido en el verano de 1936 y sustituido en la posguerra por el actual altar mayor neobarroco de madera dorada y jaspeada, construido y decorado por el pintor Juan Tomás Valero y sus hijos en mayo de 1955, tal y como consta en una inscripción de su reverso [fig. 43].[1252]

Por su parte, los dos paramentos laterales del presbiterio, también lisos por debajo del entablamento, quedan presididos por una puerta adintelada dispuesta en su mitad más exterior con el fin de dejar suficiente espacio delante del retablo. Esas dos puertas permiten acceder a las sacristías del templo, que son dos pequeñas estancias rectangulares de carácter funcional y disposición longitudinal que ciñen el presbiterio adaptándose a su forma y conformando en su conjunto un volumen también rectangular que envuelve la cabecera. Cabe matizar que la sacristía del lado de la epístola, ejecutada exteriormente en ladrillo dentro de un lenguaje tradicional ajeno a la arquitectura de Agustín Sanz, fue sin duda reaprovechada del templo viejo y recrecida por el arquitecto zaragozano con una segunda planta, como es visible al exterior, para acomodar en ella la tribuna ducal, ideada por Sanz para que los Duques de Híjar pudieran asistir a misa privada y separadamente siempre que visitaran la localidad accediendo probablemente desde la adyacente casa en que habitaba y tenía sus oficinas el administrador local de la Casa de Híjar en Vinaceite y en la que se alojaban tanto los administradores generales como los propios duques cuando visitaban el pueblo, conocida como el *palacio*.[1253] De hecho, en el paramento liso sobre la puerta de la sacristía del lado de la epístola aún puede intuirse el hueco rectangular apaisado, tapiado y enlucido, de dicha tribuna, que en origen iría cerrado probablemente con una sencilla celosía semejante a la existente en la tribuna inferior de la Iglesia de Épila. Dicha tribuna debió de cegarse ya en el siglo XIX al perder su función original con la disolución del Antiguo Régimen y la venta de los antiguos bienes

[1251] La ventana tapiada del lado del evangelio aún es visible al exterior. Además, al interior aún se intuye, debajo del nuevo enlucido de Agustín Sanz, la huella de ambas ventanas tapiadas.

[1252] La inscripción pintada en el reverso del actual retablo mayor dice lo siguiente: *Se construyó y decoró este altar por el pintor Juan Tomás Valero y sus hijos siendo párroco D. Manuel Aguado Martín en mayo 1955.*

[1253] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-7 (Carta de 17-IX-1777); y A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4002 (Iglesia de Vinaceite).

inmuebles de la Casa de Híjar en Vinaceite. Por su parte, la sacristía del lado del evangelio se creó sin duda de nueva factura pues no figura en la planta de la iglesia vieja y está construida al exterior con paramentos de sillarejo-mampostería grande idénticos y perfectamente integrados con los que envuelven la rotonda. Se creó directamente con dos plantas (B+1) para poder disponer dependencias auxiliares sobre ella [fig. 44].



Fig. 43: ***Vista del presbiterio de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 44: ***Paramento del lado de la epístola de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecia la huella de la antigua tribuna ducal. Foto: Javier Martínez Molina.**

Al exterior, el pequeño templo vinaceitano, con su compacto volumen edificatorio, se alza majestuoso, casi como una pieza escultórica de carácter geométrico, en un extremo del alargado y estrecho espolón terroso, casi cortado a cuchillo sobre el profundo valle del río Aguasvivas, por el que se desparrama el estirado caserío de origen morisco de la localidad. De hecho, adquiere un protagonismo absoluto en el perfil del caserío, en uno de cuyos extremos, el que constituye el principal acceso a la localidad, se ubica,

abriéndose al paisaje al lindar con la principal arteria del pueblo, que bordea a notable altura la feraz vega del Aguasvivas [fig. 45].



Fig. 45: ***Vista exterior de la Iglesia de Vinaceite sobre el valle del río Aguasvivas*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 46: ***Vista exterior de la Iglesia de Vinaceite desde la lejanía*****. Destaca el potente juego volumétrico entre sus distintas partes. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Agustín Sanz, consciente, a pesar de lo exiguo del solar, de la ubicación privilegiada desde un punto de vista plástico de la que podía disponer, pues el edificio, pese a quedar algo angostado por el flanco del lado de la epístola, resultaría completamente libre por el lado del evangelio y sería perfectamente divisable en lontananza desde prácticamente cualquier punto del pueblo y del paisaje circundante, decidió aprovecharla al máximo. Lo hizo echando mano de un recurso compositivo que siempre apreció y que también empleó en la Iglesia de Urrea de Gaén: el juego con formas geométricas de gran pureza de líneas (ochavo, cuadrado, rectángulo, paralelepípedo…) que se combinan con maestría y se marcan escalonadamente generando ricos contrastes volumétricos, un recurso que llegó a ser una auténtica constante en su arquitectura religiosa de nueva planta y que en este caso, al igual que en el de Urrea, llevó hasta el extremo haciendo gala de una especial predilección por el juego estético con volúmenes geométricos puros, limpios y bien definidos que casaba muy bien con la utilización de plantas centralizadas como la empleada aquí [fig. 46].

En este caso, la forma geométrica que domina el exterior del templo con su poderosa presencia es el octógono, en concreto la variante conocida como ochavo, es decir, un octógono de ocho ángulos iguales y ocho lados también iguales, pero cuatro a cuatro y alternos. De hecho, la gran rotonda interior está dotada exteriormente, en su parte superior, de una monumental envoltura pétrea que se acomoda a su perímetro circular y al casquete hemisférico de su cúpula con un perfil ochavado que, no obstante, emerge visualmente de otra alta envoltura inferior de planta cuadrada con expansiones laterales que a su vez circunda la rotonda y que genera un contraste volumétrico muy acusado por la combinación de aristas vivas con paramentos planos.

Esta solución compositiva exterior rematada con un gran ochavo remite a un esquema cupular que Agustín Sanz había codificado previamente con gran éxito en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto no realizado para la Parroquial de Urrea de Gaén, en principio para cubrir cruceros, aunque aquí no es el caso, consistente en una cúpula dotada de una estructura dúplice perfectamente integrada compuesta de un alto tambor octogonal exterior que oculta o enmascara el casquete del interior, es decir, la cúpula propiamente dicha, y que emerge entre los volúmenes claros del resto de elementos que componen el templo reflejando al exterior de manera muy franca y nítida la organización espacial interior, aunque no tanto la forma exacta del elemento cubierto, un rasgo que fue una constante en la arquitectura religiosa de Sanz, que siempre estuvo dominada por la búsqueda de la sinceridad espacial y volumétrica. La diferencia respecto a los precedentes mencionados radica aquí en que el arquitecto zaragozano llevó el protagonismo del tambor ochavado exterior de la cúpula a una nueva dimensión por su importancia relativa mucho mayor dentro del conjunto de volúmenes exteriores del templo, que domina absolutamente con enorme poderío, muy por encima de cualquier otro elemento (fachada principal, torre…). De hecho, casi a modo de escultura geométrica, el tambor ochavado, emergiendo de su alto basamento de planta cuadrada, se convierte en el punto focal absoluto del exterior del edificio, algo que Sanz ya había ensayado previamente sobre el papel, aunque de manera más comedida, en su segundo proyecto para la propia Iglesia de Vinaceite [fig. 47].



Fig. 47: ***Vista del gran tambor ochavado de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecia el contraste volumétrico de dicho tambor con la base inferior. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Cabe matizar, con carácter general, que esta solución exterior de cúpula de tambor octogonal que oculta el casquete interior partía de una larga tradición local, pues había tenido ya una notable difusión en Aragón en los siglos XVII y XVIII (con o sin linterna), arrancando en el protobarroco y el primer barroco (Colegiatas de Santa María y del Santo Sepulcro de Calatayud…) y siguiendo por el barroco tradicional o castizo, tanto en Zaragoza como en el territorio (Colegiata de Alcañiz, Iglesias de San Juan de los Panetes y del Colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza…). Sin embargo, Agustín Sanz supo ir más allá y solventar este elemento, como ya hizo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, y sobre el papel en su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea, con un novedoso lenguaje, ya muy sobrio, relacionado con el empleado unos años antes por su antiguo maestro Julián Yarza Ceballos en las cúpulas del crucero y la capilla del sagrario de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, que a su vez se inspiraba en modelos vinculados al norte de Italia, donde las cúpulas de tambor exterior octogonal eran también muy habituales, estando su uso muy extendido en regiones como la Lombardía, el Piamonte o el Véneto. De hecho, dichas cúpulas italianas norteñas, decoradas al exterior con rehundidos cuadrangulares y óculos, acabarían ejerciendo una cierta influencia en España ya avanzado el siglo XVIII a través de arquitectos cortesanos italianos como Giovanni Battista Sacchetti o Marcello Fonton, aunque el modelo no acabó de cuajar salvo en ciertas regiones como Aragón, donde arraigó gracias al propio Agustín Sanz y a la ya larga tradición de cúpulas de tambor octogonal mencionada.

Como ya se ha apuntado, el potente tambor ochavado que enmascara la gran cúpula de la rotonda contrasta especialmente con la envoltura exterior cuadrada con expansiones laterales que ciñe dicha rotonda por la parte inferior, que con su volumetría geométricamente muy limpia y pura parece actuar visualmente de gran basamento o

pedestal de dicho tambor para sobreelevarlo, realzarlo y ponerlo en valor, un tambor que semeja incluso emerger de esa envoltura inferior. Al igual que la envoltura cuadrada de la rotonda está ejecutado fundamentalmente en sillarejo-mampostería grande aparejada con *estuco de yeso y mortero de cal*,[1254] que se destina a los paramentos, y sillar, que se reserva a las esquinas y a las bandas inferiores, ambos de piedra arenisca de la zona pero no de tono marrón convencional como la de dicha envoltura inferior, sino rojizo, con el fin de introducir una contrastada bicromía de gran efectismo y notable belleza plástica que potencia el protagonismo del tambor ochavado, una piedra arenisca que se combina con ladrillo, que se circunscribe a las roscas de los cuatro óculos circulares, a las bandas superiores y a los aleros [fig. 48].



Fig. 48: ***Detalle del tambor ochavado de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

A nivel compositivo, el gran tambor ochavado exterior que envuelve el casquete de la cúpula que cubre el núcleo circular del templo, al igual que los tambores octogonales de las cúpulas del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, presenta sus ocho caras, que arrancan de un escueto *banquillo* en resalte para ganar cierta altura y visibilidad desde abajo, ornadas únicamente mediante un gran rehundido o cajeado mural, de formato rectangular o cuadrangular según los casos, que en cuatro de ellas, las alineadas con los ejes longitudinal y transversal del templo, que son rectangulares y más anchas, queda perforado en el centro por uno de los cuatro óculos circulares que aportan luz a la rotonda, que se dispone enmarcado de forma muy simple con una banda plana en resalte ejecutada con ladrillo aparejado a sardinel. En el centro de las cuatro caras restantes, las más estrechas del tambor, que son

[1254] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).

cuadrangulares y coinciden a eje con las cuatro pechinas curvas de base ancha de la rotonda y con los cuatro amplios chaflanes curvos de los que estas arrancan, lo que existe no son óculos circulares sino los extremos superiores, con forma de aletón de elegante perfil sinuoso de tradición barroca romana, de cuatro grandes contrafuerte de ladrillo de sección rectangular que, arrancando desde el suelo, refuerzan la estructura de la rotonda en sus cuatro puntos más comprometidos estructuralmente, los correspondientes a los anchos chaflanes y sus falsas pechinas. Estos cuatro contrafuertes, inexistentes en otras cúpulas octogonales de Sanz por ser cúpulas de crucero, quedan ocultos al exterior por la envoltura cuadrada que ciñe la rotonda en sus dos tercios inferiores, siendo únicamente visibles sus cuatro elegantes aletones superiores, que se alinean con las bisectrices de las cuatro esquinas de la citada envoltura cuadrada generando un bello contaste geométrico y ciñen en toda su altura la correspondiente cara del tambor ochavado introduciendo con su sinuoso perfil en curva-contracurva un sugerente y efectista contrapunto organicista en el seno de una geometría muy pura [fig. 49].



Fig. 49: ***Vista del tambor ochavado de la Iglesia de Vinaceite*****. Se aprecia su base cuadrada. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Como remate de las ocho caras del tambor ochavado se dispone una sencilla pero elegante cornisa clasicista de perfil escalonado, ejecutada en ladrillo macizo (enlucido sin duda en origen) salvo en las esquinas, que son de cantería, que sirve de arranque al tejado a ocho aguas iguales cuatro a cuatro, que cubre el casquete, que como en la Iglesia de la Santa Cruz o en el tercer proyecto para la de Urrea, culmina en un sencillo pilarcillo octogonal macizo de ladrillo rematado en una cruz de hierro forjado con veleta. Como ya se señaló al tratar de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, este modelo exterior de cúpula se convirtió en una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz. De hecho,

lo volvió a emplear en algunos de los templos más relevantes que diseñó posteriormente, como la Iglesia de Épila o la Colegiata de Sariñena. A su vez, cabe destacar que este esquema exterior de cúpula de tambor octogonal, u ochavado como es el caso, codificado por Agustín Sanz a partir de la tradición barroca local, la influencia italiana norteña y el lenguaje clasicista, ejerció una notable influencia en tierras aragonesas durante el último cuarto del siglo XVIII e incluso las primeras décadas del XIX.[1255]

La ya mencionada envoltura exterior de planta cuadrada con expansiones laterales que ciñe la rotonda interior por debajo del tambor octogonal de la parte superior, ejecutada con sillarejo-mampostería grande de piedra arenisca marrón de la zona, aparejado con estuco de yeso y mortero de cal y reforzado en las esquinas con sillares de disposición alterna, arranca de un sencillo zócalo general en ligero resalte de remate superior biselado de dos hiladas de sillares de la misma arenisca local citada, que es muy propensa a la erosión y presenta con carácter general importantes problemas de conservación de su capa superficial. Dicha envoltura exterior de planta cuadrada muestra sus paramentos exteriores lisos, despojados completamente de decoración, hasta el punto de animarse casi

[1255] El modelo general de cúpula codificado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y desarrollado posteriormente en otros templos suyos como este de Vinaceite tuvo una notable repercusión en el panorama arquitectónico aragonés de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. De hecho, dicho modelo fue imitado en el crucero de numerosos templos con distintas variantes (con o sin linterna, con vanos o enmarques circulares u ovoides…) y una mayor o menor fidelidad, en ocasiones de manera global, es decir, tanto exterior como interiormente, y en otras solo por fuera. Uno de los casos más tempranos de imitación global fue el de la cúpula del crucero de la Iglesia de Aguarón, localidad cercana a Zaragoza, cúpula cuyo diseño fue rubricado por el maestro de obras de Zaragoza José Parleruela el 30-X-1776, cuando las obras de Santa Cruz estaban ya bastante avanzadas pero todavía no habían concluido, lo que indica que este tenía acceso a ellas y probablemente a los diseños, ya que reprodujo su mismo esquema general, incluido el peralte del casquete, aunque reduciendo la altura del tambor octogonal exterior, dando a sus cuatro vanos forma circular y a los tejados un perfil curvo, y simplificando la decoración adventicia interior. Otro caso muy precoz fue el de la Parroquial de Remolinos, también cerca de Zaragoza, cuya construcción, concluida en 1782, había sido contratada el 15-I-1779 por el maestro de obras Antonio Esteban (el diseño del edificio había sido elaborado por Esteban en compañía del destacado maestro de obras Pedro Ceballos), antiguo oficial del taller de Agustín Sanz, quien sin duda también tuvo acceso a las obras de Santa Cruz antes de su finalización, ya que en este caso la fidelidad al modelo fue todavía mayor, tanto exterior como interiormente, al respetarse aspectos como la forma interior ovoide de los cuatro vanos de la cúpula. Lo mismo ocurrió con la cúpula sobre el crucero de la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, cuyo interior fue redecorado en 1780-1781 bajo la dirección del maestro de obras fray Joaquín Gracián siguiendo fielmente el esquema de Santa Cruz. De hecho, la única diferencia sustancial fue la sustitución de los vanos del casquete por cuatro tondos de estuco de aspecto similar que enmarcan pinturas. A pesar de la distancia, el modelo de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz llegó también de forma temprana a lugares muy alejados de Zaragoza como la localidad turolense de Linares de Mora, cuya parroquial fue diseñada en 1783 por Mateo Jorge (*Menor*) siguiendo las pautas formales y estéticas del templo zaragozano, siendo construida entre 1785 y 1795 bajo la dirección del maestro de obras Melchor Vicente. De hecho, la cúpula sobre el crucero de este templo es una de las que más fielmente siguieron el esquema de Santa Cruz, sobre todo interiormente (su casquete es peraltado, presenta un basamento inferior a modo de pequeño tambor, posee cuatro grandes vanos ovoides separados entre sí por cuatro parejas de falsos nervios…). Sin embargo, el modelo tuvo mucha más difusión en la actual provincia de Huesca, donde se utilizó en el crucero de diversas iglesias parroquiales construidas o remodeladas en el último tercio del siglo XVIII como las de Biscarrués, Sarsamarcuello, Adahuesca o Robres. Tal fue su éxito que un autor destacado como José Yarza Lafuente lo siguió empleando con gran fidelidad incluso a principios del siglo XIX en obras como las nuevas parroquiales de Morés y Mequinenza o su proyecto no realizado para Ayerbe. Otro ejemplo tardío fue el de la nueva cúpula sobre el crucero de la Parroquial de San Esteban de Maella. Véase CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales…", *op. cit.*, pp. 106-111; LOZANO LÓPEZ, J. C., "Deshacer y rehacer…", *op. cit.*, pp. 264-266; BARLÉS BÁGUENA, E., "La participación de los…", *op. cit.*, pp. 345-346; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del…", *op. cit.*, p. 274.

exclusivamente mediante las proyecciones salientes que presenta en sus dos flancos laterales, especialmente en el noroeste, el único visible en su integridad por orientarse hacia el barranco del río Aguasvivas y carecer de elementos adosados. Esas dos proyecciones exteriores, que corresponden en el interior a los dos paramentos murales laterales en retranqueo de la rotonda cobijados por dos de los cuatro arcos torales de la cúpula, introducen también la segunda nota de articulación de esta envoltura cuadrada pues ambas presentan su parte alta perforada por el gran vano semicircular que precisamente preside la luneta superior de los citados paramentos laterales interiores, que al exterior se configura mediante una gran rosca de ladrillo macizo aparejado a sardinel que en la actualidad queda compartimentada artificialmente por sendos pilarcillos de ladrillo de factura moderna que son un añadido innecesario que debería eliminarse pues solo sirven para acomodar las láminas de alabastro que cierran el vano en la actualidad, un tipo de cierre que difiere de las vidrieras de vidrios transparentes emplomados que estos vanos tuvieron en origen[1256] y que quedaron destruidas en la Guerra Civil [fig. 50].



Fig. 50: ***Vista del ochavo de la Iglesia de Vinaceite y de su base cuadrangular con expansiones*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Cabe señalar también que la totalidad de la envoltura cuadrada exterior de la rotonda, que alcanza una gran altura coincidente estrictamente con el entablamento anular interior del que arranca la cúpula, se remata en un potente alero escalonado ejecutado con ladrillo macizo ordinario que actualmente se presenta visto pero que en origen iba

[1256] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3 (Capitulaciones para la construcción de la Iglesia parroquial de Vinaceite rubricadas por Agustín Sanz el 10-V-1777 y por el duque de Híjar el 18-V-1777).

enlucido con yeso para generar una refinada cornisa moldurada clasicista cuyo aspecto todavía se puede conocer gracias a los importantes restos de la misma que se conservan en el alero de la proyección saliente del flanco sureste, unos restos que deberían servir para reponer dicha cornisa moldurada en el conjunto de los aleros en una futura restauración. Por encima de los aleros se disponen ya perimetralmente, arrancando de los mismos y ciñendo la base del tambor octogonal de la parte superior, unos escuetos tejados de teja árabe que cubren los espacios que intermedian entre la envolvente cuadrada con expansiones laterales y el tambor octogonal.



Fig. 51: ***Detalle del prisma rectangular escalonado del presbiterio y las sacristías de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

La envoltura cuadrada con expansiones laterales de la rotonda dialoga y contrasta, con su volumetría geométricamente muy pura, con otros volúmenes geométricos que se le adosan, no solo con el tambor ochavado de la gran cúpula ya analizado. Uno de esos volúmenes adosados es el prisma rectangular escalonado que en conjunto conforman el presbiterio reaprovechado y las dos sacristías que lo ciñen a los lados, un prisma que se alinea con los dos flancos de la citada envoltura cuadrada, hasta el punto de que la fachada de dos plantas (B+1) de la sacristía de nueva planta del lado del evangelio (tiene dependencias auxiliares encima abiertas mediante sendas ventanas rectangulares verticales), ejecutada también en sillarejo-mampostería grande y rematada en alero escalonado de ladrillo macizo, probablemente enlucido en origen, es una mera prolongación sin solución de continuidad, aunque escalonada a menor altura, de la cara noroeste de la envoltura cuadrada de la rotonda, con la que comparte zócalo general. Por su parte, la sacristía del lado de la epístola, que es claramente reaprovechada de la iglesia vieja y que en origen quedaba oculta al exterior, al igual que la tribuna ducal añadida encima, por el *palacio* o casa de los administradores de la Casa de Híjar, presenta un acabado distinto en ladrillo visto, tradicional y muy deteriorado (su viejo alero está perdido), y varios recrecidos que distorsionan su volumetría ocultando incluso el volumen saliente en altura del presbiterio, que se puede vislumbrar, no obstante, por encima del tejado de la sacristía del lado del evangelio. Dicho presbiterio, sin duda reaprovechado también de la iglesia vieja, está ejecutado exteriormente en ladrillo visto a la manera tradicional y con forma de prisma vertical. Destaca por su testero poligonal de tres lados, completamente ajeno a la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, que queda prácticamente oculto por las edificaciones adosadas, y por el alero popular de ladrillo de dos niveles de esquinillas que ciñe la base de su tejado, que queda presidido por un pilarcillo cilíndrico, también de ladrillo, coincidente a eje con el tondo de su bóveda interior [fig. 51].

Otro importante volumen geométrico adosado con el que dialoga la envoltura de planta cuadrada que ciñe la rotonda es la torre campanario, cuyo primer cuerpo de planta cuadrada, que linda con el extremo de la epístola de su lado sureste, ejecutado en ladrillo visto y que tiene forma de prisma rectangular vertical, también se vio obligado a reaprovechar Agustín Sanz por expreso deseo del IX Duque de Híjar, sin duda para abaratar costes, lo que constituyó, junto a los elementos reaprovechados en la zona de la cabecera (presbiterio y sacristía del lado de la epístola) y las limitaciones espaciales del solar disponible, un importante pie forzado que condicionó el diseño del templo y su disposición, además de impedir su perfecta resolución al exterior pues fue preciso, por falta de espacio, que la cara noreste de su segundo cuerpo de la torre, diseñado y ejecutado de nueva planta por Sanz, se adosara al tambor ochavado montándose literalmente sobre este, algo que afortunadamente apenas se puede apreciar a simple vista [fig. 52].



Fig. 52: ***Vista de la torre de la Iglesia de Vinaceite.*** **Se aprecia su diálogo con el resto de volúmenes del templo. Foto: Javier Martínez Molina.**

La referida torre campanario, cuyo primer cuerpo reaprovechado, dotado al interior de una escalera perimetral de ojo cuadrado central, se adosa, más bien se integra, con el segundo tramo de la nave de los pies por el lado de la epístola, pues comparte muro con este, fue recrecida por Agustín Sanz, que para una mayor integración en el conjunto dotó a su primer cuerpo de un remate en cornisa clasicista de ladrillo con dentículos que se alinea con los aleros escalonados de ladrillo tanto de la envoltura cuadrada de la rotonda como de la nave de los pies, que precisamente conservan todavía en las inmediaciones de la torre, la zona más protegida y menos accesible, su enlucido de yeso original, que les confiere el aspecto de clasicistas cornisas molduradas. Por encima de la citada cornisa con dentículos Sanz dispuso ya el segundo cuerpo o cuerpo de campanas de la torre, que dotó, como es habitual en sus campanarios, cuyo prototipo codificó en la torre de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, de un basamento inferior de planta cuadrada a modo de cuerpo intermedio de transición que se remata con una mera cornisa recta saliente de ladrillo y que en este caso permite simplemente ganar algo de altura, abrir dos pequeñas y estrechas ventanas verticales de iluminación en sus caras suroeste y sureste, y generar cuatro terrazas de esquina en su parte superior sobre las que poder disponer cuatro elementos decorativos verticales[1257] para suavizar la transición de la planta cuadrada a la

[1257] En la actualidad son cuatro bolas sobre su correspondiente pseudopirámide, todo de piedra blanca, cada una de las cuales apoya en un pedestal de ladrillo de planta sucesivamente cuadrada y circular. Dichos elementos decorativos fueron recreados de nueva factura en una restauración reciente a partir de los escasos restos que pervivían de los originales, que más bien debían de corresponder a unos flameros o *llameros* típicamente dieciochescos, habituales en las torres campanario de Agustín Sanz.

planta cuadrada de esquinas achaflanadas u ochavada del cuerpo de campanas propiamente dicho, que sin duda es el más sencillo y el peor resuelto de toda la carrera del arquitecto zaragozano, quien a la hora de concebirlo se vio probablemente muy mediatizado por la excesiva proximidad del tambor ochavado exterior de la cúpula y por la voluntad de no eclipsarlo ni por altura ni por el lenguaje arquitectónico empleado, lo que le llevó a resolverlo con un lenguaje excesivamente simplista que resulta algo tosco y con unas proporciones demasiado achatadas [fig. 53].



Fig. 53: ***Vista frontal de la torre, la nave de los pies, la fachada y el ochavo de la Iglesia de Vinaceite*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El cuerpo de campanas de la torre es un sencillísimo cuerpo ochavado que, arrancando, como es habitual, de un simple *banquillo* en resalte, se resuelve sin embargo con unos paramentos de ladrillo completamente lisos, sin articulación arquitectónica alguna, cuyas cuatro caras principales, que comparten orientación con las del tambor, quedan presididas por un simple arco de medio punto que resulta algo exiguo, pues no se rasga hasta abajo, y que se ciñe en exceso al remate superior, que carece de elementos de articulación interpuestos y que es una simple cornisa clasicista de ladrillo también ochavada que sirve de base, en vez de a un estilizado chapitel ligeramente bulboso como es costumbre en las torres campanario de Agustín Sanz (Santa Cruz, Urrea de Gaén, Épila, Pina…), a un simple y chato tejado de teja árabe a ocho vertientes iguales cuatro a cuatro que se corona con un pequeño pie cuadrado de ladrillo que sirve de base a una cruz de hierro forjado.

El restante volumen con el que dialoga y contrasta la envoltura cuadrada con expansiones laterales de la rotonda es el paralelepípedo rectangular de disposición horizontal longitudinal que constituye la nave de dos tramos de los pies, cuyos paramentos lisos de ladrillo visto entestan limpiamente con dicha envoltura cuadrada por su cara suroeste con plena coincidencia entre sus aleros, que son idénticos entre sí y confluyen en un ángulo de 90°, y en perfecta alineación con la correspondiente cara del tambor ochavado de la parte superior, que tiene su misma anchura. Esa confluencia limpia, que deja visible en el lado del evangelio un paramento vertical de la envoltura cuadrada de la rotonda, se hace extensiva al paralelepípedo de menor altura, también rectangular de disposición horizontal longitudinal, que conforman las dependencias auxiliares que ciñen la nave por el lado del evangelio (baptisterio y escalera de acceso al coro alto), un paralelepípedo ejecutado con muros lisos de ladrillo visto que arrancan del zócalo general del templo, que en esta zona, debido al desnivel del terreno, se compone de tres hiladas de sillar, y que enmascaran, salvo en su parte superior, un sencillo contrafuerte que refuerza la unión entre los dos tramos de la nave de los pies, el segundo de ellos de paramento al parecer reaprovechado parcialmente como parecen indicarlo ciertas marcas en el ladrillo. El mismo, que se remata en una sencilla y escueta cornisa saliente de ladrillo, introduce un efectista escalonamiento volumétrico que, en el lado de la epístola, donde también existe un paralelepípedo similar aunque más corto, queda completamente diluido, no solo por la existencia de la torre campanario adosada al segundo tramo de la nave, que le resta longitud y le impide confluir con la envoltura cuadrada de la rotonda, sino sobre todo por el hecho de haber quedado enmascarado en la década de 1960 con la construcción de la nueva casa parroquial adosada al mismo, que alberga las dependencias auxiliares del lado de la epístola de la nave de los pies (*cuarto de jocalias* que sirve de acceso al interior de la torre campanario), e incluso al cuerpo inferior de la torre y a la mitad del flanco sureste de la envoltura cuadrada de la rotonda, una casa parroquial que es un modestísimo edificio prismático de ladrillo rojizo de dos alturas (B+1), de fachada principal alineada con la del templo, que al menos respeta la altura de cornisa del citado volumen paralelepipédico del lado de la epístola, lo que no es óbice para que se llegue a plantear en un futuro su demolición con el fin de recuperar la volumetría original de la iglesia, hoy un tanto distorsionada [figs. 54 y 55].



Fig. 54: ***Vista de la nave de los pies de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 55: ***Vista general de la nave de los pies de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La fachada principal del templo, que cierra el testero de la nave de los pies englobando el volumen de sus dependencias auxiliares laterales y que se orienta al suroeste, está ejecutada fundamentalmente en ladrillo visto, reservándose la piedra labrada, que es arenisca marrón de la zona, a los elementos arquitectónicos más destacados de la misma (zócalo general, basas, capiteles, portada, hornacina, cornisas del frontón…). De líneas muy sobrias y depuradas, se caracteriza por un armonioso y equilibrado diseño clasicista marcadamente rectilíneo y planista al carecer de alabeos y juegos de retranqueo. Su configuración, que sería emparentable con la de otras fachadas templarias posteriores de Agustín Sanz como la de su proyecto no ejecutado para la iglesia de la nueva población de San Rafael o la de la Parroquial de Cortes de Aragón, puede considerarse una variante con calles laterales atrofiadas del frontis de cuerpo único diseñado coetáneamente por el propio Sanz para la cercana Iglesia de Urrea de Gaén, un frontis que, como ya se vio, deriva principalmente de la reinterpretación de modelos del barroco romano, fundamentalmente de la fachada de la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo de Roma (1628-1630), aunque también puede rastrearse en ella una cierta influencia de una sobria fachada barroca clasicista española de gran fama, la de la Iglesia de San Marcos de Madrid de Ventura Rodríguez, que a su vez era una reinterpretación simplificada del frontis de la Iglesia de San Andrés del Quirinal de Roma de Bernini. De hecho, el cuerpo central de esa fachada templaria madrileña ejerció probablemente una cierta influencia compositiva en esta fachada principal de la Iglesia de Vinaceite.

La fachada principal de la Parroquial de Vinaceite arranca en su conjunto del zócalo general del templo, que se dispone en ligerísimo saliente y que consta aquí de dos hiladas de sillares de arenisca marrón local, la superior biselada por arriba para suavizar la transición con los paramentos. Dicho zócalo está dotado por abajo, en esta zona, de un gran basamento, también de sillares de arenisca, que se adapta al abrupto desnivel del terreno, que también obliga a disponer una rampa-escalinata, que no es la original, debajo de la portada.

La fachada principal se compone de una calle central correspondiente al volumen de la nave de los pies y sendas calles laterales residuales o atrofiadas correspondientes a los dos paralelepípedos que conforman las dependencias auxiliares laterales (el baptisterio y la escalera del coro alto el del lado del evangelio, y el *cuarto de jocalias* que da acceso a la torre campanario el del lado de la epístola). Dichas calles laterales, que presentan por encima del zócalo general una especie de *banquillo* adicional enrasado de dos hiladas de sillería que también se prolonga por la calle central enlazando las basas de sus pilastras, pasan casi desapercibidas gracias a su estrechez, a su carencia de articulación mural, pues son un mero paramento liso de ladrillo visto, y a sus sencillos aletones curvados superiores de transición, un recurso este de raíz renacentista (Alberti…) muy arraigado en el barroco romano, y por ende en el barroco clasicista español, por su versatilidad y posibilidades estéticas. Los citados aletones, que sirven para suavizar el enlace con la calle central, se disponen sobre la sencilla cornisa que remata ambos paralelepípedos y son muy escuetos, lisos y carentes de decoración. Dada su eficacia compositiva, Sanz emplearía posteriormente unos aletones similares en otra fachada

templaria posterior que guarda importantes concomitancias con esta: la de la Parroquial de Cortes de Aragón [fig. 56].



Fig. 56: ***Vista de la fachada principal de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La calle central de la fachada principal presenta una configuración de cuerpo único articulado en los extremos laterales mediante sendas pilastras de orden toscano gigante dispuestas sobre el zócalo general del templo. Dichas pilastras, de gran sobriedad, solemnidad y clasicismo como es propio del orden toscano, se componen canónicamente

de basa toscana, fuste liso y capitel toscano. Las mismas sostienen visualmente el monumental entablamento, también toscano, que remata la fachada, que, sin embargo, en un detalle de cierto barroquismo condicionado probablemente por las dimensiones y proporciones de los elementos a reaprovechar en la nave de los pies (primer cuerpo de la torre y muros adyacentes) y la falta de espacio, no se desarrolla entero en toda su extensión sino solo en sus extremos, interrumpiéndose su arquitrabe y su friso en el espacio que intermedia entre ambas pilastras, lo que permite disponer en el hueco resultante la parte superior de un gran óculo circular de iluminación para dar servicio al coro alto, un recurso barroco, el de interrumpir parte del entablamento en el espacio que delimitan las pilastras, que tenía su raíz en la arquitectura de Borromini, que lo empleó en espacios como el interior de la Capilla del Colegio de la Propaganda Fide de Roma. El citado entablamento toscano interrumpido, que en sus extremos sobre las pilastras se divide canónicamente en arquitrabe liso con listel superior de ladrillo, friso liso también de ladrillo y elegante cornisa moldurada en saledizo de cantería notablemente erosionada, tiene continuidad en un gran frontón triangular que nace de dicha cornisa y remata la calle central en coincidencia con la inclinación de las vertientes del tejado de la nave de los pies,[1258] un frontón que, como es habitual en la arquitectura religiosa de Sanz, presenta unas cornisas de cantería análogas de elegante molduraje clasicista de saliente progresivo y cobija un tímpano de ladrillo presidido en su centro por un sencillo óculo de ventilación de la cubierta que lo anima, un recurso de tradición herreriana que evoca a su vez otro recurso de gran clasicismo: el tondo perfilado puesto de moda por el insigne Alberti durante el Primer Renacimiento para presidir todo tímpano triangular.[1259]

Las pilastras toscanas de la calle central delimitan, en colaboración con el frontón triangular que la remata, un austero paramento mural liso de ladrillo visto que, en este caso, a diferencia del de la fachada de la coetánea Iglesia de Urrea de Gaén, carece incluso de cajeado perimetral de articulación. El mismo, en sentido ascendente, queda presidido y articulado en su eje central, al igual que ocurre en la fachada de la citada Parroquial de Urrea, por una sucesión de tres elementos superpuestos de refinado diseño clasicista ejecutados en cantería: la portada que enmarca la puerta de acceso al templo, una hornacina para acoger una imagen del santo titular, que es San Juan Bautista, y un gran óculo circular de iluminación.

El primero de esos elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es la refinada portada clasicista del templo, que es similar a al menos a otras dos portadas de iglesia diseñadas por el propio Agustín Sanz en fechas relativamente próximas: la de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, unos años antes, y la de la Parroquial de Épila,

[1258] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.

[1259] Alberti utilizó este recurso en los tímpanos de los frontones triangulares de fachadas de profundo clasicismo como las de San Andrés de Mantua o Santa María Novella de Florencia, siendo asumido por la arquitectura renacentista, donde cuajó especialmente en el clasicismo herreriano español de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid...), ejemplo de prestigio en la segunda mitad del XVIII.

apenas unos meses después.[1260] La portada en cuestión, la más modesta de las tres en dimensiones y ambición decorativa pero no por ello menos interesante, está realizada en cantería de piedra arenisca local de tono marrón de estudiada estereotomía y cuidada labra, y al igual que sus compañeras se caracteriza por su monumentalidad y elegante sobriedad, aquí algo más acentuada. Su vano, al igual que el de estas, es adintelado y de formato rectangular vertical pero presenta sus dos ángulos superiores recortados en curva o en forma de cortinilla, un modelo de portada que deriva de un tipo de enmarque empleado masivamente por Borromini en la planta baja de la monumental fachada lateral del Colegio de la Propaganda Fide de Roma[1261] y que gracias a la estampa acabó teniendo una gran difusión en el barroco clasicista o académico español, especialmente en Aragón, donde autores como Agustín Sanz lo usaron frecuentemente.[1262] El mencionado vano, cuyas jambas apoyan sobre el zócalo general del templo, que se proyecta ligeramente debajo de las mismas, queda configurado en su perímetro exterior por una sobria banda plana en resalte de notable anchura que hacia el interior perfila, escalonadamente, el marco de la portada propiamente dicho, lo que contribuye a potenciar las líneas arquitectónicas de la misma con los sutiles matices de luces y sombras que se generan. El citado marco perfila una puerta de madera de doble batiente de superficie exterior chapeada y tachonada, pensada para abrirse en las grandes ocasiones, dotada en el batiente izquierdo de un portillo de menores dimensiones para el uso diario. Por encima de la banda plana en resalte de su marco, al igual que en los casos de las iglesias de la Santa Cruz y Épila, la portada queda coronada por una sobria, pero a la vez monumental cornisa clasicista recta de frente moldurado hoy muy erosionado por efecto del agua a raíz de la fragilidad de la piedra arenisca local. A su vez, también existe un importante deterioro, aunque de otro tipo, en el dintel pétreo de la portada, que está montado por estereotomía con dovelas anguladas, unas dovelas que presentan un cierto desencaje derivado de una leve abertura del muro a raíz de una grieta vertical que coincide con el eje de la fachada y que probablemente se deba a la debilidad tectónica que genera la concatenación de huecos en vertical (portada-hornacina-óculo-óculo de ventilación) [fig. 57].

[1260] También parece responder al mismo modelo la portada diseñada por Agustín Sanz para la Iglesia del nuevo lugar de San Rafael (1783-1784), aunque al no conocerse el alzado de la fachada de dicho templo no puede asegurarse plenamente.

[1261] Este tipo de enmarque lo había empleado previamente Borromini, pero con menor protagonismo, en las ventanas de la planta baja del Oratorio de los Filipenses y en las fachadas laterales de San Carlino.

[1262] Agustín Sanz llegó a elaborar una variante propia algo más decorativista de este tipo de portada de raíz borrominesca, cruzada con otras influencias, específica para su arquitectura civil de alto nivel: Casas de Miguel Fábrega (1762-1763), Casa-palacio de Juan Bautista Casabona (1768-1769), Casas de Goicoechea (1768-1770) o Casa-palacio de Simón Ignacio Tarazón (1770-1771), todas en Zaragoza. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Casa-palacio de Simón…", *op. cit.*, pp. 491-493; MARTÍNEZ MOLINA, J., "Juan Bautista Casabona…", *op. cit.*, pp. 118-122; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La arquitectura burguesa de…", *op. cit.*, pp. 53-63.



Fig. 57: ***Vista de la portada de la Iglesia de Vinaceite*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El segundo de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es una hornacina, hoy vacía, pensada para albergar una imagen del santo titular del templo, San Juan Bautista. Se dispone, al igual que la existente en la fachada de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, justo encima de la cornisa recta de la portada, sobre un pequeño *banquillo* en resalte que le permite ganar cierta altura y visibilidad, y está ejecutada fundamentalmente, salvo su fondo, en cantería de piedra arenisca marrón de cuidada labra y estudiada estereotomía, configurándose como una pequeña oquedad de planta

semicircular y acabado enlucido, cubierta por una bóveda de cuarto de esfera. Desde un punto de vista compositivo y plástico, su refinado enmarcamiento clasicista debe entenderse como una versión depurada, modificando el remate superior, del existente en la hornacina de la fachada de la Iglesia de la Santa Cruz, aunque también presenta notables paralelismos con el de la hornacina de la fachada de la coetánea Iglesia de Urrea de Gaén. En este caso la hornacina queda perfilada en resalte, incluidas sus enjutas, por un sencillo marco plano de formato rectangular vertical que presenta un arranque de aletas curvadas para suavizar la transición con la portada de la parte inferior y que queda coronado por un clasicista frontón triangular cuyas cornisas se presentan en la actualidad completamente erosionadas y repicadas.[1263]



Fig. 58: ***Detalle de la fachada principal de la Iglesia de Vinaceite*****. Destacan la hornacina, el óculo circular y el frontón triangular. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por último, el tercero de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada, justo ya por debajo del frontón triangular que la remata, es un gran óculo circular de iluminación de embocadura escalonada y austero marco plano en resalte de ladrillos aparejados a sardinel, un marco que, no obstante, mantiene todavía tres sutiles rasgos de tradición barroca: su refinada disposición apoyándose en el frontón triangular de la hornacina de la parte de abajo, que llega a penetrar en él con su vértice, su invasión del espacio que debería ocupar el interrumpido entablamento toscano, terminado en frontón triangular, que remata la fachada, y su culminación con una sencilla protíride de ladrillo

[1263] El motivo de hornacina en arco de medio punto rematada en frontón triangular era de origen manierista pero tuvo un amplio desarrollo posterior en el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, pudiéndose encontrar, con distintas variantes, en las fachadas de numerosas iglesias romanas (Il Gesù, Santa Maria di Monserrato, Santa Maria in Vallicella, Santa Susanna, Santa Maria della Vittoria, Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio...) de donde pasó, por diversas vías (estampas...), al barroco clasicista español.

a modo de clave resaltada que sobresale en altura y permite enlazarlo directamente con el centro de la cornisa del mencionado entablamento toscano interrumpido, una cornisa que, en un claro gesto barroco, se proyecta hacia delante quebrando el plano justo encima de la referida protíride en pos de una mayor unidad. Cabe señalar también que este óculo circular, además de aportar luz natural al coro alto, al que abre, y al segundo tramo de la nave, que carece de vanos de iluminación directos, permite iluminar, de manera focal o dirigida, el altar mayor. Como ya se ha apuntado previamente, se cierra actualmente con una vidriera moderna de vidrios emplomados de colores, con la iconografía de San Juan Bautista, que remplazó a la desaparecida *vidriera* clasicista de vidrios transparentes emplomados que tuvo en origen y que fue destruida en la Guerra Civil [fig. 58].

4.2.1.3. Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila (1777-1808)

Estudio histórico



Fig. 1: ***Vista general del interior de la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

La Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila fue sin duda el edificio de carácter religioso de mayor importancia que diseñó y construyó Agustín Sanz a lo largo de toda su carrera, tanto por su envergadura y monumentalidad como por su gran calidad arquitectónica y artística, siendo además el que mejor mantiene sus características primigenias al permanecer hoy prácticamente intacto en su integridad arquitectónica y conservar todo su mobiliario litúrgico original, que fue diseñado en su totalidad por Sanz, aunque en su ejecución física intervinieron artistas y artesanos de las más variadas disciplinas. En este estudio histórico, que se complementa con el estudio artístico subsiguiente, analizo las principales vicisitudes del proceso de gestación y construcción de la nueva parroquial basándome principalmente en documentación archivística inédita o escasamente estudiada, aunque tomando como punto de partida, como no podía ser de otra manera, la principal bibliografía existente sobre el templo que, por motivos obvios, resulta más abundante y de mayor enjundia que la dedicada a otros edificios religiosos de Sanz.[1264] Mi propósito principal, además de recomponer las piezas del complejo puzle que fue la gestación y construcción del templo, ha sido reivindicar a Sanz como autor

[1264] ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental..., op. cit.*, pp. 191-195; BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte [de Épila]", *op. cit.*, pp. 1212-1214; CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 101-106; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., "La actuación del conde de Aranda en la construcción de la iglesia parroquial de Épila (Zaragoza)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 14, Cádiz, Grupo de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 245-256; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos…*, *op. cit.*, pp. 171-250.



Fig. 2: ***Vista general del exterior de la Iglesia parroquial de Épila*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

intelectual único de su diseño arquitectónico, algo que fue reconocido por sus coetáneos (Ponz, Ceán...)[1265] pero que ha sido cuestionado de forma poco justificada en algunos de los más recientes estudios sobre el templo, en los que ha sido considerado el último autor de una obra colectiva acometida por sucesivos maestros de obras, minusvalorándose su

[1265] PONZ, A., *Viage de...*, *op. cit.*, p. 234; y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, p. 314.

trascendencia en la concepción y materialización del edificio.[1266] Nada más lejos de la realidad. Como doy a conocer por extenso más adelante basándome en datos documentales inéditos, el templo actualmente conservado fue diseñado en su integridad por el arquitecto zaragozano dado que poco después de redactar un nuevo proyecto y hacerse cargo de la dirección de las obras en 1778, se vio obligado a derribar, por su carácter defectuoso, todo lo construido hasta entonces por los maestros de obras que le habían precedido en el cargo,[1267] no perviviendo hoy ningún elemento arquitectónico sustancial anterior a dicha fecha [figs. 1 y 2].

No obstante, para entender en su justa medida el nuevo edificio diseñado por Agustín Sanz y construido bajo su dirección a partir de 1778, se hace preciso estudiar previamente las distintas vicisitudes que tuvieron lugar desde que a principios de la década de 1720, el ayuntamiento y los vecinos de Épila tomaron la decisión firme de construir una nueva iglesia parroquial que, aun manteniendo su advocación primigenia a Nuestra Señora, sirviera para engrandecer y perpetuar la memoria y el culto al que se consideraba el hijo más ilustre de la localidad: San Pedro Arbués (Épila, Zaragoza, 1441-Zaragoza, 1485), primer inquisidor de Aragón, santo mártir y compatrono de la villa junto a San Frontonio,[1268] además de para solucionar los graves problemas de espacio y conservación que aquejaban a la vieja parroquial medieval, probablemente mudéjar, que resultaba ya muy pequeña para la creciente población de la villa. Esta constaba de una sola nave de 28’5 varas (22 m) de longitud, sin contar el presbiterio, y 14 varas (10’8 m) de anchura, estando dotada de *andador* o triforio y flanqueada por cuatro capillas laterales, dos a cada lado, las del flanco del evangelio comunicadas entre sí formando un *claustrillo* con escasa visibilidad del altar mayor por interponerse un pilar entre ellas y este [fig. 3].[1269]

El proceso que acabó propiciando la construcción de la nueva iglesia parroquial se inició como tal al final del verano de 1722. Concretamente, según relató con gran detalle fray Roque Alberto Faci, el 17 y 18 de septiembre de ese año, coincidiendo con las fiestas patronales de la villa, los vecinos iniciaron el derribo de la pequeña ermita que existía sobre el solar de la casa natal de San Pedro Arbués (que tenía cinco capillitas y donde se

[1266] CADIÑANOS BARDECI, I., “Dos templos parroquiales...”, *op. cit.*, p. 101; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 206.

[1267] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782); A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786); y A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 308 r.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788).

[1268] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, “Executoria por la villa de Épila sobre la fábrica de la yglesia”, s. f. (Recurso del Cabildo y el arzobispo de abril-mayo de 1771); FACI, R. A., *La perla más bella que apareció, y brilla en los términos de la noble, y fidelíssima villa de Épila, en el Reyno de Aragón, Nuestra Señora de Ródanas*, Zaragoza, Imprenta de Joseph Fort, 1741, pp. 10-12; CADIÑANOS BARDECI, I., “Dos templos parroquiales...”, *op. cit.*, p. 102; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 191-192 y 194. Sin duda, la razón principal que impulsó inicialmente la construcción de una nueva iglesia parroquial fue potenciar y dar magnificencia al culto a San Pedro Arbués, de ahí que en la documentación relativa a la construcción del templo, sobre todo en los estadios iniciales, este se nombrara con frecuencia como iglesia o fábrica de San Pedro Arbués, aunque la advocación real siguiera siendo la misma del templo antiguo: Santa María la Mayor. Véase A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1770, s. p., punto 11 (Cabildo de 19-I-1770).

[1269] CADIÑANOS BARDECI, I., “Dos templos parroquiales...”, *op. cit.*, p. 102.



Fig. 3: Antonio del Castillo Saavedra (círculo), *Martirio de San Pedro Arbués*, h. 1664. Óleo sobre lienzo, 212 x 147 cm. Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba.

decía misa todos los días), que se ubicaba justo detrás de la cabecera del templo parroquial. Habían sido alentados a ello por el deán del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, Francisco Urquiola, que se encontraba en la localidad en representación de su

corporación, que era la principal perceptora de los diezmos de la villa, y sobre todo por el inflamado sermón laudatorio que dedicó a los dos patrones de la villa José Gómez, futuro canónigo penitenciario del Cabildo cesaraugustano. La pretensión de ambos, que fue asumida por los devotos vecinos, era potenciar el culto a San Pedro Arbués y que el lugar concreto donde este nació *fuesse mas frequentado*. Para lograrlo consideraban preciso demoler la ermita y construir una nueva iglesia parroquial mucho más grande que incluyera en su perímetro interior el solar de dicha ermita, que debería ocuparse por una suntuosa capilla lateral dedicada a San Pedro Arbués.[1270] Sin embargo, a pesar del fervor inicial, las obras del nuevo templo parroquial no pudieron comenzar de inmediato, sin duda debido a la necesidad de recaudar fondos suficientes para poder emprenderlas con ciertas garantías. De hecho, la bendición del terreno donde se tenía resuelto construir la nueva iglesia y la colocación de su primera piedra tuvieron lugar justo cuatro años después, el 17 de septiembre de 1726, festividad del santo (en realidad todavía beato, aunque se le honraba como santo), que coincidía a su vez con la fecha de su muerte en 1485. A dicho acto, que tuvo lugar al mediodía, tras los oficios celebrados en la vieja parroquial, acudieron procesionalmente el alcalde y los regidores de la villa, los *hijosdalgo y dichos del Estado General*, los miembros del capítulo eclesiástico epilense, que *concurrieron prozesionalmente con cruz, terno, cetros y hábitos de coro*, y la mayor parte de los vecinos.[1271]

Previamente, en el lapso temporal de cuatro años transcurrido desde 1722, se habían arbitrado las fuentes de financiación de las obras, recaudándose las primeras cantidades. Dichas fuentes de financiación eran las limosnas ―principalmente en trigo― de los vecinos y distintas entidades y personalidades eclesiásticas como el Cabildo Metropolitano de Zaragoza,[1272] el arzobispo Manuel Pérez de Araciel o los miembros del capítulo eclesiástico de Épila, así como el trabajo colectivo y desinteresado de los vecinos (*concejadas* o *vecinales*) realizando ciertas labores (acarreo de materiales, movimientos de tierra...).[1273] A ellas se añadía una curiosa aportación propia del capítulo eclesiástico epilense, consistente en contabilizar a San Pedro Arbués como uno más de sus capitulares a la hora de repartir sus rentas, de tal forma que la asignación que le correspondía a este ficticio racionero, que ascendía a 1.000 reales de vellón (53 libras, 2 sueldos y 8 dineros

[1270] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Executoria por la villa de Épila sobre la fábrica de la yglesia", s. f. (Recurso del Cabildo y el arzobispo de abril-mayo de 1771); FACI, R. A., *La perla más bella...*, *op. cit.*, pp. 10-12; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 191-192; y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 102. Según relata Faci, el derribo de la ermita lo iniciaron, pertrechados con picos, el deán Francisco Urquiola, el canónigo José Martínez Saldaña y el racionero de mensa José Molina, los tres del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, que fueron secundados, para dar ejemplo, por *otros principales sugetos eclesiásticos y cavalleros de esta villa*.

[1271] A.H.P.N.L.A., Notario Juan Antonio Larroy, Épila, 1726, ff. 115 v.-117 r. (Acta notarial de 17-IX-1726); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 192-193 y 319.

[1272] El 14-VIII-1726, un mes antes de la colocación de la primera piedra, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza concedió *para la fábrica de la Hermita del Señor San Pedro Arbués, que se haze en la villa de Épila*, 40 cahíces (5.600 kg o 7.174'4 litros) de trigo de limosna. Véase A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1726, p. 71 (Cabildo de 14-VIII-1726).

[1273] FACI, R. A., *La perla más bella...*, *op. cit.*, pp. 10-12; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 191-193.

jaqueses) anuales, se destinaba a las obras.[1274] Paradójicamente, se renunció al cauce habitual de financiación en los casos de reforma o construcción de templos parroquiales: solicitar a la superioridad la asignación de una parte de las rentas eclesiásticas —diezmos y primicia— de la localidad. Las razones son difíciles de precisar aunque en ello pudo tener que ver la posible consciencia de los promotores de la obra —ayuntamiento y capítulo eclesiástico— de estar impulsando un proyecto voluntario no basado en necesidades perentorias sino concebido a mayor gloria de su patrón San Pedro Arbués, pero también el deseo de construir una iglesia de gran envergadura y monumentalidad, algo que sería mucho más factible si la obra se emprendía, al menos inicialmente, sin fondos públicos, dado que su asignación implicaría controles estrictos a instancias de los perceptores habituales de las rentas eclesiásticas —que verían interrumpido temporalmente el cobro de parte de ellas—, que obviamente exigirían la asunción de un proyecto lo más modesto posible para sufrir menos gravamen.[1275]

En los cuatro años previos al comienzo de las obras los promotores encargaron también la redacción del proyecto del nuevo templo, labor que encomendaron al maestro de obras zaragozano Francisco Ceballos,[1276] quien para diseñarlo, se basó en las trazas de la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza,[1277] elaboradas por los maestros de obras José Borgas y Gaspar Serrano, templo que estaba en plena construcción por aquel entonces (1702-1760)[1278] y cuya resolución arquitectónica y espacial, de gran monumentalidad, resultaba moderna en la Zaragoza del momento. De hecho, Ceballos recurrió a una idéntica solución espacial de planta de salón de tres naves de la misma altura (la central mucho más ancha), transepto alineado, cúpula sobre el crucero y profundo presbiterio con coro en la cabecera detrás del altar mayor. Lógicamente, el templo respondería a la opción estética del momento: el barroco decorativo, sobre todo al interior. Tanto la nave central como las laterales tendrían una longitud de 38 varas (29'34 m), mientras que el presbiterio la tendría de 8 varas (6'18 m), por lo que la longitud total del templo, desde el testero de los pies al de la cabecera, sería de 46 varas (35'52 m). Por su parte, la anchura de la nave central sería de unas 12 varas (9'26 m) y la de las naves

[1274] *Ibidem*, p. 193; A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 317 v.-326 r. (Pedimento de c. 15-XI-1787); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Carta de 19-X-1787).

[1275] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770).

[1276] Del maestro de obras Francisco Ceballos se tienen todavía pocos datos. Activo en Zaragoza a finales del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, sus principales obras documentadas son: una casa en la zaragozana plaza de Santa Marta (1693); unos trabajos en la Iglesia de Santa María Magdalena de Zaragoza (1695); la reforma del segundo cuerpo de la torre campanario de la misma iglesia (1702-1703); y la remodelación de la capilla mayor de la Iglesia de San Felipe de Zaragoza junto a Juan Yarza Romero (1714-1716). Véase MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en…*, *op. cit.*, vol. II, p. 114.

[1277] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte [de Épila]...", *op. cit.*, pp. 1212-1214; CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 102; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 194-195. Según consta en el memorial dirigido por el Ayuntamiento de Épila al Consejo de Castilla el 4-VIII-1770 solicitando nuevas fuentes de financiación para las obras del templo, para construirlo *tomose diseño con plano y perfil de una yglesia con tres naves, igual y en todo semejante a la Yglesia y Templo de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza, y capaz de comprehender en su ámbito a todos los moradores de dicho pueblo*.

[1278] Sobre la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo, véase SÁNCHEZ MARTÍNEZ, C., *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1983.

laterales de 5 varas (3’86 m), siendo por tanto la anchura total del templo de unas 22 varas (16’98 m),[1279] unas dimensiones muy notables que indicaban el gran tamaño y capacidad con que se había concebido el templo pero que a todas luces resultaban excesivas para las necesidades reales de la villa a pesar de su creciente población, que llegó a ser de 3.800 habitantes al final de la centuria [figs. 4 y 5].[1280]

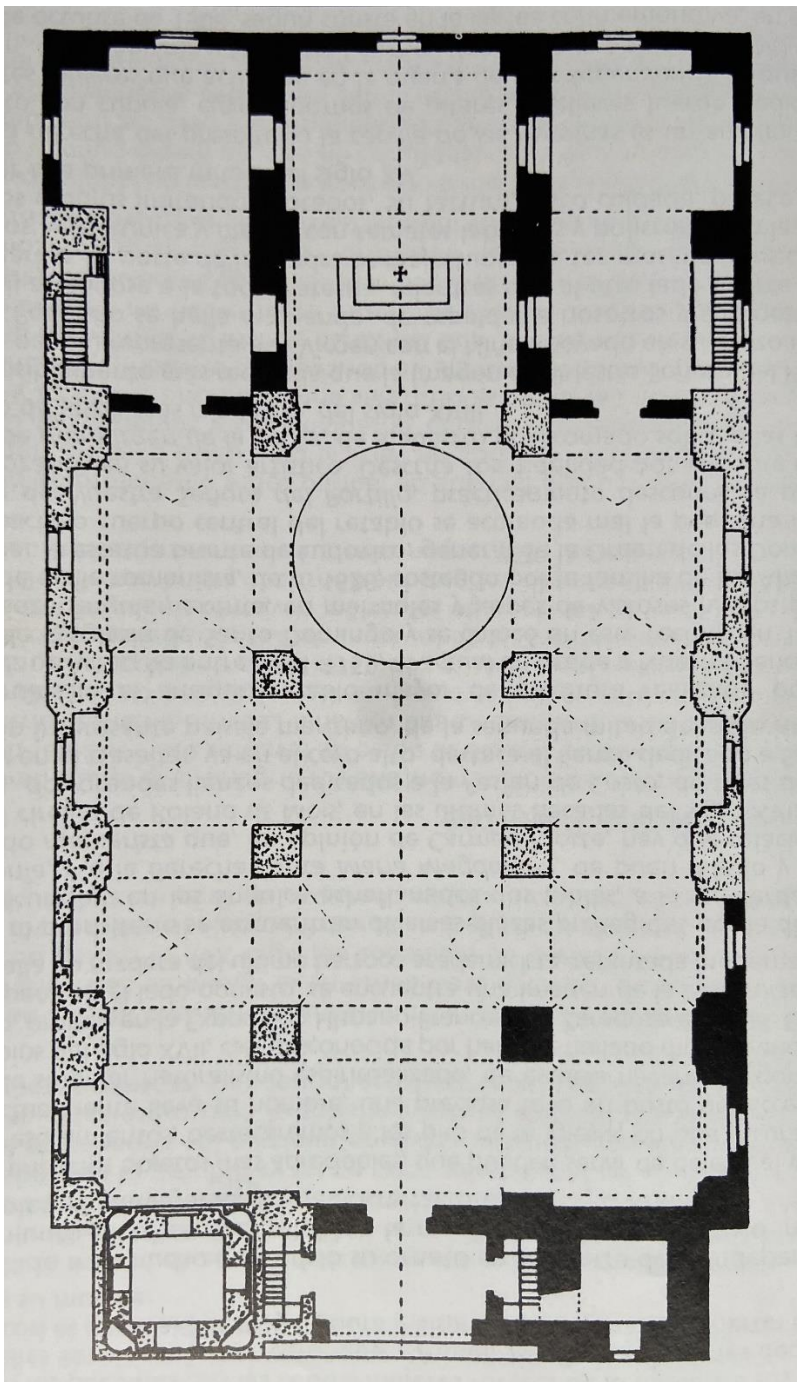


Fig. 4: ***Planta de la Iglesia del Portillo de Zaragoza tras la reconstrucción posterior a la Guerra de la Independencia*****. Este templo fue el referente espacial del proyecto inicial de la nueva Iglesia de Épila.**

[1279] CADIÑANOS BARDECI, I., “Dos templos parroquiales...”, *op. cit.*, pp. 102-103.

[1280] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice 11 (Memorial de Ignacio Bona, párroco de la Iglesia de Épila).



Fig. 5: ***Interior de la Iglesia del Portillo de Zaragoza, modelo espacial del proyecto inicial de la nueva Iglesia de Épila.***

Tras la aprobación del proyecto de Francisco Ceballos *por personas inteligentes y por esa villa*,[1281] y una vez puesta la primera piedra el 17 de septiembre de 1726, las obras como tal debieron de comenzar de inmediato mediante la apertura de cimientos en la zona que debía ocupar la cabecera del nuevo templo. Este debía construirse progresivamente avanzando desde la cabecera hacia los pies, lo que permitiría seguir utilizando el mayor tiempo posible la iglesia parroquial antigua, que se disponía a una cierta distancia, dado que no sería preciso derribarla hasta que los trabajos no estuvieran notablemente avanzados. Por el contrario, desde un estadio bastante temprano de las obras fue preciso demoler distintas casas particulares que se ubicaban detrás de la cabecera del templo antiguo y que estorbaban el avance del nuevo.[1282] De la dirección de las obras en sus estadios iniciales se encargó probablemente el propio Francisco Ceballos, quien a pie de obra contó con los albañiles locales José Arnauza, Juan Dominguez, y dos hijos y un hermano de este último.[1283] Además, los vecinos prestaron su ayuda realizando ciertas labores secundarias en fechas puntuales. De la gestión administrativa y económica de los trabajos se ocupó una nutrida junta o *administración de la fábrica* formada por distintos

[1281] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 193.
[1282] Por ejemplo, en noviembre 1734 los miembros de la *administración de la fábrica* adquirieron a Juan Francisco López y María Domínguez una casa situada en la plaza de San Pedro Arbués confrontante con el nuevo templo, sin duda para derribarla, por 55 libras jaquesas (1.035 reales y 9 maravedís de vellón). En 1738 hicieron lo propio con otra casa situada en la misma plaza. Véase LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 194.
[1283] CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 102.

miembros del concejo y del capítulo eclesiástico.[1284] No obstante, debido a la escasez de medios, que sin duda derivaba de la elección de una fuente de financiación muy limitada e irregular y además poco apropiada para un proyecto tan ambicioso como el que se había escogido, las obras fueron avanzando muy lentamente.[1285]

En 1744, 18 años después del inicio de los trabajos y cuando se llevaban invertidos unos 8.500 escudos o libras jaquesas (159.995 reales y 17 maravedís de vellón), las obras cesaron por falta de medios. Ello impulsó a los promotores a dirigirse al Consejo de Castilla para solicitarle nuevos arbitrios, esta vez más sólidos. Le pidieron en concreto que obligara a los diezmadores de Épila, que eran el arzobispo de Zaragoza y sobre todo el Cabildo Metropolitano de la misma ciudad, a que contribuyesen con lo estipulado por las leyes en casos similares. También le solicitaron licencia para poder establecer un impuesto especial, consensuado previamente con los vecinos, consistente en que estos entregaran para las obras 8 almudes (11'67 kg o 14'96 litros) de trigo por cada cahíz (140 kg o 179'36 litros) del mismo cereal que extrajesen de la cambra o pósito municipal para sus sementeros. El Consejo aceptó solo el segundo arbitrio, que concedió en 1748 por espacio de diez años, lo que permitió reemprender las obras.[1286]

En 1759, superados ya los diez años de concesión del impuesto sobre el trigo, las obras continuaban, pero muy lentamente. Por ello, y ante la evidencia de que aún quedaba muchísimo por hacer para poder concluirlas, los promotores decidieron solicitar una prórroga de la concesión del impuesto en cuestión. Para justificar la necesidad de esta encargaron previamente una visura del estado de los trabajos a los albañiles Pedro Campos y Francisco Martínez, quienes redactaron un informe con sus conclusiones que fue enviado al Consejo de Castilla adjunto a la solicitud. En dicho informe los albañiles indicaron que lo construido hasta entonces se circunscribía a la zona de la cabecera, habiéndose levantado ya: el coro (ubicado detrás del lugar destinado al altar mayor); dos sacristías colaterales al mismo; y las capillas destinadas a los patrones San Pedro Arbués (coincidente con *el sitio y casa donde nació*) y San Frontonio, que flanqueaban el presbiterio. Del transepto y el cuerpo de naves nada se había levantado todavía. Calcularon el coste de lo ya construido en 6.400 libras jaquesas (120.467 reales y 7 maravedís de vellón), cantidad que paradójicamente era 2.100 libras (39.528 reales y 10 maravedís) menor de lo que supuestamente se llevaba gastado en 1744, y el coste de lo que faltaba por levantar lo cifraron en 22.000 libras (414.106 reales), lo que indica que quedaba por construir más del triple de lo ya hecho. En vista de la solicitud y del informe adjunto, el Consejo acordó prorrogar la concesión del impuesto sobre el trigo por espacio de otros 10 años, hasta 1769.[1287]

[1284] LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 193. A finales de septiembre de 1742 los miembros eclesiásticos de la Junta de Fábrica eran siete. El número de representantes municipales debió de ser idéntico o quizá algo más reducido, rondando la junta los 12-14 miembros en total.

[1285] Según relató en 1741 fray Roque Alberto Faci, la iglesia *se va levantando con las cortas limosnas que se recogen en esta villa: por la impossibilidad y cortedad de tiempos está muy atrasada*. Véanse FACI, R. A., *La perla más bella..., op. cit.*, pp. 10-12; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 191-192.

[1286] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 102-103; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 193.

[1287] CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 103.

A pesar de la continuación de los fondos asignados, o precisamente por eso, por su escasez, las obras avanzaron muy lentamente. No obstante, al final del verano de 1769, transcurridos otros diez años y próxima ya a agotarse por tanto la prórroga de la financiación, el cierto avance que habían experimentado los trabajos hacía preciso ya derribar parcialmente la antigua parroquial (concretamente la zona de su cabecera) para poder continuar el edificio nuevo.[1288] Sin embargo, antes de emprender dicho derribo, hacia septiembre de ese año, el ayuntamiento escribió una misiva al señor de la villa, el X Conde de Aranda, el célebre Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea (Siétamo, Huesca, 1718-Épila, Zaragoza, 1798), solicitándole permiso,[1289] ya que a pesar de no ser responsable de la financiación de las obras al no percibir las rentas eclesiásticas de la localidad, sí que gozaba de ciertas prerrogativas sobre el templo parroquial que era preciso respetar para que no se considerara perjudicado en sus derechos e iniciara algún tipo de litigio lesivo para las obras. El conde, tras recibir la carta y antes de tomar una decisión, decidió consultar el asunto con José de Urquía, prestigioso abogado de Zaragoza, con el fin de que le asesorara sobre la mejor forma de preservar sus derechos. Este le recomendó que concediera el permiso solicitado por el ayuntamiento pero mediante el otorgamiento de una escritura en la que este se obligara a no causar *jamás ni en tiempo alguno perjuicio* a sus derechos y prerrogativas sobre el templo, que deberían respetarse y mantenerse en el nuevo, corriendo a expensas del ayuntamiento los gastos que pudieran derivarse de la necesidad de preservar dichas prerrogativas en la



Fig. 6: Ramón Bayeu, *Retrato de Pedro Pablo Abarca de Bolea, X Conde de Aranda*, h. 1769. Óleo sobre lienzo, 277 x 160 cm. Huesca, Museo de Huesca.

[1288] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 196.
[1289] *Ibidem*, pp. 196-197. La carta iba firmada por el alcalde Valero Enguera y los regidores Juan Antonio Larroy y Andrés García.

iglesia nueva ―prolongación del pasadizo de conexión entre el palacio condal y el templo― [fig. 6].[1290]

El conde aceptó la recomendación del abogado, por lo que el 27 de octubre autorizó al gobernador y administrador general de la Casa de Aranda, José Miguel de Asso, a que, en su nombre, pudiera conceder la licencia solicitada por el ayuntamiento, lo que finalmente tuvo lugar, tras ciertos contactos y acuerdos previos entre las partes, el 20 de noviembre de 1769. En esa fecha se otorgó una escritura ante notario según la cual Asso, en nombre del conde, daba licencia al ayuntamiento para *proceder a la fábrica y construcción de la nueva yglesia parroquial tomando de la que actualmente hai, y de mi capilla vajo la ynvocación del señor San Miguel Arcángel, aquella porción que más convenga para dilatar la nueba, en atención a haverse aumentado notablemente los moradores de aquella dicha villa*.[1291] A cambio el conde estableció varias condiciones que los representantes municipales se obligaron a cumplir a través de la escritura.[1292] Dichas condiciones fueron: 1) que una de las capillas del templo nuevo, la ubicada *en el sitio más inmediato al altar maior y lado del evangelio*, lugar que era correspondiente al que tenía la capilla condal en la iglesia antigua,[1293] se dedicara al uso de los condes bajo la advocación del Arcángel San Miguel, disponiéndose en ella su sepulcro, aunque al coincidir su ubicación con el lugar exacto donde se emplazó la casa y ermita de San Pedro Arbués, el conde, a instancias del pueblo, aceptó incluir en ella la *efigie* del patrón pero decidiendo él su ubicación concreta; 2) que en el nuevo altar mayor, al igual que en el antiguo, se colocaran las armas condales; 3) que en el nuevo templo se mantuviera la ubicación del banco de uso privativo de la familia condal, con *tarima para los pies*, que debía disponerse, al igual que en el antiguo, inmediato a la grada del presbiterio en el *lado del evangelio*; y 4) que el largo pasadizo que apoyando sobre los tejados de varias casas comunicaba el conjunto palaciego de los condes de Aranda con la vieja parroquial se prolongara hasta conectar con el nuevo templo para que estos pudieran acceder al mismo sin necesidad de pisar la calle.[1294]

[1290] *Ibidem*; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Legajo 39.

[1291] A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Lanza y Trasobares, Épila, 1769, ff. 30-33 (Escritura de 20-XI-1769); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 192-193 y 319-320.

[1292] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770).

[1293] Según consta documentalmente, *la capilla titular de San Miguel que tiene dicho conde en la yglesia vieja en el lado derecho inmediato al altar maior se haia de subrrogar y trasladar en la yglesia nueva a la capilla colateral del lado derecho del altar maior dentro del presbiterio* [según se mira hacia los pies del templo]. Véase A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770). Como se verá más adelante, parte de lo establecido en la escritura de 1769 no llegó a cumplirse, puesto que la capilla funeraria condal se ubicó finalmente flanqueando el presbiterio en el lado de la epístola y bajo la advocación del Santo Cristo. Por su parte, la capilla del lado del evangelio acabó siendo, para satisfacción del pueblo, la capilla de los patrones, siendo dotada con sendos altares: uno dedicado a San Pedro Arbués y el otro a San Frontonio.

[1294] Sobre este pasadizo véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *El Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda en la villa de Épila*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2010, pp. 100-107. Finalmente, por distintos avatares, fundamentalmente el fallecimiento del X Conde de Aranda, el pasadizo no llegó a prolongarse hasta conectar con el templo nuevo, aunque el 19-XII-1797, pocos días antes de morir, el citado conde había llegado a requerir notarialmente el cumplimiento del acuerdo de 1769. Quedó cortado y sin uso. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 97, Doc. 10 (Requerimiento de 19-XII-1797); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 198-199.

Una vez conseguida la licencia del conde de Aranda (que fue ratificada por el Consejo de Castilla),[1295] para poder continuar las obras con solvencia se hacía preciso obtener nuevas fuentes de financiación de garantías que sustituyeran al impuesto sobre el trigo, cuya prórroga estaba a punto de vencer, dado que este se había demostrado insuficiente para evitar que estas siguieran languideciendo. No obstante, como paso previo para ir salvando la situación, a principios de diciembre de 1769 el ayuntamiento solicitó una nueva limosna al Cabildo Metropolitano de Zaragoza que, el 19 de enero de 1770, mostrando muy poca voluntad de colaboración a pesar de ser el principal perceptor de los diezmos de Épila, acordó darle la exigua cantidad de 100 libras jaquesas (1.882 reales y 10 maravedís de vellón) *para ayuda de concluir la fábrica de la Yglesia de San Pedro Arbués en dicha villa.*[1296]

Para conseguir nuevas fuentes de financiación con carácter oficial el ayuntamiento se dirigió, como era preceptivo, al Consejo de Castilla. Lo hizo mediante un memorial justificativo, aunque previamente, para argumentar su pretensión con solidez, encargó una visura de las obras que permitiera determinar su estado, los trabajos pendientes y su coste. Dicha visura la acometieron a principios de junio de 1770 el maestro de obras bilbilitano Lorenzo Lahoz (Calatayud, h. 1716-1789),[1297] que estaba construyendo la

[1295] La escritura de 20-XI-1769 fue aprobada por decreto del Consejo de Castilla de 10/12-III-1770. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 97, Doc. 10 (Requerimiento de 19-XII-1797); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Legajo 39; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 198.

[1296] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1769, s. p., punto 221 (Cabildo de 15-XII-1769); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1770, s. p., punto 11 (Cabildo de 19-I-1770).

[1297] Lorenzo Lahoz, nacido en Calatayud hacia 1716, fue uno de los más destacados maestros de obras activos en la Comunidad de Calatayud y comarcas limítrofes en el segundo y tercer tercio del siglo XVIII. De formación netamente práctica y planteamientos estéticos tardobarrocos de corte tradicional pero en tránsito hacia un cierto clasicismo de raíz barroca italiana, destacó por su versatilidad y gran capacidad de trabajo, que le proporcionaron un notable prestigio en Calatayud y su área de influencia, un prestigio que no se vio demasiado resentido por varios escándalos constructivos en los que se vio envuelto mediada la década de 1770, que parecen indicar una mala praxis profesional por su parte o al menos una labor de dirección descuidada —quizá por exceso de trabajo— o una cierta falta de pericia en cuestiones técnicas. Su primera obra documentada fue la conclusión, entre 1742 y 1751, del Santuario de la Virgen de la Aliaga de Cortes de Aragón según diseños del maestro de obras blesino Mateo Colás. Años después, en 1761, trazó el transepto y la cabecera de la Iglesia de Blesa, que fueron construidas por el maestro albañil Nicolás Bielsa. Al margen de la visura de las obras de la Iglesia de Épila en 1770 y de la continuación de las mismas entre 1771 y 1777, entre las realizaciones documentadas más destacadas de Lahoz cabría citar la nueva Iglesia de San Miguel Arcángel de Aguarón, que diseñó en 1769 y que construyó entre ese año y 1776, aunque con polémica ya que en la visura de fin de obra se detectó la incorrecta construcción de los cuatro pilares de la cúpula del crucero, que fueron demolidos ese mismo año por amenazar ruina al igual que la cúpula. La nueva cúpula y sus cuatro machones fue trazada por José Arberuela en 1776, siendo construida entre 1777 y 1779. También en 1769 Lahoz había diseñado un nuevo puente de piedra de dos ojos sobre el río Manubles en Ateca, de cuya ejecución se encargó el maestro Antonio Cansado entre 1771 y 1773. Como dato curioso, cabe resaltar que en 1775 visuró junto a Antonio Gilabert la cúpula de la Iglesia arciprestal de San Jaime de Villarreal (Castellón), obra muy alejada de su zona habitual de trabajo. Una década más tarde, en 1785-1786, concibió la reconstrucción de la Iglesia de Calmarza (dos versiones), un proyecto que, a pesar de ser rechazado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y ser sustituido por una nueva propuesta de Agustín Sanz, acabó siendo ejecutado muchos años después, tras el fallecimiento del propio Lahoz, quien murió a principios de noviembre de 1789 gozando de la habilitación de maestro de obras concedida por el Consejo de Castilla y siendo maestro de obras municipal de la ciudad de Calatayud. Véase A.M.C., Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Calatayud de 1789, f. 192 r.-v. (Acta de 14-XI-1789); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "De las declaraciones de los maestros arquitectos hechas ante la Justicia de la villa de Épila sobre el coste de la fábrica de su yglesia parroquial", ff. 10 v.-16 v. (Declaración de 6-VI-1770); GUALLAR, S., "Santuarios marianos de Aragón: Nuestra Señora de la Aliaga

Parroquial de Aguarón según trazas propias, y el maestro de obras zaragozano Francisco Pontón (Zaragoza, h. 1704-h. 1778),[1298] que dirigía la construcción de la cercana Iglesia de La Almunia de Doña Godina según diseños de Julián Yarza Ceballos. Como consecuencia de la visura, el 6 de junio los citados peritos hicieron una declaración jurada ante el alcalde y el escribano de Épila, señalando en primer lugar que la nueva iglesia era *precissa por ser aquella cortísima y limitada, y muy numeroso y grandioso el gentío de este pueblo*. Continuaron su relato indicando con precisión qué elementos se hallaban ya construidos: *sitio de presviterio y para coro a espaldas del altar maior, y dos capillas colaterales al presviterio, y dos sacristías correspondientes a los costados del coro, sala capitular, sitio para órgano, y parte que hay movida para el cruzero* (todo ello *rematado de yesso pardo hasta llegar al vasamento*), es decir, la zona de la cabecera y poco más. De hecho, los únicos avances desde 1759 habían sido la sala capitular, el *sitio* del órgano y el inicio de las obras del *cruzero* o transepto, lo que era indicativo de la exasperante lentitud de los trabajos en la última década. Calcularon el coste de lo ya construido en 12.000 libras jaquesas (225.876 reales de vellón) y el precio de las obras pendientes, que desglosaron pormenorizadamente, en 19.551 libras y 14 sueldos (368.021 reales y 22 maravedís).[1299]

Para reforzar sus argumentos, el ayuntamiento decidió adjuntar a su memorial para el Consejo de Castilla no solo la declaración jurada de los maestros de obras, sino también una copia de la escritura mediante la cual el conde de Aranda había concedido en 1769 la licencia para iniciar el derribo de la iglesia antigua, y las trazas del templo nuevo elaboradas por Francisco Ceballos mediada la década de 1720 (las originales o una copia), que estaban compuestas por tres pliegos de dibujos numerados del 1 al 3: nº 1 (planta), nº 2 (sección longitudinal y quizá transversal) y nº 3 (alzado de la fachada principal y de la torre campanario). A su vez, el concejo incluyó también como documentación adjunta siete *testimonios* de las cuantías anuales que podrían proporcionar las distintas fuentes de financiación que se solicitaban y una certificación adicional para justificar la concesión de uno de los arbitrios que se pedían.[1300]

El ayuntamiento rubricó y envió finalmente su memorial el 4 de agosto de 1770. En él, además de intentar hacer ver al Consejo de Castilla que la falta de espacio en la iglesia antigua para acoger al creciente número de vecinos fue la razón principal que le impulsó

---

en el pueblo de Cortes de Aragón (Teruel)", *Aragón*, 159, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1938, pp. 230-234, espec. p. 232; CARRERAS ASENSIO, J. M., *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)*, Calamocha (Teruel), Centro de Estudios del Jiloca, 2003, pp. 112 y 114-116; CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 106-109; GIL SAURA, Y., *Arquitectura de la época barroca en Castellón* (tesis), Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2002, p. 282; y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, pp. 451-454.

[1298] Sobre Francisco Pontón, véase MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en…*, *op. cit.*, vol. III, p. 370.

[1299] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "De las declaraciones de los maestros arquitectos...", ff. 10 v.-16 v. (Declaración de 6-VI-1770). Estas cantidades discrepan ligeramente de las incluidas finalmente en el memorial del ayuntamiento, ya que fueron copiadas en él sin la exactitud debida. De hecho, en el citado memorial se indicó que los peritos cifraban el coste de las obras pendientes en 19.500 libras jaquesas, cuando en realidad lo hacían en 19.551 libras y 14 sueldos, y que el coste de lo ya realizado ascendía a 11.000 libras, cuando en realidad llegaba a 12.000. Véase A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770).

[1300] *Ibidem*.

a iniciar la construcción del templo nuevo, algo que como se ha visto no era del todo cierto dado que inicialmente la voluntad de potenciar el culto a San Pedro Arbués fue la motivación más importante que propició el comienzo de dicha construcción, relató el proceso seguido hasta entonces haciendo hincapié en la fuentes de financiación empleadas y expuso el estado de los trabajos constructivos y su coste basándose en la declaración de los maestros de obras Lorenzo Lahoz y Francisco Pontón pero matizando que todo lo levantado se hallaba ya cubierto a excepción del crucero, que se encontraba todavía muy retrasado dado que sus cuatros machones o pilares levantaban solo tres varas (2'32 m) de altura. También aludió al satisfactorio acuerdo alcanzado en 1769 con el conde de Aranda para poder iniciar el derribo del templo antiguo, que impedía ya la continuación de las obras, cuestión esta del derribo que aprovechó para introducir la petición que motivaba el memorial: la concesión de nuevas fuentes de financiación, mucho más abundantes y eficaces que las disfrutadas hasta entonces, para reducir al mínimo los plazos de construcción y minimizar en consecuencia las molestias que generaría al culto la necesidad ineludible de iniciar el derribo de la iglesia antigua, lo que podría conllevar el traslado temporal del culto a otro lugar poco adecuado.[1301]

En su memorial, la villa de Épila proponía al Consejo de Castilla que le concediera, con destino a las obras del templo nuevo, una serie de medios económicos que consideraba *justos, proporcionados y suficientes* para obtener los caudales necesarios para proseguir y concluir dichas obras. En primer lugar le pedía que le otorgara por espacio de doce años el remanente de la primicia *de los frutos que se cogen, nacen y crían en los términos de dicha villa*, una renta eclesiástica que *desde su principio*, desde hacía más de 500 años, se hallaba secularizada y adjudicada al ayuntamiento con la condición de que mantuviera la iglesia parroquial *con hornamentos, vasos sagrados, cera, vino, hostias, jocalias, gastos de sacristía, ministros para el serbicio de la parroquia, y quanto fuese necesario para culto dibino y serbicio de la yglesia*, quedando el remanente anual, una vez satisfechos los gastos del culto, en favor del concejo para destinarlo a sus propios gastos.[1302] En 1770 el producto anual de la primicia epilense estaba arrendado en 745 libras jaquesas (14.023 reales y 5 maravedís de vellón), destinándose anualmente de esa cantidad 400 libras (7.529 reales y 7 maravedís) a los gastos del culto y quedando las 345 libras (6.493 reales y 32 maravedís) restantes, que conformaban el remanente de la primicia, *a veneficio de la villa y sus Propios*. Ese remanente anual de 345 libras era el que el concejo reclamaba que se destinara a las obras de la nueva iglesia, lo que denota su generosidad y su voluntad de dar ejemplo y de colaborar, dado que con ello sacrificaría una importante fuente de financiación de sus propios gastos. Alegaba que era justo dado *que el cargo con que se secularizó y cedió este efecto a la villa fue el mantener la yglesia parroquial con todo lo necesario al culto divino y a su servicio, y no hay duda que en la obligación de mantener la yglesia no solo se comprehenden los gastos de reparar su fábrica, como hasta aquí se ha executado por la villa, sino también el construirla de nuevo quando la necesidad lo pide, como ha sucedido en la presente fábrica*. En los doce

[1301] *Ibidem*.
[1302] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 203.

años de concesión solicitados el remanente de la primicia permitiría obtener 4.140 libras (77.927 reales y 7 maravedís) con destino a las obras.[1303]

El segundo medio económico que solicitaba el ayuntamiento era la adjudicación, también por espacio de doce años, del remanente anual de los ingresos que generaban los bienes y derechos de Propios de la villa (el horno, la carnicería, la tienda, el paso del puente...),[1304] generalmente por arriendo, una vez satisfechos los gastos municipales —y también las pensiones de sus acreedores censalistas en los años de pago de censos—, un remanente que ascendía supuestamente a 402 libras jaquesas (7.566 reales y 29 maravedís de vellón) en los años de pago de censos y a 685 libras (12.893 reales y 26 maravedís) en los años de luición de censos. El concejo, demostrando de nuevo una generosidad y una voluntad de dar ejemplo poco habituales, consideraba esta adjudicación, que al fin y al cabo le perjudicaba económicamente, plenamente justa, como así se lo hizo saber al Consejo de Castilla, por constituir a su juicio una merecida compensación al disfrute que el ayuntamiento había gozado, por espacio de *más de cinco siglos* y para cubrir gastos municipales, del remanente anual de la primicia, una renta eclesiástica destinada a priori, por su naturaleza, al mantenimiento del culto y del propio templo. En los doce años de concesión solicitados el remanente de los ingresos generados por los bienes y derechos de Propios ascendería, según las cifras aportadas, a 13.044 libras (245.527 reales y 7 maravedís).[1305]

El tercer arbitrio que el ayuntamiento solicitaba para las obras de la nueva parroquial era la concesión, igualmente por espacio de doce años, de al menos la quinta parte de los diezmos *de los frutos que se cogen, nacen y crían en dicha villa y partidas existentes dentro de sus términos*, una renta eclesiástica que era percibida en su mayor parte por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza (75%), y en menor medida por el Arzobispo de Zaragoza (25%), y cuya quinta parte ascendía anualmente a 180 libras y 13 dineros jaqueses (3.388 reales y 31 maravedís de vellón). El concejo apoyaba su solicitud en la obligación de los diezmadores *de concurrir a esta necesidad de los feligreses que les tributan dichos diezmos y que tengan templo y parroquia donde se les den las asistencias espirituales y ofrezcan a Dios sus cultos*, citando el antecedente de la nueva Iglesia de Aguarón, cuyo diezmador, el Monasterio de Santa María de la Piedad de Trasobares, de religiosas bernardas, había sido obligado a destinar una quinta parte de los diezmos del lugar a las obras del templo. En los doce años de concesión solicitados la quinta parte de los diezmos supondría una cuantía total de 2.160 libras y 10 sueldos (40.667 reales y 3 maravedís).[1306]

Con los tres medios económicos citados podrían obtenerse en doce años, según las cifras barajadas por el ayuntamiento, un total de 19.344 libras y 10 sueldos jaqueses (364.121 reales y 18 maravedís de vellón),[1307] cuantía que se acercaba enormemente a las

[1303] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770).
[1304] LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 203.
[1305] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770).
[1306] *Ibidem*.
[1307] El investigador Francisco Javier Lázaro Sebastián, probablemente por un fallo de escritura, erró al establecer la cuantía económica que, según las cifras recogidas en el memorial, proporcionaría en doce años la suma de los tres arbitrios solicitados. La cifró en 13.944 libras jaquesas cuando en realidad era de 19.344 libras y 10 sueldos. Véase LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 204.

19.551 libras y 14 sueldos (368.021 reales y 22 maravedís) en que los maestros de obras Lorenzo Lahoz y Francisco Pontón habían calculado el coste de las obras pendientes,[1308] por lo que estas podrían concluirse, si no había errores de cálculo, contratiempos ni desfases, en unos 12 o 13 años. No obstante, aún quedaría pendiente la creación del *retablo maior, sillería de coro, aumento de hórgano, adorno de capillas y más decoraciones de la yglesia*, unos elementos cuya ejecución el concejo proponía sufragar con la prórroga, también por espacio de doce años, del arbitrio hasta entonces vigente para financiar las obras: el impuesto de 8 almudes de trigo que los vecinos debían pagar por cada caíz de dicho cereal que extrajeran de la *cambra* o pósito municipal.[1309]

El memorial del Ayuntamiento de Épila fue estudiado por el Consejo de Castilla que, tras repasar los antecedentes y consultar con su fiscal, dictó un auto el 27 de agosto de 1770 que dio lugar a su vez a una Real Provisión fechada el 5 de septiembre por la cual mandaba a la Real Audiencia de Aragón que, en el plazo de quince días desde la recepción de esta, redactara un informe sobre el contenido del citado memorial *tomando las noticias e ynstrucciones comvenientes* y se lo remitiera. Como no podía ser de otra forma, el Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón, tras recibir el memorial el 25 de septiembre, acordó obedecer la orden del Consejo pasando el asunto a su propio fiscal, quien el 1 de octubre propuso remitir la Real Provisión ―que incluía el memorial municipal― a la Junta de Propios de Épila para recabar su parecer, dado el gran protagonismo que esta asumía en la nueva financiación de las obras solicitada por el ayuntamiento. Dicho parecer serviría de base al fiscal para preparar su dictamen.[1310]

La remisión de la Real Provisión a la Junta de Propios resultó providencial ya que su estudio por parte de esta permitió detectar un grave error en el cálculo municipal del remanente que los ingresos aportados por los bienes y derechos de Propios de la villa de Épila generarían en el plazo de doce años, un remanente que en realidad ascendería a algo menos de la mitad de las 13.044 libras jaquesas previstas. El ayuntamiento, al ser consciente del error de cálculo, que trastocaba por completo su plan de financiación, decidió retocar dicho plan y enviar un nuevo memorial al Consejo de Castilla. En dicho memorial, fechado el 10 de noviembre, explicó el error y, para compensar la grave merma que este suponía en la cuantía total prevista, propuso hacer una importante modificación en otro de los arbitrios solicitados: que se le concediera la tercera parte de los diezmos en vez de la quinta, de nuevo por espacio de doce años, lo que atenuaría, aunque no por completo, el negativo efecto de la drástica reducción del otro arbitrio. Al menos, el nuevo porcentaje de los diezmos solicitado no resultaba descabellado, dado que existían precedentes como el de la cercana villa de La Almunia de Doña Godina, que unos meses antes había logrado la concesión de la tercera parte de sus diezmos con destino a las obras de su nuevo templo parroquial.[1311]

[1308] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "De las declaraciones de los maestros arquitectos...", ff. 10 v.-16 v. (Declaración de 6-VI-1770).

[1309] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770).

[1310] *Ibidem*, ff. 641 v. y 652 r.-653 r. (Real Provisión de 5-IX-1770), f. 653 r.-v. (Notificación de 25-IX-1770), f. 653 v. (Acuerdo General s. f.) y ff. 653 v.-654 r. (Informe de 1-X-1770).

[1311] A.I.P.E., Caja 26, Doc. 6, "Executoria obtenida por el aiuntamiento de esta villa...", s. f. (Real Provisión de 6-X-1772); LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 204 y 320-323; y ALLO

El nuevo memorial del ayuntamiento fue tenido en cuenta por el Consejo de Castilla que, tras recabar el parecer de su fiscal y un riguroso *examen e ynforme* de la Intendencia General de Aragón, estudió el asunto con los nuevos datos aportados. Finalmente, el 21 de enero de 1771 dictó un auto que a su vez dio lugar a una Real Provisión fechada el 4 de febrero de 1771 por la cual aplicaba y asignaba a las obras de *continuación y remate* de la nueva iglesia todo el remanente o sobrante de la primicia de Épila así como la tercera parte de los diezmos percibidos por el Cabildo Metropolitano y el Arzobispo de Zaragoza en el término de la villa (incluidos los territorios agregados de Mareca y Suñén), ambos arbitrios por espacio de doce años. Rechazaba el resto de medios propuestos, tanto el remanente de los ingresos aportados por los bienes y derechos de Propios como el impuesto sobre el trigo, debiendo cesar de inmediato este último, aún activo. A su vez, ordenaba que el ayuntamiento nombrara un *depositario* que llevara *puntual cuenta y razón del cobro y distribución de todos estos caudales* y que informara anualmente al Consejo del *estado y adelantamiento de la fábrica*.[1312]

Según los arbitrios concedidos y las cifras contempladas en el primer memorial municipal, en los doce años de concesión podrían conseguirse, siempre y cuando los perceptores de los diezmos y la primicia entregaran las cuantías asignadas: 4.140 libras jaquesas (77.927 reales y 7 maravedís de vellón) por el remanente de la primicia, a razón de 345 libras (6.493 reales y 32 maravedís) anuales, y 3.600 libras, 16 sueldos y 11 dineros (67.778 reales y 17 maravedís) por la tercera parte de los diezmos, a razón de 300 libras, 1 sueldo y 6 dineros (5.648 reales y 7 maravedís) por año. Así, en doce años podría obtenerse una cuantía total con destino a las obras de 7.740 libras, 16 sueldos y 11 dineros (145.705 reales y 24 maravedís), una cifra muy alejada de las pretensiones del ayuntamiento cuando solicitó la concesión de nuevas fuentes de financiación y que obligaría a dilatar la construcción de la nueva iglesia alrededor de 30 años más siempre y cuando el cálculo del coste de los trabajos pendientes elaborado por los maestros de obras Lorenzo Lahoz y Francisco Pontón fuera correcto y no hubiera contratiempos (de lo contrario el plazo aumentaría).[1313]

La Real Provisión del 4 de febrero de 1771, y por tanto la nueva adjudicación de fuentes de financiación para las obras de la iglesia que a través de esta se establecía, fue notificada oficialmente a las partes interesadas en los meses sucesivos por iniciativa del Ayuntamiento de Épila, que era quien la había recibido. Así, el 4 de marzo de 1771 se comunicó al arzobispo de Zaragoza, Juan Sáenz de Buruaga (Berricano, Álava, 1707-Zaragoza, 1777), y en torno a las mismas fechas se debió de hacer lo propio con el Cabildo Metropolitano. Ya en abril se notificó a los arrendatarios de los frutos decimales: Simón Usarralde, Martín Armendáriz, Juan de Torres y Pedro Lostao.[1314] La concesión del sobrante o remanente anual de la primicia no supuso problema alguno dado que su entrega

MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de Doña Godina…", *op. cit.*, p. 239.

[1312] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, f. 309 r.-v. (Auto de 21-I-1771); A.I.P.E., Caja 26, Doc. 6, "Executoria obtenida por el aiuntamiento de esta villa...", s. f. (Real Provisión de 6-X-1772); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 205 y 320-323.

[1313] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); y A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, f. 309 r.-v. (Auto de 21-I-1771).

[1314] LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 205.

dependía del ayuntamiento. Por el contrario, los perceptores de las rentas decimales, es decir, el Cabildo y el arzobispo, se opusieron frontalmente a que se adjudicara a las obras de la nueva iglesia la tercera parte de los diezmos de la villa, dado que se sentían grave e injustamente perjudicados a nivel económico. De hecho, ya hacia abril-mayo de 1771 presentaron un recurso conjunto ante el Consejo de Castilla que supuso la apertura de un expediente o pleito entre ellos y el ayuntamiento cuya resolución definitiva se dilató hasta 1776 debido a los numerosos recursos cruzados presentados por las partes. En su recurso de la primavera de 1771 solicitaron dejar sin efecto la adjudicación de la tercera parte de los diezmos alegando, entre otras cosas, que no estaban obligados a contribuir a las obras de la nueva parroquial por haberse iniciado estas sin existir una verdadera necesidad para el culto, es decir, no por falta de espacio en el templo antiguo sino simplemente para honrar con mayor magnificencia a San Pedro Arbués, lo que a su vez había llevado a planificar un templo mucho más grande y suntuoso de lo verdaderamente preciso atendiendo a las necesidades litúrgicas, una circunstancia que a su juicio hacía aún más injustificable su contribución. Para reforzar su argumentación esgrimieron el hecho de que los promotores de las obras no hubieran considerado hasta entonces la adjudicación de las rentas eclesiásticas.[1315]

A pesar de la previsible apertura de un expediente en el Consejo de Castilla, el Ayuntamiento de Épila, dado que se sentía respaldado por la Real Provisión del 4 de febrero, decidió impulsar el reinicio de las obras ya en la propia primavera de 1771, sin ni siquiera esperar a recaudar los primeros fondos de la nueva financiación, echando mano probablemente del remanente existente o adelantando alguna cantidad. Lo primero que hizo fue buscar un nuevo maestro de obras que se hiciera cargo de los trabajos. El elegido fue Lorenzo Lahoz quien, como visor reciente que había sido del edificio, lo conocía bien. Con él el ayuntamiento firmó una contrata en los primeros meses de 1771, aunque previamente consideró preciso realizar una nueva visura del estado del templo, la que encargó a los maestros de obras Julián Yarza Ceballos (el más prestigioso de la Zaragoza del momento) y Francisco Pontón, quienes eran respectivamente el director facultativo y el aparejador de las obras de la iglesia de la vecina localidad de La Almunia de Doña Godina. Debían *manifestar los defectos que notasen y desengañar al ayuntamiento para no proseguir a delante sin enmendarlos*. Al parecer no encontraron defectos sustanciales. En vista de ello, Lahoz inició su labor casi de inmediato, aunque paradójicamente no derribó la zona de la cabecera de la iglesia antigua, derribo que resultaba ineludible para que las obras del templo nuevo, que llegaban solo hasta el transepto, pudieran avanzar en extensión. Por contra, debió de centrarse en proseguir ciertos elementos ya en construcción cuya ejecución estaba todavía muy retrasada: el transepto y su crucero fundamentalmente.[1316]

[1315] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Executoria por la villa de Épila sobre la fábrica de la yglesia", s. f. (Recurso del Cabildo y el arzobispo de abril-mayo de 1771).

[1316] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, ff. 237 r.-238 v. (Memorial de 18-III-1777); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Executoria por la villa de Épila sobre la fábrica de la yglesia", s. f. (Recurso del Cabildo y el arzobispo de abril-mayo de 1771); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el Muy Reverendo Arzobispo y Cavildo de la Santa Yglesia de Zaragoza, sobre la construcción de la yglesia de dicha villa", f. 310 r.-v. (Licencia de 2-IV-1778).

Al poco de reiniciarse los trabajos el ayuntamiento tomó conciencia, quizá alentado por Lorenzo Lahoz, de la necesidad de elaborar unos nuevos diseños que, aunque basados plenamente en los originales de Francisco Ceballos (que no podían ni querían variarse) en cuanto a dimensiones, proporciones, espacialidad y resolución estructural del edificio, estuvieran ya actualizados a nivel formal-decorativo para adaptarse en la medida de lo posible a la realidad estética del momento, que distaba ya mucho de la vigente mediada la década de 1720. Debían servir tanto para continuar el edificio con garantías y debidamente actualizado estéticamente, como para respaldar argumentalmente los intereses del ayuntamiento en el expediente abierto en el Consejo de Castilla. De hecho, la apertura de dicho expediente fue la razón principal que propició su encargo. Lorenzo Lahoz los elaboró a lo largo de junio de 1771, de tal manera que el día 18 de dicho mes, cuando ya estaban terminados o a punto de concluirse, el consistorio hizo llamar por segunda vez a Julián Yarza Ceballos para que los revisara a la vista de lo ya construido e inspeccionara de nuevo la fábrica. Este cumplió con su cometido poco después, permaneciendo en Épila tres días *en el registro de ella, medida y compaseo de los diseños*, a los que no puso reparo alguno. En cuanto a la fábrica, manifestó únicamente que los tejados del coro y de las dos capillas del presbiterio tenían escasa vertiente y su enmaderado era poco tupido.[1317]

Mientras las obras proseguían con renovado empuje, el expediente sobre su financiación abierto en el Consejo de Castilla siguió su curso. Así, el recurso presentado por el Cabildo Metropolitano y el arzobispo de Zaragoza en abril-mayo de 1771 fue estudiado por el Consejo que, tras pedir un informe a su fiscal, dictó un auto el 10 de julio por el que mandó comunicar la pretensión de ambas instituciones eclesiásticas al ayuntamiento. Este alegó cuanto considero oportuno, de lo que se dio traslado a la parte contraria, que también alegó largamente, siendo informado de ello el concejo. A comienzos de 1772, cuando la situación se encontraba en un aparente callejón sin salida, llegó el momento de que el Cabildo y el arzobispo entregaran el tercio de los diezmos correspondiente al año 1771, la primera de las doce cuotas que debían abonar con destino a las obras. Sin embargo, so pretexto del litigio abierto, que en realidad no invalidaba la vigencia de la Real Provisión del 4 de febrero de 1771, retiraron y retuvieron para sí la cuota que les tocaba entregar. Ello soliviantó al ayuntamiento, que el 18 de septiembre de 1772 recurrió de nuevo al Consejo solicitando el embargo anual del tercio de diezmos que debían entregar ambas instituciones independientemente del curso que llevara el expediente. El Consejo, tras estudiar el asunto, dio la razón al consistorio y ordenó, mediante un auto dictado el 1 de octubre de 1772 que a su vez dio lugar a una Real Provisión fechada el 6 de octubre, que en cumplimiento de la Real Provisión del 4 de febrero de 1771 se embargara cada año un tercio de los diezmos de Épila con destino a las obras, debiendo entregar también el Cabildo y el arzobispo la cuota atrasada de 1771.[1318] No obstante, esta resolución no puso fin al pleito que se seguía dado que era independiente del mismo. De hecho, solo unos meses después, el 3 de abril de 1773, se

[1317] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, ff. 237 r.-238 v. (Memorial de 18-III-1777).

[1318] A.I.P.E., Caja 26, Doc. 6, "Executoria obtenida por el aiuntamiento de esta villa...", s. f. (Real Provisión de 6-X-1772); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 320-323.

fecha una segunda Real Provisión ganada por el ayuntamiento relativa a la *retención y aplicación de la tercera parte de diezmos que se recojen en los términos de ella para concluir la fábrica de su yglessia parroquial*, que obviamente fue recurrida por el Cabildo y el arzobispo.[1319] Ese mismo año el consistorio nombró al depositario de caudales que establecía la Real Provisión de 4 de febrero de 1771, nombramiento que estaba pendiente desde 1771, siendo el elegido mosen Antonio Enguera, beneficiado de la parroquial, que desempeñó su labor ayudado de dos *claveros* o *archiveros*, que también fueron designados oficialmente.[1320]

Así las cosas, el pleito aún duró tres años más. De hecho, hasta el 16 de enero de 1776 el Consejo de Castilla no dictó un auto de vista que ponía fin al proceso en beneficio de los intereses del ayuntamiento. No obstante, el arzobispo y el Cabildo aún tenían la posibilidad, en última instancia, de interponer una *súplica*, algo que este último acordó hacer el 26 de enero poniéndose de acuerdo con el prelado, que se sumó a la iniciativa. Una primera *súplica* se denegó a principios de febrero por defecto de procedimiento, pero una segunda, presentada hacia el 8-10 de febrero, sí que se admitió. Fruto de ella, y de más de siete meses de intensas gestiones de los representantes que el Cabildo y el arzobispo tenían en Madrid para seguir la fase final del litigio ―un agente y el Arcediano de Belchite, que se había instalado en la Corte exprofeso―, el Consejo dictaba el 18 de septiembre de 1776 un auto de revista que ponía fin definitivamente al pleito pero que de forma sorprendente, a pesar de que el ayuntamiento seguía siendo el ganador indiscutible del mismo, suavizaba algunas de las condiciones iniciales impuestas al Cabildo y al arzobispo en el auto de vista del 16 de enero y establecía otras que les favorecían.[1321]

Es más, el auto de revista, y el subsiguiente despacho o Real Provisión Ejecutoria para su cumplimiento, que se dictó el 8 de octubre de 1776 y que regiría desde entonces la financiación de las obras, suponía una revisión en toda regla de las condiciones de financiación establecidas por la Real Provisión del 4 de febrero de 1771, que habían estado vigentes hasta entonces. Así, mientras mantenía *para la continuación y remate de la fábrica* la asignación de todo el remanente de la primicia de los términos de Épila por espacio de doce años, añadía también el sobrante generado por los ingresos derivados de los bienes y derechos de Propios de la villa por doce años ―caudal que se había excluido en 1771 a pesar de la petición municipal―, y matizaba la adjudicación de la tercera parte de los diezmos de la villa por espacio de doce años en beneficio de los diezmadores al excluir de dicha adjudicación los diezmos obtenidos en el territorio agregado de Mareca,

[1319] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1773, p. 40 (Cabildo de 24-IV-1773). A esta Real Provisión siguió poco después, el 21-V-1773, un nuevo auto del Consejo de Castilla. Véase A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Copia de auto de revista de 18-IX-1776).

[1320] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1776, f. 91 r.-v. (Cabildo de 15-XI-1776); A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 75 v. (Junta de 19-XI-1776); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787).

[1321] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Copia de auto de revista de 18-IX-1776); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1776, f. 12 r. (Cabildo de 26-I-1776), f. 16 r. (Cabildo de 9-II-1776), ff. 18 v.-19 r. (Cabildo de 16-II-1776) y f. 82 v. (Cabildo de 27-IX-1776); y A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 34 v. (Junta de 21-V-1776), f. 53 v. (Junta de 20-VIII-1776), f. 59 v. (Junta de 18-IX-1776) y f. 61 r.-v. (Junta de 25-IX-1776).

cuyo importe ya cobrado debía devolver el ayuntamiento al Cabildo y al arzobispo, y al establecer que el cálculo anual de la tercera parte de los diezmos percibidos en los términos de Épila y el territorio agregado de Suñén ―que no se excluía― se debía hacer una vez deducido lo que debían recibir para sí el vicario y los racioneros de la parroquial. Por otro lado, el auto de revista establecía que el ayuntamiento debía nombrar un depositario que llevara *puntual cuenta y razón del cobro y distribución* de todos los caudales asignados a las obras informando anualmente al Consejo de Castilla *del estado y adelantamiento de la fábrica*, cláusula contemplada ya en la Real Provisión del 4 de febrero de 1771, pero introduciendo un matiz nuevo: que los diezmadores podrían nombrar un interventor que en su nombre se encargara de 'vigilar' la obra y *la distribución de los caudales aplicados a ella*. Por contra, denegaba el nombramiento de un interventor municipal, lo que el ayuntamiento había solicitado el 27 de septiembre de 1773. Solo habría uno, el designado por el Cabildo y el arzobispo, que sería garante de la correcta inversión de los caudales asignados a las obras.[1322]

Según esta nueva regulación de las condiciones de financiación de las obras, si bien el ayuntamiento seguía saliendo beneficiado al no suprimirse la adjudicación de la tercera parte de los diezmos como pretendían los diezmadores, estos veían suavizada su aportación, que no solo se reducía ligeramente en su cuantía sino que perdía peso notablemente en el cómputo total de los caudales asignados al añadirse el sobrante generado por los ingresos derivados de los bienes y derechos de Propios, un fondo que sería aportado por el ayuntamiento y que compensaría ampliamente la merma del tercio decimal al ser su cuantía mayor que la de dicho tercio. De hecho, la financiación anual disponible sería notablemente más cuantiosa que la fijada en 1771, que en sus pocos años de vigencia había demostrado ser manifiestamente insuficiente. Por otro lado, el derecho a tener un interventor en las obras, y además en exclusiva, fue otra nueva ventaja adquirida por los diezmadores, que podrían ejercer un cierto control sobre la gestión económica y administrativa de los trabajos. Eligieron para el puesto a mosen Juan Izco, racionero de la Parroquial de Épila y administrador de los diezmos del Cabildo Metropolitano en Épila y sus territorios agregados de Mareca y Suñén, que fue nombrado por el Cabildo provisionalmente el 3 de diciembre de 1776 y de forma definitiva y oficial el 15 de febrero de 1777, siendo escogido como su suplente su propio sobrino Antonio Casanova. A esta ventaja pronto se sumó otra: la ratificación de Antonio Enguera en el puesto de depositario de los caudales asignados a la fábrica mediante un auto del Consejo de Castilla del 9 de noviembre de 1776. El ayuntamiento, a pesar de haberlo nombrado en 1773, había intentado sustituirlo, maniobra recurrida con éxito ante el Consejo por el Cabildo y el arzobispo, que probablemente querían convertir a Enguera en su aliado.[1323]

[1322] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Copia de auto de revista de 18-IX-1776); A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 308 r.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788); A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 65 v. (Junta de 8-X-1776); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1776, ff. 92 v.-93 r. (Cabildo de 22-XI-1776).

[1323] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Copia de auto de revista de 18-IX-1776); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1776, f. 82 v. (Cabildo de 27-IX-1776), f. 84 r. (Cabildo 4-X-1776), f. 91 r.-v. (Cabildo de 15-XI-1776) y ff. 92 v.-93 r. (Cabildo de 22-XI-1776); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, pp. 16-17 (Cabildo de 7-II-1777) y p. 21 (Cabildo 15-II-1777); y A.C.L.S., Libro Quinto de las

Aprobada de forma definitiva y oficial la financiación de las obras del templo, el Ayuntamiento de Épila, pero también el Cabildo Metropolitano y el Arzobispo de Zaragoza, decidieron asumir la nueva realidad e iniciar una etapa en la que la relación entre las partes fuera mucho más armónica y constructiva, buscando el beneficio de la fábrica, que así podría avanzar sin obstáculos administrativos, pero a la larga también el de los propios intereses económicos de dichas partes dado que la colaboración evitaría dilaciones y por tanto gastos innecesarios. La iniciativa la tomó, como no podía ser de otra manera, el concejo, que sobre el papel había sido el ganador del pleito. De hecho, ya a mediados de diciembre de 1776 quería emprender la compra de madera para impulsar con fuerza las obras, que habían estado prácticamente paradas, o al menos muy ralentizadas, desde finales de 1771, desde apenas unos meses después de que Lorenzo Lahoz se hiciera cargo de estas con notable entusiasmo en junio de 1771, un entusiasmo que, ante la escasez de fondos y el pleito que se había entablado, duró apenas medio año. De hecho, llegaron a interrumpirse por completo en 1774 y 1775, años en que no hubo inversión, mientras que dicha inversión fue muy exigua, casi testimonial, en 1771, 1772, 1773 y el propio 1776.[1324]

Ya muy avanzado el mes de enero de 1777, el ayuntamiento tomó la iniciativa. Lo hizo a través de la Junta de Fábrica, que se encargaba de la gestión económica y administrativa de las obras y en la que el concejo, cuyos componentes eran miembros natos de la misma, tenía mucho poder de decisión. Así, dicha junta, reunida el 23 de enero, acordó que el depositario de los caudales, Antonio Enguera, viajara a Zaragoza para notificar oficialmente la ejecutoria del pleito (que había sido recibida por el ayuntamiento como ganador de este) tanto al Cabildo como al arzobispo y para hacerles entrega de una copia de dicha ejecutoria manifestándoles *el deseo de correr con armonía y que no se apartarán del dictamen por considerarlo acertado*. Sin embargo, como demostración de las nuevas y cordiales relaciones que el ayuntamiento pretendía, la Junta de Fábrica, reunida de nuevo hacia el 1 de febrero, decidió finalmente ir más allá de lo acordado el 23 de enero y enviar a Zaragoza una auténtica delegación para *hacer saber la executoria y explicar a los señores canónigos la buena armonía que desean y dexarlo todo en mano del Cavildo*. Dicha delegación, formada por el vicario Antonio Altaba, el alcalde mayor Valero Enguera, el escribano real y secretario de la junta Antonio La Iglesia y Trul y el depositario Antonio Enguera, se reunió el 4 de febrero con el deán del Cabildo Metropolitano notificándole la ejecutoria y entregándole una copia de la misma, quien

Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 75 v. (Junta de 19-XI-1776) y f. 79 r. (Junta de 3-XII-1776). El Consejo de Castilla no solo ratificó a Antonio Enguera en su puesto de depositario sino también a los dos archiveros de la parroquial que le ayudaban.

[1324] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 83 v. (Junta de 17-XII-1776), f. 90 r. (Junta de 27-I-1777) y f. 91 v. (Junta de 4-II-1777); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105 (en este artículo Cadiñanos da erróneamente la cifra de inversión de 1771). En 1771 la inversión en las obras fue muy modesta, de apenas 343 libras, 14 sueldos y 8 dineros jaqueses (6.469 reales y 32 maravedís de vellón). En 1772 todavía fue más reducida, de solo 267 libras, 13 sueldos y 9 dineros (5.038 reales y 17 maravedís), mientras que en 1773 aún fue más exigua, pues quedó reducida a 137 libras, 14 sueldos y 7 dineros (2.592 reales y 12 maravedís). El progresivo descenso de la inversión toco fondo en los años 1774 y 1775, en los que no consta gasto alguno. El gasto se retomó tímidamente en 1776 con 320 libras, 17 sueldos y 8 dineros (6.039 reales y 28 maravedís) de inversión.

tras conocer el deseo de esta de *proceder de buena armonía con el Cavildo, tratando de uniformidad algunos puntos beneficiosos a la fábrica*, remitió a los delegados epilenses a los canónigos doctorales, con quienes aquellos mantuvieron en los días sucesivos varias reuniones de trabajo y a quienes propusieron, entre otras cosas, la conveniencia de nombrar dos peritos arquitectos, uno por el Cabildo y otro por la junta, *que reconociesen la porción de obra construida, viesen la traza y acordasen lo que se debía practicar, a fin de que se arreglase todo con solidez, sin exponerse a variaciones y litigios*.[1325]

Las reuniones entre la delegación de la Junta de Fábrica y la del Cabildo, que también representaba los intereses del arzobispo (a quien se notificó la ejecutoria poco después del 11 de febrero), fueron muy fructíferas. De hecho, las propuestas planteadas en dichas reuniones por la comisión epilense, dada su trascendencia, pasaron a examen de la Junta de Hacienda de La Seo, que se encargaba de tratar buena parte de los asuntos económicos del Cabildo, la que poco antes del 15 de febrero consideró que para poder deliberar sobre ellas era preciso tener presentes las trazas del templo elaboradas por Lorenzo Lahoz y adjuntadas en su momento al expediente, cuya remisión desde Madrid se esperaba pronto. De hecho, dichas trazas llegaron casi de inmediato, por lo que la Junta de Hacienda, vuelta a reunir en torno al 20 de febrero y aceptando la propuesta de la delegación epilense de que sendos peritos, uno por cada parte, visuraran el templo, acordó que viajara a Épila, llevando consigo los diseños de Lahoz, el maestro de obras Pedro Ceballos Bidón (Zaragoza, 1730-1795),[1326] que era uno de los dos profesionales de la arquitectura que trabajaban habitualmente para el Cabildo al ser Maestro Mayor de obras del Templo del Pilar, cargo que había heredado de su primo hermano y padrino Julián Yarza Ceballos a la muerte de este en 1772.[1327] La designación fue aceptado por el Cabildo, que el 22 de febrero dio su visto bueno a que viajara a Épila *a reconocer con el* [perito] *nombrado por la villa la porción de fábrica que hay construida y tomar las medidas necesarias para proseguir la obra sin desviarse de dicha planta con solidez y más acierto del que se ha experimentado hasta de aquí*, aunque matizando que debía ir acompañado del eclesiástico que designara la Junta de Hacienda, que escogió al racionero Carlos Alcober, procurador de la *Nueva Fábrica* del Pilar.[1328]

Pedro Ceballos y Carlos Alcober partieron de Zaragoza en los últimos días de febrero de 1777, reuniéndose en Épila con Agustín Sanz, quien debido a su acreditado prestigio, que había coronado en 1775 con su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que lo había aupado a lo más alto del escalafón profesional aragonés, había sido designado perito del ayuntamiento para la visura del templo, habiendo recibido el encargo, sin duda, de la delegación epilense que había estado conferenciando en Zaragoza con el Cabildo durante

[1325] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 90 r. (Junta de 27-I-1777), f. 91 v. (Junta de 4-II-1777) y f. 94 v. (Junta de 11-II-1777); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, pp. 16-17 (Cabildo de 7-II-1777).
[1326] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 94 v. (Junta de 11-II-1777); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, p. 21 (Cabildo 15-II-1777) y pp. 22-23 (Cabildo de 22-II-1777).
[1327] Véase una breve biografía de Pedro Ceballos en MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de…", *op. cit.*, pp. 316-317.
[1328] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, pp. 22-23 (Cabildo de 22-II-1777) y p. 25 (Cabildo de 1-III-1777).

buena parte del mes de febrero. Ceballos y Sanz iniciaron su exhaustiva visura conjunta de la iglesia hacia el 27 o 28 de febrero y la culminaron el 1 de marzo, día en que redactaron y rubricaron en la propia villa de Épila un demoledor informe sobre el estado de las obras fruto de sus conclusiones.[1329]

El informe de visura de Agustín Sanz y Pedro Ceballos vino a poner de manifiesto, por un lado, la negligente o fraudulenta manera en que Lorenzo Lahoz había trazado sus diseños remitidos al Consejo de Castilla, que sobre el papel eran los que habían regido la construcción del templo desde 1771 (en sustitución de los iniciales de Francisco Ceballos), cuyas medidas no coincidían, en magnitudes muy abultadas, con las dimensiones reales de lo ya construido, que por lo general excedían en mucho lo contemplado en los dibujos. Así, tras medir con *toda exactitud* el diseño de Lahoz y la propia fábrica ya construida *en sus partes correlativas de uno y otra*, habían encontrado que la longitud de la iglesia que se estaba levantando excedía en 14'5 palmos (2'8 m) la contemplada en la planta de Lahoz, mientras que la anchura lo hacía en 14 palmos (2'7 m), dos desviaciones muy acusadas. Además, habían hallado *en lo ejecutado mayores diámetros en longitudes, latitudes, sólidos de paredes exteriores y machones anexos a estas*, pudiendo entender únicamente que en los *machones anexos y paredes* pudiera tener *más fortificación lo construido que lo diseñado, por ser en esta parte precisso el mayor sólido que se halla.* También les había resultado llamativo que el perímetro exterior de la sacristía ubicada en el lado de la epístola, flanqueando el coro, construida con anterioridad a la incorporación de Lahoz, no sobresaliera respecto a las paredes forales del templo, cuando en la planta de este sobresalía 14 palmos (2'7 m) respecto a la pared foral *de la derecha*, lo que hacía que *las elebaciones de lo construido a lo que manifiesta el dibujo* no convinieran *en cossa alguna respecto de exceder el divujo en mucha más altura.* Por ello, para hacer útil aquello que se hallaba bien trabajado, consideraban preciso *formar un nuebo plan, con sus cortes de elebación, concreto a los miembros que se hallan construidos, manifestando en la fachada principal la torre campanil en uno de sus costados, que es donde se deve situar, pues donde la manifiesta el dibujo de Laoz no estaría con las seguridades correspondientes ni con la simetría según buena arquitectura.* Como queda claro, instaban a elaborar unos nuevos diseños que sustituyeran a los de Lahoz, que resultaban inservibles por estar errados en sus magnitudes, ya fuera por dejadez, error o premeditación a la hora de trazarlos.[1330]

Por otro lado, el informe de visura de Agustín Sanz y Pedro Ceballos sacó a la luz otro grave problema, todavía más preocupante, del que ya habían alertado algunos

[1329] *Ibidem*, p. 25 (Cabildo de 1-III-1777); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Informe de visura de 1-III-1777). Hay copia del informe de visura al final de las actas del Cabildo Metropolitano de 1777. Véase A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, ff. 235 r.-236 v. (Copia de informe de visura de 1-III-1777).

[1330] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Informe de visura de 1-III-1777). Resulta difícil determinar porque ciertas magnitudes de los diseños de Lorenzo Lahoz de la Iglesia de Épila no se correspondían con las del edificio en sí. Una posibilidad factible sería que, por dejadez, Lahoz hubiera trasladado literalmente a sus diseños las magnitudes contempladas en las trazas previas de Francisco Ceballos sin comprobar previamente si las mismas se habían mantenido estrictamente en la ejecución material de las partes ya construidas del inmueble, lo que le habría impedido incorporar posibles cambios introducidos durante las obras. No obstante, tampoco pueden descartarse el simple error o la premeditación como razones para explicar las discrepancias de magnitudes.

vecinos: la mala construcción y el galopante deterioro de las partes ya edificadas del templo, en su mayor parte levantadas con anterioridad a la incorporación como maestro de obras de Lorenzo Lahoz, quien apenas había hecho ciertos progresos en la zona del transepto, que se encontraba muy atrasada y era hasta donde llegaba la obra. De hecho, ambos peritos plantearon demoler, por inservible, una parte muy sustancial de lo ya levantado —todos los elementos construidos debían sufrir derribos parciales o totales—, lo que suponía dar al traste con buena parte de los esfuerzos constructivos y económicos de más de 50 años de obras, una dilatación temporal que sin duda estaba en la base de esa mala construcción y deterioro al no haber sido posible en todo ese tiempo, por escasez de financiación fundamentalmente, una mínima coherencia y continuidad en la edificación del templo, que había ido levantándose con una lentitud exasperante y entre grandes parones, lo que había propiciado sin duda la utilización de materiales y técnicas constructivas de dispar calidad y conveniencia según los periodos, y había generado graves deterioros materiales por la escasa protección frente a las inclemencias del tiempo padecida por distintas estructuras en construcción del nuevo edificio durante prolongados intervalos temporales debido a su estado inacabado.[1331]

En concreto, Sanz y Ceballos consideraban imprescindible demoler y construir de nuevo, *con el arte que se requiere y en las alturas que se manifestarán en los divujos que se han de hazer*, la totalidad de los tejados del templo ya creados, que cubrían el presbiterio, el coro, las dos sacristías y las dos capillas claustrales que flanqueaban el presbiterio, por estar *con tan mal arte executados y tan débiles de puentes y maderos*. Sin embargo, los derribos precisos no se quedaban ahí, sino que iban mucho más allá. De hecho, veían la necesidad de desmontar, es decir, de demoler con cuidado los arcos fajones, las bóvedas y las paredes de toda la cabecera, tanto del presbiterio como del coro. Los arcos fajones y las bóvedas debían derribarse por completo y las paredes solo parcialmente, aunque en una parte muy sustancial: justo por encima de su *cornisa* interior, que probablemente era un pseudoentablamento perimetral. También consideraban necesario demoler las paredes forales *sobre las sacristías y capillas contiguas a ellas* dejándolas al nivel de la referida *cornisa*, y desmontar las paredes perimetrales del transepto que ya se hallaban construidas, en este caso *hasta la parte inferior de la cornissa*, todo ello con la vista puesta en que nuevos recrecimientos murales permitieran trabar con firmeza *el matherial que queda en lo inferior, pues se ve ser de mala calidad*, pudiéndose salvar así parte de lo ya construido. A su vez, consideraban preciso derribar la parte ya levantada de los cuatro grandes machones o pilares del crucero, que marcaban el límite hasta el que había llegado la obra, *por ser su cimiento de yesso, que las muchas humedades le han pudrido*, debiendo ser el nuevo cimiento de dichos pilares —y de los restantes que debían construirse— de *argamasa y continuado en todas sus longitudes y latitudes*. Con todas estas medidas, *hechas las demoliciones y executada la obra con las precauciones arriba referidas y que se especificarán en los dibujos que se han de hazer*, consideraban los peritos que quedaría la fábrica de la iglesia *con la solidez y ermosura que se requiere.*[1332]

[1331] *Ibidem* (Informe de visura de 1-III-1777 y memorial de 18-III-1777).
[1332] *Ibidem* (Informe de visura de 1-III-1777).

Por último, Agustín Sanz y Pedro Ceballos plantearon dos medidas adicionales de carácter más secundario pero también relevantes: rebajar el nivel de la calle que flanquea el costado izquierdo del templo hasta dejarlo *inferior al pabimento de la yglesia, dando salida a las aguas, para con este desmonte dar ventilación a sus paredes y preserbarlas de salitres*; y derribar lo que restaba de la iglesia antigua de golpe, no en distintas fases según la evolución de las obras como hasta entonces, por ser preciso demoler gran parte de ella *para el complemento de la nueva* y por entender que con el dinero que se obtuviera de la venta de los materiales de derribo se podría sufragar en parte el coste de los nuevos materiales de construcción necesarios.[1333]

El demoledor informe de Agustín Sanz y Pedro Ceballos se presentó de inmediato al Ayuntamiento de Épila y unos días después, el 4 de marzo de 1777, fue leído y debatido por la Junta de Hacienda de La Seo, que actuó como avanzadilla del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. De hecho, haciendo uso de su poder decisorio, dicha junta, en vista del contenido del informe y de las aclaraciones de Ceballos, acordó encargar a este la elaboración de *otro plan conforme lo construido en la obra* y el cálculo del coste que tendría la terminación del templo teniendo en cuenta la venta de los materiales de derribo de la iglesia antigua y la necesaria prolongación del pasadizo que unía esta con el Palacio de los Condes de Aranda. Para ello, el mencionado maestro de obras debía llevarse consigo *el plan que ha trahido de Épila*, sin duda el de Lorenzo Lahoz, *sin que dicha villa tenga noticia del que formare Zeballos*. Queda claro por tanto que los representantes del Cabildo tenían intención de tomar las riendas del proyecto sin contar con la corporación municipal, al menos en lo referente al encargo del nuevo diseño, conscientes de la sólida posición de fuerza que acababa de adquirir el citado Cabildo fruto de su condición de importante contribuyente, pero sobre todo gracias al demoledor informe de los peritos, que destapaba la negligente gestión administrativa y el casi nulo control de las obras ejercidos por el ayuntamiento y la Junta de Fábrica durante más de 50 años. El propio Cabildo en pleno leyó y debatió el contenido del informe de los peritos cuatro días después de que lo hiciera la Junta de Hacienda de La Seo, reafirmándose en lo acordado por esta, aunque con matices. De hecho, *resolvió que se forme el plan como dicen los maestros*, pero diferenciando con claridad las partes nuevas de las que se reaprovecharían de lo ya construido, y que se elaborara el cálculo del coste que tendría la construcción del templo hasta su conclusión, dos documentos, diseño y cálculo, de los que debería darse cuenta al Consejo de Castilla con *la justificación que entendiese conveniente la Junta*.[1334]

Mientras tanto, el Ayuntamiento de Épila, consciente de que el nuevo sistema de financiación aprobado y el informe de visura de los peritos le obligaban moralmente a ceder cierto poder decisorio al Cabildo Metropolitano, estaba a la espera de lo que este resolviera para retomar las obras de una u otra manera. De hecho, pocos días después de la visura del templo empezó a manifestar su impaciencia al Cabildo a través del interventor que este tenía en la Junta de Fábrica, mosen Izco, quien a principios de marzo

[1333] *Ibidem*.

[1334] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 98 v.-99 r. (Junta de 4-III-1777); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, pp. 29-30 (Cabildo de 8-III-1777).

escribió al canónigo que le servía de enlace en el Cabildo informándole de que el ayuntamiento esperaba la decisión capitular sobre el *modo de continuar la fábrica con el nuevo diseño que los dos maestros de obras comisionados, en vista de lo trabaxado, dixeron formarían siendo de la aprobación de los señores*, dado que tenía licencia de la Condesa de Aranda para cortar árboles en la finca de Mareca para fabricar tablones y andamios pero se hallaba *en inacción* a la espera de dicha decisión. La Junta de Hacienda de La Seo, reunida el 11 de marzo, acordó que Izco comunicará a los *comisionados de fábrica* que podían proceder a cortar los árboles precisos para tablones y andamios por ser esto algo necesario independientemente de la decisión que se tomara sobre la construcción del templo, y añadiendo a ello que les transmitiera que la junta echaba en falta la firma del secretario del Consejo de Castilla en el diseño de Lorenzo Lahoz remitido por dicho Consejo, firma que sí estaba presente en la traza de la Iglesia de Aguarón, también de Lahoz, y que el citado maestro de obras *parece trabaxa con distinto plan del que aquí se ha presentado*, lo que quizá pudiera explicar la disfunción existente entre las dimensiones reflejadas en su diseño oficial y las del templo en sí.[1335]

Pocos días después de haber contactado con el Cabildo a través de mosen Izco, y ante los escasos avances, el ayuntamiento decidió pasar a la acción para intentar alcanzar un acuerdo que permitiera desatascar cuanto antes la construcción del templo, que estaba completamente parada por la grave realidad que había destapado el informe de los peritos. Para lograr el acuerdo intentó ganarse al Cabildo mediante una disculpa oficial por la lamentable situación a la que habían llegado las obras, disculpa que canalizó a través de un memorial redactado en nombre del consistorio por el secretario municipal Antonio Lanza y Trasobares el 18 de marzo de 1777. No obstante, en dicho memorial el ayuntamiento evadió cualquier responsabilidad en el asunto, siendo que la culpa era mayoritariamente suya tras décadas de negligente gestión administrativa de las obras. Es más, de forma injusta, culpabilizó a los distintos visores que inspeccionaron el templo desde 1771, pero sobre todo al maestro de obras Lorenzo Lahoz aprovechando la disfunción existente entre las dimensiones recogidas en sus planos remitidos al Consejo de Castilla y las del edificio en sí, lo que si bien fue un error grave o una discutible acción premeditada por su parte, nada tuvo que ver en realidad con la mala construcción y el tremendo deterioro que aquejaban al templo, dos males que tenían su origen mucho antes de que el citado Lahoz, que apenas pudo construir elementos nuevos, asumiera la dirección de las obras. De hecho, aunque comenzó su memorial reconociendo que había prestado escasa atención a las advertencias vecinales sobre la existencia de *algunos defectos* en el templo al no haber creído que pudieran ser *tantos ni tan substanciales como ahora claramente se hacen palpables*, el consistorio intentó eludir toda responsabilidad en ello haciéndola recaer en Lahoz y en visores como Francisco Pontón y Julián Yarza Ceballos, a los que acusó de no haber detectado o de haber disimulado los *defectos* de la fábrica, añadiendo en el caso de este último el no haber hecho notar las disfunciones

[1335] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), ff. 101 v.-102 r. (Junta de 11-III-1777) y f. 104 v. (Junta de 17-III-1777). Poco después, el 17-III-1777, la Junta de Hacienda de La Seo mandó comunicar a Izco que, siendo inexcusable el comprar materiales para las obras, podía *como ynterventor componer con los de la Junta de Fábrica lo que mexor le pareciere* al respecto.

existentes entre los diseños de Lahoz y el edificio en sí. Llegó incluso a *manifestar que de todos los defectos tan substanciales descubiertos en esta última visura (y de cuya enmienda pende la perfección y estabilidad de la yglesia) estuvo el ayuntamiento ignorante porque los maestros visores que traxo en diversas ocasiones no se los descubrieron*, circunstancia que si bien podía ser cierta no le exoneraba de culpa. Por ello, consciente de que su liderazgo en las obras podría ser cuestionado, el concejo intentó camuflar su negligente proceder magnificando exageradamente la importancia de la disfunción de medidas existente en las trazas de Lahoz, que calificó de trampa. Es más, atacó de forma inmisericorde al maestro de obras manifestando que no alcanzaba a entender *el fin que tuvo dicho Lahoz en coartar tanto el diseño y dar lugar a que así se remitiese al Consejo aunque, por lo mal que se ha portado en los defectos cometidos en tanto perjuicio de la fábrica, puede sospechar con algún fundamento habrá sido ardid y estratagema por si acaso en algún tiempo se le hiciese algún alcanze acudir al diseño y, viendo que este era de mucho menos obra, pedir toda la que hubiese de más.* Consideraba el ayuntamiento que para descubrir la verdad y dar satisfacción al Cabildo el único medio posible era *precisar a Lahoz comparezca en essa ciudad ante quien convenga y, requirido, manifieste la intención que para ello tuvo*.[1336]

El ayuntamiento culminó su memorial con un tono mucho más constructivo que el empleado en los párrafos iniciales: proponiendo medidas para retomar las obras y haciendo alguna concesión al Cabildo en la toma de decisiones. Con ello pretendía ganárselo para la causa. Así, ante la imposibilidad de *proseguir la obra sin formar otro diseño* ―como habían dictaminado Agustín Sanz y Pedro Ceballos―, manifestó su complacencia en que el Cabildo encargara por su cuenta la elaboración de unas nuevas trazas *conforme a lo declarado por los dos peritos y con la maior brevedad, porque este es el tiempo único antes que entre la siega para aprontar los materiales y que los carros lo practiquen de limosna en los días de fiesta, en que se ahorra mucho dinero*. Además, se mostró contrario a la ejecución de las obras por el sistema económico de *estajo*, es decir, de contrata, consistente en adjudicar los trabajos de construcción a un maestro de obras, que debía encargarse de todo (compra de materiales, contratación del personal...), por una cantidad fija previamente pactada por las partes, sistema que se había utilizado en las últimas fases constructivas, que se habían ejecutado mediante el encadenamiento de distintos *estajos* o contratas para construir diferentes elementos del templo. De hecho, manifestó estar *escarmentado de los estajos de la fábrica* por haber supuesto estos *la ruina de ella*. Como alternativa propuso ejecutar la obra por el sistema de administración, según el cual todos los trabajadores, incluido el director facultativo, serían meros asalariados, y encargar dicha dirección facultativa a Agustín Sanz, que al parecer estaba dispuesto a aceptarla, dejando en manos del Cabildo *el concierto de ella con dicho Sanz, hora sea tanto por año, hora sea por visitas estipulando quantas, o según el estylo y método que el Ylustrísimo Cabildo tiene en sus obras, que parece es el medio más útil para la fábrica y que de no hacerse a estajo se enfervorizan las gentes a hacer mucho de limosna y los estajos los aborrecen, pues dicen es ocioso el hacer limosna pues entra en*

[1336] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Memorial de 18-III-1777); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, ff. 237 r.-238 v. (Copia de memorial de 18-III-1777).

beneficio del albañil. Como colofón, el concejo manifestó su deseo de *correr de buena armonía y que no haya el más mínimo perjuicio en la inversión de los caudales, dirixiéndose antes bien a su más pronto adelantamiento, animando para ello a las gentes coadyuven con sus carros y personas en lo que pudieren, especialmente en los días de fiesta. Y no duda el ayuntamiento hacerlo fácil.*[1337]

Probablemente por un envío tardío, el memorial del ayuntamiento fue visto con mucho retraso, en concreto el 11 de abril, por el Cabildo Metropolitano, que mandó pasarlo a dictamen de la Junta de Hacienda de La Seo, la que reunida el 15 de abril asumió la responsabilidad de responder al mismo. En un principio acordó que se hiciera acuse de recibo, pero sin dar respuesta a lo planteado, aunque finalmente sí que contestó mediante una carta dirigida al secretario municipal redactada ese mismo día 15 de abril y remitida el 19. En ella, la junta, consciente del intento del concejo de eludir sus responsabilidades en el lamentable estado del templo, se mostró contraria a encabezar cualquier acción contra Lorenzo Lahoz *sobre su manejo en la obra de la yglesia*, con quien *nada ha contratado*, labor que a su juicio correspondía en exclusiva al consistorio o a la Junta de Fábrica. A su vez, en lo referente a ejecutar la obra por el sistema de administración en vez de *a estajo*, al estar aplicado el sobrante de Propios y ser tendentes las Órdenes Reales *a que semexantes obras se hagan por subasto*, consideraba que podía existir algún inconveniente si antes de encomendar la obra *al maestro Agustín Sanz o qualquiere otro* del agrado del ayuntamiento por el sistema de administración no se solicitaba permiso a la Intendencia General de Aragón o incluso al Consejo de Castilla, al que debían presentarse las cuentas de fábrica todos los años, solicitud que a su juicio correspondía también al concejo o a la Junta de Fábrica.[1338]

Los planteamientos del Cabildo, dado su carácter razonable, fueron sin duda aceptados por el ayuntamiento, que a lo largo de la primavera debió de liquidar su relación con Lorenzo Lahoz ―aunque no consta si llegó a pedirle cuentas― y muy probablemente solicitó permiso a la superioridad para poder ejecutar la obra por el sistema de administración que, como se verá más adelante, fue el que finalmente se aplicó (al menos redactó una carta oficial sobre la fábrica para el Consejo de Castilla que fue remitida a Madrid, junto a otros papeles de la obra, por mediación del Cabildo). En paralelo, el Cabildo Metropolitano y su Junta de Hacienda de La Seo se ocuparon de avanzar en el asunto de la elaboración de los nuevos diseños de la iglesia epilense que, como ya se ha visto, la junta había encomendado al maestro de obras Pedro Ceballos el 4 de marzo de 1777. El encargado de estar al tanto de este asunto era el Arcipreste del Salvador o La Seo, Matías Allué y Borruel,[1339] célebre en la historia del arte por su sonado enfrentamiento con Francisco de Goya a cuenta de los frescos de la cúpula *Regina Martyrum* del zaragozano Templo del Pilar, del que era administrador general de fábrica. Así, poco antes del 22 de abril Allué dio un primer toque a Ceballos, ya que este, mes y

[1337] *Ibidem*.
[1338] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 109 v. (Junta de 8-IV-1777) y f. 112 v. (Junta de 15-IV-1777); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, pp. 37-38 (Cabildo de 11-IV-1777); y A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1777 (Carta de 15-IV-1777).
[1339] Natural de Fanlo (Huesca), había tomado posesión del Arciprestado del Salvador el 31-I-1768. Falleció el 26-XI-1788, siendo enterrado en la cripta-panteón de la Santa Capilla del Templo del Pilar.

medio después de haber recibido el encargo, no había iniciado todavía la confección de los nuevos planos con la excusa de haber estado ocupado *en formar un mapa*. Sin embargo, esto tuvo escaso efecto, dado que casi tres meses y medio más tarde, aunque Ceballos sí que había estado ya en Épila tomando medidas, las trazas seguían sin hacer o estaban apenas empezadas en borrador. En consecuencia, la Junta de Fábrica, que tenía la obra parada desde hacía meses, comenzó a impacientarse, por lo que, reunida a principios de agosto, acordó enviar a Zaragoza a dos de sus miembros, José Sardi y el vicario Antonio Altaba, *a solicitar se haga pronto el diseño y, si no, recurrir al Cavildo para que permita lo haga Agustín Sanz*. Esta noticia llegó a oídos de la Junta de Hacienda de La Seo que, el 12 de agosto, dando la razón a la Junta de Fábrica, acordó que el arcipreste Allué comunicara a *Zeballos que si no presenta luego el diseño se mandará lo haga Agustín Sanz*. Dicha presentación no tuvo lugar, por lo que el 19 de agosto Allué comunicó a la Junta de Hacienda que ya había hablado con Sanz *para que hiciese el diseño de la Yglesia de Épila caso de que Zeballos no lo hubiere concluido, en cuya inteligencia quedó en hacerlo*. Daba exactamente igual que Sanz hubiese sido el perito nombrado por el ayuntamiento para visurar el templo casi siete meses atrás: el Cabildo no estaba dispuesto a esperar más.[1340]

El encargo definitivo y oficial de los nuevos diseños de la Iglesia de Épila a Agustín Sanz tuvo lugar poco antes del 26 de agosto de 1777, dado que ese día Matías Allué dio cuenta a la Junta de Hacienda de La Seo de haber encargado *al maestro de obras Agustín Sanz hiciesse el diseño de la obra de la Yglesia de Épila, respecto de que Zeballos no estaba para hacerlo por indispuesto y por no haberlo empezado al cabo de tantos meses que se le encargó*.[1341] La decisión fue sin duda todo un varapalo para Pedro Ceballos, quien por su informalidad y falta de rigor profesional hacia el cliente, una característica que siempre le acompañó y que llegó a truncar en 1783 su carrera al servicio del Cabildo Metropolitano eclipsando sus buenas cualidades como arquitecto,[1342] vio como se le escapaba un proyecto de gran envergadura y relumbrón, uno de los templos de mayor tamaño y monumentalidad que se estaban construyendo en Aragón en aquel momento, algo que quizá no supo vislumbrar dada la lamentable situación del edificio. Por contra, esta circunstancia fue toda una oportunidad para Agustín Sanz, que se encontraba en el punto más álgido y brillante de su carrera profesional ya que estaba ultimando la construcción de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que culminó en 1780, y había encarrilado ya los proyectos definitivos de las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, cuya

[1340] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 113 v. (Junta de 22-IV-1777), f. 115. (Junta de 29-IV-1777), f. 143 r. (Junta de 12-VIII-1777), f. 144 r. (Junta de 19-VIII-1777) y f. 154 r. (Junta de 23-IX-1777).

[1341] *Ibidem*, f. 146 r. (Junta de 26-VIII-1777).

[1342] A finales de octubre de 1783 el Cabildo Metropolitano decidió prescindir de los servicios de Pedro Ceballos como Maestro Mayor de Obras del Templo del Pilar debido a los constantes retrasos, incomparecencias, incumplimientos e impedimentos en su labor profesional acumulados desde su nombramiento en 1772. El Cabildo escogió como sustituto a Agustín Sanz, del que estaba muy satisfecho, quien ejerció como Maestro Mayor de Obras del Pilar entre finales de octubre de 1783 y su fallecimiento el 25-VII-1801. Véase A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1780 a 1790 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 1, nº 5), p. 237 (Junta de 29-X-1783); A.C.P., Libro de Juntas de Nueva Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), pp. 376-377 (Junta de 28-VII-1801); y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 316-317.

edificación inició poco después. De hecho, en conjunción con estos proyectos, el encargo epilense, que sin duda fue el más importante y de mayor envergadura que recibió a lo largo de su carrera y que pudo materializar, le permitió reforzar su fama y prestigio profesionales, que ya eran muy notables en los ámbitos zaragozano y aragonés desde hacía unos años, y afianzar la posición de preeminencia en el panorama arquitectónico aragonés que había alcanzado el 7 de mayo de 1775 con su nombramiento como Académico de Mérito en la arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, un nombramiento que lo había encumbrado como el profesional aragonés de la arquitectura de mayor rango junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla Cavarga.[1343]

Para que Agustín Sanz pudiera iniciar la elaboración de los nuevos diseños fue preciso realizar previamente una serie de gestiones. Ya el 2 de septiembre de 1777 la Junta de Hacienda de La Seo acordó solicitar a Pedro Ceballos la entrega de los planos del templo que obraban en su poder, sin duda los de Lorenzo Lahoz de 1771, que a pesar de sus disfunciones dimensionales le habrían sido cedidos en su momento para que le sirvieran de punto de partida o de referencia. La idea era pasar dichos planos a Sanz. Este los recibió poco después directamente del propio Ceballos, quien también le entregó lo poco que tenía ejecutado de su proyecto aunque *se quedó con la llave*, es decir, se reservó para sí, probablemente por despecho, las mediciones y cálculos que para poder realizar sus fallidas trazas hizo en su momento del templo *in situ*, lo que obligó a Sanz a viajar a Épila a mediados de septiembre *a tomar las líneas a la obra*. Necesitaba hacerlo para poder elaborar sus propios diseños sobre datos y medidas precisas y fiables. Durante dicha estancia en Épila el ayuntamiento quiso concertar con Sanz *el tanto que se la avía de dar por correr con la fábrica* (ya fuera *por viajes, año o por meses*), es decir, por hacerse cargo también de la dirección facultativa de las obras, o, en otras palabras, *por ir a dar buelta por la obra*, algo que este rehusó dado que quería que ello se hiciera con la aprobación del Cabildo, que al fin y al cabo era quien le había nombrado para realizar las trazas. En vista de la respuesta de Sanz, el ayuntamiento y la Junta de Fábrica acordaron trasladar la decisión al Cabildo, cuya Junta de Hacienda de La Seo, contrariamente a lo que se podría esperar, devolvió la decisión a la Junta de Fábrica alegando que el Cabildo ya tenía su interventor en la misma para manifestar su opinión. Lo que sí hizo la Junta de Hacienda de La Seo fue acordar que Matías Allué instara a Ceballos a que entregara a Sanz las medidas que tomó del templo *quando pasó a Épila*, una acción que resultaba innecesaria por tardía.[1344]

[1343] *Ibidem*, pp. 318 y 321; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz (1724-1801)…", *op. cit.*, pp. 38-39.

[1344] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 147 v. (Junta de 2-IX-1777), f. 154 r. (Junta de 23-IX-1777) y f. 155 r. (Junta de 1-X-1777). Tras conocer que el Cabildo Metropolitano *no entenderá en el concierto con Agustín Sanz del tanto que se le ha de dar por ir a dar buelta por la obra*, y habérselo manifestado así, de parte del citado Cabildo, al Ayuntamiento de Épila y a la Junta de Fábrica, que quedaron enteradas, mosen Izco pidió información a dicho Cabildo el 25-IX-1777 sobre el tanto que *se les da a los maestros albañiles quando salen fuera a visurar o recibir obra, y si les paga la caballería y hace el gasto, pues el saberlo* le resultaba importante para tomar postura cuando se debatiera en la Junta de Fábrica el acuerdo económico con Agustín Sanz. La Junta de Hacienda de La Seo mandó contestarle el 1-X-1777 diciéndole que a los maestros de obras solo se les daban 2 pesos (1 libra y 12 sueldos jaqueses, o 30 reales y 4 maravedís de vellón) diarios cuando salían de visura.

Agustín Sanz elaboró sus diseños para el templo con celeridad, en un plazo de apenas tres meses y medio, dado que los inició probablemente al poco de comenzar la segunda quincena de septiembre de 1777, tras regresar del viaje a Épila para tomar medidas, y los dio por concluidos y los rubricó con fecha de 6 de enero de 1778.[1345] Para salvar y cerrar definitivamente el conflicto que se había generado con Pedro Ceballos, que sin duda se sentía agraviado y ninguneado por habérsele retirado el encargo, el Cabildo Metropolitano decidió pasar las trazas de Sanz al examen de aquel en calidad de maestro de obras del Cabildo. De esta forma, sintiéndose en un escalón jerárquico superior que realmente no le correspondía por rango profesional, Ceballos se vio en cierta manera reconocido, desagraviado y resarcido. Como no podía ser de otra manera, firmó los diseños de Sanz dándoles su aprobación sin ninguna objeción.[1346]

En sus diseños de la Iglesia de Épila Agustín Sanz se vio obligado a mantener el concepto espacial general presente en los anteriores proyectos de Francisco Ceballos y Lorenzo Lahoz, que era el de planta de salón de tres naves, transepto alineado y profunda cabecera de testero recto con coro detrás del altar mayor, así como las dimensiones aproximadas contempladas en dichos proyectos previos, ante la necesidad de respetar las pretensiones y expectativas edilicias tanto de los comitentes como de los propios vecinos, que no habían variado en lo sustancial desde el inicio de los trabajos en 1726, y con la vista puesta, en principio, en intentar salvar todo lo posible de lo poco que ya se había construido. No obstante, a pesar de tener que mantener el concepto general de planta y unas dimensiones totales similares a las de los proyectos previos, Sanz pudo variar casi por completo las proporciones de los distintos elementos del edificio haciéndolas más armónicas desde un punto de vista clasicista, así como modificar completamente la configuración y resolución material, técnica, estructural, formal y estética de las distintas partes constitutivas del edificio (exceptuando inicialmente aquellos elementos que se querían reaprovechar, que no obstante se redecorarían), un edificio que en su conjunto adquiriría un aspecto muy diferente al previsto en 1726 y 1771, tanto interior como exteriormente, fruto de lo ya expuesto, pero también del uso de un novedoso lenguaje arquitectónico-estético barroco clasicista ya muy depurado que resultaba muy distinto y mucho más avanzado que el precedente.

A pesar de haberse concluido oficialmente el 6 de enero de 1778, los diseños de Agustín Sanz no se remitieron de inmediato a Épila para disponer el inicio de las obras, sino que estuvieron varios meses en Zaragoza pasando por distintas manos (Matías Allué, Pedro Ceballos, Junta de Hacienda de La Seo...). Ya a mediados de marzo, el Ayuntamiento de Épila, que empezaba a impacientarse, hizo saber al Cabildo y su Junta de Hacienda de La Seo su determinación de enviar en breve una delegación del más alto nivel a Zaragoza para tratar sobre dichos diseños y llevárselos consigo a Épila *para dar principio a la obra*. En vista de ello, la Junta de Hacienda decidió acelerar los trámites

[1345] *Ibidem*, f. 154 r. (Junta de 23-IX-1777); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 300 r.-303 v. (Declaraciones juradas de 2-VII-1787).
[1346] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 198 r. (Junta de 24-III-1778) y f. 200 r. (Junta de 26-III-1778); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782 y memorial de c. 28-XI-1782).

pendientes respecto a los planos, entre ellos revisarlos en profundidad y compararlos con las trazas previas de Lorenzo Lahoz de 1771 remitidas en su día al Consejo de Castilla, para comprobar si había cambios sustanciales respecto a estas. Finalmente, el 26 de marzo de 1778, estando ya presentes en Zaragoza los comisionados epilenses, la Junta de Hacienda de La Seo acordó entregar los diseños, tanto de Sanz como de Lahoz, a dichos comisionados para que se los pudieran llevar ya a Épila, pero dejando pendiente para más adelante la aprobación oficial definitiva de las trazas de Sanz por parte del Cabildo ―quizá por quererlas estudiar con mayor profundidad―, una aprobación oficial definitiva que al parecer nunca llegó a tener lugar, lo que no fue óbice para que dichas trazas se pusieran en ejecución casi de inmediato y se siguieran durante más de dos décadas, hasta más allá de la bendición del templo en 1798.[1347]

La delegación epilense aprovechó su estancia en Zaragoza a finales de marzo de 1778 para solventar otro trámite indispensable para lograr que las obras de la iglesia se pusieran en marcha con garantías de avance y continuidad en el tiempo: solicitar y obtener por parte del Arzobispado de Zaragoza la licencia de derribo de la zona de la cabecera de la parroquial antigua, en concreto de su *altar maior y capillas colaterales*, que estorbaban la progresión de las obras hacia los pies. Dicha licencia fue concedida con prontitud, el 2 de abril, por el Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, Ignacio Martínez de Villela, tras haber recabado información del párroco de Épila, Antonio Altaba, que formaba parte de la delegación, y bajo la condición de que coincidiendo con el derribo parcial se levantara *una pared con suficiente grueso y altura para dibidir la una porción de la yglesia de la otra*, es decir, una gran pared que cerrara y aislara del bullicio constructivo la parte del templo antiguo que quedara en pie, que a pesar de su precariedad arquitectónica y sus mermadas dimensiones seguiría utilizándose para el culto parroquial mientras durasen las obras de la iglesia nueva por ser la mejor opción posible, tanto por capacidad congregacional como por costumbre, y ello a pesar de que *apenas podrá caver con incomodidad una tercera parte del pueblo, y en días solemnes o de particular devoción no puede precaberse la confusión y escándalo, ni los devotos satisfacer sus piadosos deseos*.[1348]

Tras la obtención de la licencia de derribo y la propia demolición de la zona de la cabecera del templo antiguo, que se tuvo que hacer con mucho cuidado para no dañar la parte del edificio que debía subsistir, las obras de la nueva iglesia se retomaron bajo la dirección facultativa de Agustín Sanz, inaugurándose una etapa constructiva completamente nueva en una fecha indeterminada que cabría situar entre principios de mayo y mediados de julio de 1778. De hecho, el 23 de julio mosen Izco informaba al Cabildo de que *corre la fábrica de yglesia según las disposiciones dadas por Agustín*

[1347] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 196 r. (Junta de 17-III-1778), f. 198 r. (Junta de 24-III-1778) y f. 200 r. (Junta de 26-III-1778). No consta documentalmente que llegara a tener lugar la citada aprobación oficial definitiva de los diseños de Agustín Sanz de la Iglesia de Épila por parte del Cabildo Metropolitano o la Junta de Hacienda de La Seo. Al parecer solo llegaron a ser aprobados con carácter oficial por el maestro de obras Pedro Ceballos.

[1348] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 310 r.-v. (Licencia de 2-IV-1778) y ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787).

Sanz,[1349] que habría visitado la villa un tiempo antes para designar a sus hombres de confianza en las obras, fundamentalmente el aparejador y los oficiales principales de albañilería, cantería y carpintería, algunos de los cuales pudo aportarlos el propio Sanz para garantizar que sus criterios y disposiciones se cumplieran fielmente y que la calidad del trabajo fuera la adecuada a la categoría del templo, aunque por lo general, sobre todo en los estratos profesionales más bajos (peones y aprendices), debió de echar mano en buena lógica de trabajadores locales vinculados con anterioridad a las obras. No sería el caso del aparejador, que sin duda pertenecería al círculo profesional más cercano de Sanz dado el gran papel que tendría que jugar como coordinador de las obras en el día a día, ya que este, como profesional moderno y ocupado que era, solo las visitaría de vez en cuando para comprobar su evolución, hacer correcciones y dar disposiciones concretas a largo plazo. No obstante, como en otros proyectos, Sanz mantendría sin duda un control exhaustivo de la evolución de los trabajos y sus vicisitudes gracias a la comunicación epistolar con el aparejador, que al menos a comienzos de la década de 1790, pero quizá ya desde 1778 o unos años después, era probablemente su sobrino José Martínez Sanz,[1350] hijo de su hermana Josefa y de Manuel Martínez Bielsa, antiguo oficial de su taller.[1351]

Como se había previsto, en esta nueva etapa constructiva las obras se rigieron por el sistema económico de administración, conocido también como sistema *a jornal*, que era el más adecuado para proyectos de gran envergadura y coste como este, cuya financiación, por su propia naturaleza, se dilataba mucho en el tiempo, lo que dificultaba la aplicación del sistema alternativo, el de contrata o *a estajo*, a no ser que se fragmentara la construcción del inmueble en varias contratas parciales como había ocurrido en el pasado en el caso epilense.[1352] El sistema de administración o *a jornal*, que implicaba que

[1349] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 223 r.-v. (Junta de 28-VII-1778).

[1350] José Martínez Sanz trabajó en la Iglesia de Épila, sin duda como aparejador u oficial de confianza, hasta mediados de junio de 1793, en que se desplazó a Borja para coordinar como aparejador, de nuevo a las órdenes de Agustín Sanz, las obras de restauración de la colegiata de dicha ciudad. Su formación era eminentemente práctica, vinculada al sistema gremial tradicional, dado que años después intentó iniciar infructuosamente estudios de tipo académico. De hecho, el 4-II-1798 comenzó a asistir a las clases de *principios de aritmética* de la sala de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, que impartía Francisco Rocha y que eran las de nivel más bajo, y según palabras de este *desistió a los quinze días*. Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras, Cuentas de Heredia de 28-II-1794, y Cuentas particulares de Asso); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras); A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1798 (Relación de c. VI-1798); y MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica de…*, *op. cit.*, pp. 77 y 81-83.

[1351] El zaragozano Manuel Martínez Bielsa, cuñado de Agustín Sanz y padre del probable aparejador, fue uno de los dos primeros oficiales que tuvo Sanz al establecerse a principios de 1762 como maestro de obras independiente con taller propio abierto en Zaragoza. Había casado con su hermana Josefa nueve años antes, el 26-III-1753, a la edad aproximada de 24 años. Véase A.M.Z., Serie Facticia, Caja 6953, Sign. 4-1, "Relación que los Mayordomos del Gremio de Maestros de Obras…" (Relación de 21-I-1762); y A.I.P.S.M.Z., Tomo 7 de Matrimonios (1725-1756), f. 360 v. (Partida de matrimonio de 26-III-1753).

[1352] El sistema económico alternativo, el de contrata o *a estajo*, consistía en que el arquitecto o maestro de obras encargado de la dirección técnica se hiciera cargo de la globalidad de la obra como contratista o empresario de la construcción por un tanto alzado, es decir, por una cantidad pactada con el promotor de antemano, que se la pagaba en distintos plazos, lo que le obligaba a encargarse de todo: comprar los materiales, subcontratar ciertos trabajos, pagar los jornales de sus oficiales y aprendices… Este sistema garantizaba un mayor beneficio para el maestro en caso de que se ajustara a los plazos establecidos y no hubiera desfases, ya que toda reducción de costes respecto a la cantidad pactada redundaría en su beneficio.

los diferentes profesionales encargados de acometer los trabajos, comenzando por el director facultativo, fueran asalariados (aunque gozaran de poder de decisión a nivel técnico en los asuntos de su competencia respetando la jerarquía), de ahí su nombre, consistía en que el promotor del proyecto, en este caso el ayuntamiento epilense, mantenía la gestión económica directa de las obras a través de un depositario de los caudales asignados a la fábrica y sobre todo de un administrador. El puesto de depositario lo ejerció, hasta su fallecimiento el 31 de agosto de 1795, el beneficiado Antonio Enguera, que ya lo venía desempeñando desde 1773 (a su muerte y hasta principios del siglo XIX lo ejerció el presbítero y beneficiado Baltasar Enguera),[1353] quien contó, al igual que en el pasado, con la ayuda de dos *claveros* o *archiveros* encargados de intervenir *todas las entradas y salidas del depósito*. Por contra, en el caso epilense el cargo de administrador, de muchas y variadas responsabilidades, no existió como tal sino que sus funciones fueron asumidas por el propio depositario con el apoyo de una *junta particular* de tres miembros formada por él mismo, el vicario parroquial y el interventor del Cabildo Metropolitano, y por la Junta de Fábrica, que desde antiguo se encargaba de *la dirección de dicha fábrica* por mandato del Consejo de Castilla y que probablemente fue refundada o al menos replanteada.[1354]

El depositario y la *junta particular* que le asistía se encargaron de llevar *cuenta y razón* de la inversión de los caudales, es decir, de elaborar y llevar las cuentas de los gastos ocasionados en la fábrica, redactando cédulas semanales y cuadernos de gastos cuyos datos fueron compilando en un *libro en folio del que resultan las rentas e inversión de ellas en dicha fábrica, como también las listas semanales de lo gastado en dicha fábrica*. Por su parte, la Junta de Fábrica, delegando sin duda en algunos de sus miembros, debió de ejercer un papel clave complementario al del depositario y su *junta particular* al ocuparse probablemente de cuestiones tan relevantes como: la preparación, adquisición y almacenaje de los materiales de obra; el pago a los proveedores de servicios; el abono diario de los jornales de los trabajadores; o la supervisión general del discurrir diario de los trabajos y de la labor de los diferentes profesionales implicados, estas dos últimas cuestiones sin duda con la ayuda de un sobrestante.[1355]

La Junta de Fábrica, entendida como entidad o colectivo, también jugó un papel fundamental en el control de la obra y en la toma de decisiones de tipo administrativo y económico, dado que se encargó de *conferenciar* sobre la ejecución del proyecto y de examinar y aprobar las cuentas presentadas periódicamente por el depositario-administrador (con la vigilancia del interventor del Cabildo), autorizando la *lexítima imbersión de todas las partidas que comprehendían*, un papel mucho más importante sin

A cambio, el promotor tenía la tranquilidad de saber que los posibles desfases del presupuesto, de haberlos, no correrían de su cuenta. En el caso de Agustín Sanz este sistema se aplicó en la construcción de las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, dos obras que le reportaron grandes beneficios.

[1353] A.I.P.E., Sign. L-10, Quinque Libri de Épila, tomo 7º, f. 375 r. (Partida de defunción de Antonio Enguera, 31-VIII-1795); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, docs. sueltos (Certificaciones de 26-XI-1795, 10-XII-1795 y 6-X-1801).

[1354] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Memorial de 18-XI-1786).

[1355] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787).

duda del que había jugado en el pasado dado que el sistema económico de administración elegido era propicio para ello. En la nueva etapa constructiva la nutrida Junta de Fábrica estuvo formada, siguiendo las directrices del Consejo de Castilla, por: ocho componentes del capítulo eclesiástico epilense y ocho miembros seculares —incluidos los integrantes de la corporación municipal—, existiendo además, con carácter externo, un secretario, cargo que ejercía el escribano real Antonio La Iglesia y Trul, y el ya mencionado interventor nombrado por el Cabildo Metropolitano por orden del Consejo de Castilla *para que nada faltase a la más escrupulosa formalidad y exactitid*, es decir, para fiscalizar las decisiones y actuaciones de la junta, cargo que hasta bien entrado el mes de julio de 1790 ejerció con notable celo, como ya lo venía haciendo con anterioridad, el beneficiado de la propia parroquial mosen Juan Izco, quien desde finales de 1776 *todo lo presenció*. Posteriormente el puesto fue ocupado por un racionero también de la parroquial, mosen Antonio Dios, quien lo desempeñó durante poco más de un año, entre mediados de julio de 1790 y su fallecimiento el 11 de noviembre de 1791. Desde entonces el cargo estuvo vacante hasta septiembre de 1793, en que lo asumió el padre presentado fray José Labrador, religioso agustino calzado profeso en el Convento de San Sebastián de Épila, quien lo ejerció hasta principios del siglo XIX.[1356]

En la nueva etapa constructiva los vecinos de Épila (*hombres, mugeres y carreteros*) se implicaron en las obras realizando en los días de fiesta, de limosna y con gran afán, trabajos poco especializados mediante la fórmula de las *concejadas*, fundamentalmente el acopio y acarreo de materiales (piedra, ladrillo...), lo que permitió reducir los costes de construcción del templo. Esta actitud tan generosa, que fue apreciada por los distintos contribuyentes, se vio favorecida por la elección del sistema económico de administración, dado que con el mismo el trabajo vecinal no redundaba en beneficio de un contratista particular, lo que había causado recelos y tibieza en el pasado, sino en provecho de los contribuyentes y la propia fábrica.[1357]

A diferencia de lo ocurrido en el pasado, gracias a la buena sintonía entre los contribuyentes, a la profunda reorganización del equipo técnico de trabajo, y a la nueva dirección facultativa, mucho más profesional y seria que las anteriores, la nueva etapa constructiva inaugurada en la primavera-verano de 1778, sobre todo en sus primeros años, se caracterizó por un avance de las obras mucho más rápido y acusado que el experimentado en los 52 años anteriores, en los que solo se había levantado la cabecera,

[1356] *Ibidem*, ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801); A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 79 r. (Junta de 3-XII-1776); A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 93 r. (Junta de 13-VII-1790), f. 121 r.-v. (Junta de 18-I-1791), f. 216 r. (Junta 11-XII-1792), f. 237 r.-v. (Junta de 18-VI-1793), f. 247 r.-v. (Junta de 27-VIII-1793), f. 249 v. (Junta de 10-IX-1793) y f. 287 r. (Junta de 11-III-1794); A.I.P.E., Caja 19, Doc. 2, Libro de actas antiguas del capítulo de la Iglesia parroquial de Épila, años 1673-1880 (Acta de 16-II-1794); A.I.P.E., Sign. L-10, Quinque Libri de Épila, tomo 7º, f. 355 r. (Partida de defunción de Antonio Dios, 11-XI-1791); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1793, pp. 115-116 (Cabildo de 6-IX-1793); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Carta de 31-V-1802).

[1357] A.C.L.S., Libro Sexto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1779-1783), ff. 2 v.-3 r. (Junta de 14-I-1779); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, ff. 237 r.-238 v. (Copia de memorial de 18-III-1777); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Memorial de 18-XI-1786).

sus dependencias auxiliares y una parte mínima del transepto. Y eso a pesar de que al poco de iniciarse los trabajos Agustín Sanz se encontró con un grave contratiempo imprevisto relacionado precisamente con los elementos arquitectónicos citados. Así, al poco de comenzar el derribo parcial de dichos elementos arquitectónicos según se había establecido en el informe de visura del 1 de marzo de 1777, Sanz llegó a la conclusión de que su estado era mucho peor del previsto y que por tanto su derribo parcial para reaprovechar ciertas partes en la nueva construcción debía descartarse por completo, tanto por razones de seguridad como técnicas y económicas. Es más, consideró preciso demoler completamente todo lo construido desde 1726, es decir, desde el mismo inicio de las obras, y volver a levantar el templo parroquial desde cero, una cruda decisión que Sanz tomó y ejecutó con el apoyo indudable de la Junta de Fábrica, que debió de comprender sus sólidas razones. De hecho, tal y como él mismo se lo expresó años después, a mediados de diciembre de 1786, a José de la Cuadra, canónigo del Cabildo Metropolitano y miembro de la Junta de Hacienda de La Seo, el cierto retraso que para aquel entonces acumulaban las obras respecto a lo previsto a mediados de 1778 cuando se iniciaron *dependía de haber allado la maior parte de la obra nueva hecha en falso y haberle sido forzoso derribarla, por cuio motivo se había consumido muchísimo caudal inútilmente*. No obstante, para evitar la desmoralización de los vecinos al contemplar la pérdida de todo lo construido en más de 50 años de trabajos y el rechazo que la dura medida pudiera generar por motivos económicos en algunos de los contribuyentes, Sanz debió de posponer un tiempo, probablemente uno o dos años, la demolición de lo ya construido ―en todo caso dicha demolición se ejecutó con anterioridad a noviembre de 1782―, y por contra debió de adelantar la construcción de nueva planta del perímetro exterior del cuerpo de naves del templo, incluida su imponente fachada principal, aprovechando que el nuevo espacio ganado con el derribo parcial de la iglesia antigua, acometido poco antes, por fin permitía poner en ejecución el perímetro completo del edificio. Estas dos inteligentes disposiciones ayudaron sin duda a Sanz a disimular la envergadura de la demolición que debía acometer, que a su vez debió de ejecutar por partes para minimizar su impacto.[1358]

La constatación documental de que Agustín Sanz, al poco de hacerse cargo de las obras de la nueva Iglesia de Épila, se vio obligado a derribar todo lo construido hasta entonces,[1359] dato hasta ahora inédito, viene a confirmar lo que ya de por sí transmite la absoluta unidad de diseño que caracteriza al edificio tanto a nivel material como estructural, formal y estético: que su génesis fue fruto de la creatividad de un único arquitecto y no del solapamiento de varios proyectos arquitectónicos debidos a distintos maestros de obras que se fueron sucediendo en el tiempo desde la década de 1720 como han venido afirmando, con escaso fundamento y poco sentido crítico e interpretativo, la mayor parte de los escasos autores que en época reciente se han ocupado del estudio del

[1358] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782); A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786); y A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 308 r.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788).

[1359] *Ibidem*; A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782); y A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786).

templo, como Inocencio Cadiñanos o Francisco Javier Lázaro, quienes además han cuestionado infundadamente lo afirmado por autores coetáneos a Sanz como el abate Antonio Ponz o Juan Agustín Ceán Bermúdez, que ya atribuyeron a aquel la autoría en exclusiva.[1360] De hecho, la constatación de esta realidad aporta una nueva dimensión a la hora de valorar el papel del arquitecto zaragozano como creador de la Iglesia de Épila, dado que permite desterrar su consideración como uno más de los varios maestros de obras que se encargaron de su construcción ―consideración que tampoco debiera ser tal aunque, como se pensaba hasta ahora, hubiera conservado lo ya construido, dada su escasa envergadura y el derribo parcial que era preceptivo― y ponderarlo con plena justicia y razón como su único proyectista o autor intelectual y el encargado de dirigir su ejecución material casi por completo ―al fallecer le sucedió su hijo Matías siguiendo su proyecto y en 2010 se terminó la segunda torre, que había permanecido inacabada―.

No obstante, debe reconocerse también que, aunque partió desde cero a nivel material, las circunstancias impidieron a Agustín Sanz elegir libremente la solución de planta del templo al obligarle a mantener un concepto espacial general similar al precedente, es decir, de planta de salón de tres naves con transepto alineado y profunda cabecera con coro detrás del altar mayor, aunque debidamente mejorado y actualizado: por un lado debía respetar sus propias trazas ya elaboradas, tanto por su validez como por haber sido aceptadas por las partes, y por otro, y ante todo, no podía defraudar las expectativas de los comitentes y de los propios vecinos tras más de 50 años luchando por conseguir un nuevo templo. A pesar de ello, en el caso de la cabecera, tras conocer la necesidad de derribarla, Sanz introdujo ciertas modificaciones de diseño respecto a lo contemplado en sus propias trazas del 6 de enero de 1778, en las que había tenido que respetar, como pie forzado, parte de lo ya construido redecorándolo al interior para conseguir una cierta unidad de estilo. El cambio más sustancial fue el aumento de la longitud de dicha cabecera en 5 varas (3’86 m), lo que le permitió acrecentar la profundidad del presbiterio, que consideraba *cortísimo* para las proporciones y necesidades del templo, y retrasar la posición del coro, que flanqueó con sendas escaleras, una para dar acceso a la sala capitular y otra al *cuarto de manchas* del órgano y al archivo parroquial. De esta manera, replanteando y mejorando el diseño de la cabecera sin las ataduras de la construcción precedente, Sanz pudo conseguir que el templo en su conjunto, tanto al interior como al exterior, respondiera a una armonía y a una unidad de diseño de las que habría carecido de haber tenido que preservar parte de lo ya construido.[1361]

A pesar del grave contratiempo que supuso tener que demoler la zona de la cabecera y lo poco del transepto ya construido, las obras de la nueva Iglesia de Épila avanzaron

[1360] CADIÑANOS BARDECI, I., “Dos templos parroquiales...”, *op. cit.*, p. 101; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 206; PONZ, A., *Viage de..., op. cit.*, p. 234; y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…, op. cit.*, p. 314.

[1361] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de 19-I-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798); y A.I.P.E., Caja 19, Doc. 2, Libro de actas antiguas del capítulo de la Iglesia parroquial de Épila, años 1673-1880 (Acta de 30-VI-1787). Esta última referencia documental se la debo al investigador local Luis Capmartín.

con notable celeridad y cuantiosa inversión,[1362] de tal forma que a mediados de noviembre de 1782, transcurridos alrededor de cuatro años y medio desde que Agustín Sanz se hiciera cargo de su dirección, la Junta de Fábrica consideró necesario que se ejecutara ya una primera visura oficial de su estado, acordada entre dicha junta y el Cabildo Metropolitano, tanto para poder calcular lo que faltaba por invertir hasta concluir el edificio e informar de ello al Consejo de Castilla, como para acreditar la *pureza* del *manejo* de Sanz en dichas obras evitando así errores cometidos en el pasado.[1363] No obstante, antes de solicitar al Cabildo la ejecución de la visura, la Junta de Fábrica pidió a Sanz un informe previo sobre el estado de los trabajos para adjuntarlo a dicha solicitud y reforzar sus argumentos. En dicho informe, fechado en Zaragoza el 22 de noviembre de 1782, Sanz indicó que el templo se hallaba *en estado que su fachada principal eleva por lo general como quatro palmos más alta que la cornisa que sirve de alero o raf a los*



Fig. 7: *Detalle del gran basamento de la fachada principal de la Iglesia de Épila*. El reloj solar polar de camiseta que se observa en la esquina derecha indica hasta dónde había llegado la construcción en 1779. Foto: Fernando Fernández Salinas.

[1362] A partir de 1779 aumentó muy notablemente el ritmo inversor en las obras. Así, mientras en los ejercicios de 1777 y 1778 se gastaron respectivamente 1.771 libras, 19 sueldos y 8 dineros jaqueses (33.353 reales y 30 maravedís) y 1.136 libras, 1 sueldo y 6 dineros (21.384 reales y 8 maravedís), cifras ya considerables, en 1779 la inversión escaló hasta las 3.406 libras, 17 sueldos y 9 dineros (64.127 reales y 23 maravedís), una cantidad muy reseñable que fue superada sucesivamente en 1780, con 4.066 libras, 8 sueldos y 9 dineros (76.542 reales y 13 maravedís) de gasto, y en 1781, con 4.556 libras, 14 sueldos y 12 dineros (85.771 reales y 16 maravedís) de inversión, siendo estos dos últimos ejercicios respectivamente el cuarto y el tercero de mayor gasto de toda la serie 1771-1798 (periodo del que existen datos) tras los de 1788 (1º) y 1798 (2º). Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105. Se sabe que en 1779 el bloque constructivo de la fachada alcanzaba ya la altura de las basas de sus pilastras, pues en su esquina sur se empotró en la fábrica de ladrillo, sobre una ménsula encastrada encima del *banquillo* pétreo que enlaza dichas basas, un reloj de sol polar de camiseta que lleva inscrita la fecha *AÑO 1779*.

[1363] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Memorial de c. 28-XI-1782 y papel adjunto de c. 28-XI-1782).

texados principales y solo falta en el centro de dicha fachada su coronación o cerramiento. Se alla construido el atrio haunque sin el ornato interior que le corresponde. Se hallan executados los texados principales y los de las capillas desde dicho atrio asta la nabe anterior al cruzero, y formadas bobedillas por lo inferior contra los cañizos. Están enteramente concluidas las paredes y aleros de los costados por lo exterior desde la fachada asta el cruzero, y en las paredes de dicho cruzero ay mucha porción executada. Por lo interior se allan formadas las capillas de sus costados, toda la porción cubierta, y las laterales del cruzero, y echas seis columnas que reciven los texados, en las quales se han de construir las bóbedas principales de la iglesia [fig. 7].[1364]

De esta descripción del estado de las obras se deduce por omisión que la cabecera y la pequeña parte del transepto (una porción de los pilares del crucero y parte de sus muros) construidas con anterioridad a la asunción de la dirección facultativa por parte de Agustín Sanz habían sido ya demolidas por completo y que todavía no se habían vuelto a levantar de nueva planta con la excepción de algunos de sus elementos, o que al menos el arquitecto había constatado ya la necesidad de derribarlas en su totalidad y por ello no las contabilizó entre las partes construidas del templo, opción menos probable. Por contra, la construcción del monumental cuerpo de naves, iniciada hacia mediados de 1778, estaba ya muy avanzada a nivel estructural. De hecho, en los poco más de cuatro años de obras transcurridos bajo la dirección de Sanz se habían levantado por completo, al exterior, los grandes muros perimetrales de dicho cuerpo de naves, incluida la fachada principal, aunque a esta le faltaban aún unos metros para alcanzar su altura máxima dado que se alzaba unos 4 palmos (0’77 m) por encima de la gran cornisa general del templo. Quedaba pendiente en su zona central la conclusión del gran frontón triangular que la presidía y la construcción del ático superior, mientras que a los lados tampoco se habían levantado todavía los cuerpos de campanas de sus dos torres laterales, de las que solo se habían construido los respectivos cuerpos inferiores, que se integraban en la fachada principal. Los muros del nuevo transepto, denominado *crucero* por Sanz, también estaban avanzados al exterior pero aún no estaban concluidos a diferencia de los del cuerpo de naves.[1365]

Al interior el templo presentaba también notables avances, habiéndose levantado ya su monumental atrio o vestíbulo pero sin decorarlo, así como los seis grandes pilares del cuerpo de naves (dos de ellos compartidos con el crucero), sobre los que se había construido ya el monumental tejado a dos aguas de teja árabe, que se cortaba al llegar al transepto, tejado cuya imponente estructura de madera apoyaba en dichos pilares y en los muros perimetrales del cuerpo de naves pero sin presentar todavía por debajo de él el abovedamiento de la iglesia, que aún no se había iniciado. También se habían ejecutado ya los tejados de las seis capillas laterales de escaso fondo del cuerpo de naves, que ya estaban *formadas* al interior, unos tejados que presentaban por la parte inferior sus *bovedillas* adosadas a los cañizos de cierre. Asimismo, las dos capillas de poco fondo de los extremos del transepto también habían sido levantadas. No obstante, aún quedaba bastante por construir: una parte importante del transepto, incluidos dos de los cuatro

[1364] *Ibidem* (Informe de 22-XI-1782).
[1365] *Ibidem*.

grandes pilares nuevos del crucero y su cúpula; la nueva cabecera con el coro detrás del presbiterio; el complejo sistema de abovedamiento; numerosas dependencias auxiliares (nuevas sacristías...); el remate de la fachada principal; los cuerpos de campanas de las dos torres; y toda la exquisita decoración arquitectónica y adventicia interior (pilastras, entablamento perimetral, vanos de iluminación...). En cualquier caso, el avance había sido muy notable en apenas cuatro años de obras, sobre todo teniendo en cuenta la lentitud de los trabajos en el más de medio siglo anterior y el contratiempo de haber tenido que demoler todos los elementos previamente construidos [fig. 8].[1366]



Fig. 8: ***Vista de los seis pilares del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****. Ya estaban construidos en noviembre de 1782. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Tras recibir a finales de noviembre de 1782 el informe o *relación* de Agustín Sanz, la Junta de Fábrica redactó de inmediato un memorial para el Cabildo —al que adjuntó el referido informe— en el que solicitó la ejecución de un *cotejo y visura de las obras que contiene dicha relación* por parte del maestro de obras del Cabildo con el fin de que atestara *lo que advirtiere en ellas en punto a la conformidad, dirección y firmeza que tubieren, y que al mismo tiempo instruia sobre lo que falta para su conclusión.* La junta pedía que dicho maestro de obras, es decir, Pedro Ceballos, viajara a Épila cuanto antes y que junto a Sanz visurara *la referida fábrica y hagan relación si va conforme al diseño últimamente formado, si lleva la correspondiente y devida seguridad, y si se halla con las obras que contiene la relación presentada, y expresen sobre todo lo que falta para la conclusión de dicha obra y la cantidad que juzgan necesaria para que quede finalizada, dando relación de ello firmada de ambos*.[1367] Tanto el memorial como el informe adjunto

[1366] *Ibidem*.

[1367] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Memorial de c. 28-XI-1782 y papel adjunto de c. 28-XI-1782).

de Sanz fueron vistos el 29 de noviembre por el Cabildo, que decidió pasarlos a dictamen de la Junta de Hacienda de La Seo antes de tomar una decisión. Por motivos que no están claros —quizá por dejadez o por no considerar precisa la visura solicitada—, ni la Junta de Hacienda llegó a tratar el asunto, al menos oficialmente, ni el Cabildo tomó decisión alguna al respecto. Por ello, es probable que la visura en cuestión no llegara a ejecutarse, algo que parece quedar corroborado por el hecho de que no exista rastro documental de la misma.[1368]

Paradójicamente, a partir de finales de 1782 aproximadamente, las obras del templo, que desde que Agustín Sanz se hiciera cargo de su dirección efectiva en 1778 habían gozado de un ritmo inversor muy notable que las había hecho avanzar a gran velocidad, sufrieron una ralentización muy acusada derivada de un descenso abrupto del gasto que condujo hasta la casi paralización de estas en el periodo 1783-1784.[1369] A partir de 1785 el ritmo inversor, y el propio ritmo constructivo, se fueron recuperando progresivamente hasta estabilizarse.[1370] La principal razón de la ralentización fue probablemente el cese a finales de 1782 de la adjudicación a las obras de la tercera parte de los diezmos de Épila, un fondo que había concedido el Consejo de Castilla en 1771 por espacio de 12 años y que venció al concluir 1782, momento en que se produjo el último pago asignado. Contra lo que cabría esperar, el Ayuntamiento de Épila y la Junta de Fábrica no solicitaron su prorroga de inmediato sino que por el momento decidieron proseguir las obras echando mano exclusivamente del sobrante de Propios, concedido por el Consejo en 1776 por espacio de 12 años y que vencía a finales de 1788 (el primer pago se produjo a fines de 1777), y del remanente de primicia, fondo que se había concedido en 1771 por espacio de 12 años y que en consecuencia, al igual que la tercera parte de los diezmos, vencía a finales de 1782, pero que se prorrogó sin permiso oficial explícito hasta 1788 por voluntad del ayuntamiento, su perceptor, que sin duda utilizó el subterfugio de la ambigüedad del auto de revista del 18 de septiembre de 1776 por el que se había concedido el sobrante de Propios y se había ratificado también la concesión del remanente de primicia por espacio de doce años (en realidad a contar desde 1771). Así, la renuncia a solicitar la tercera parte de los diezmos en el periodo 1783-1788 obligó en los primeros años de dicho periodo a ralentizar las obras de forma muy acusada hasta obtener, gracias

[1368] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1782, s. p., punto 302 (Cabildo de 29-XI-1782).

[1369] Ya en 1782 la inversión en las obras bajó abruptamente, pues fue solo de 416 libras y 10 dineros jaqueses (7.830 reales y 33 maravedís de vellón), aunque gracias al alto nivel de gasto de los tres ejercicios anteriores, debido en buena medida, sin lugar a dudas, a la adquisición de materiales de construcción, las obras debieron de poder continuar a un ritmo adecuado durante la mayor parte del año. La situación debió de empeorar notablemente en 1983, pues en ese ejercicio la inversión siguió siendo muy baja, de solo 425 libras, 3 sueldos y 9 dineros (8.003 reales y 4 maravedís), y especialmente en 1784, año en el que solo hubo la exigua cifra de 72 libras y 19 sueldos (1.373 reales y 5 maravedís) de gasto. Véanse A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 104-105.

[1370] En 1785 la inversión en las obras se recuperó notablemente, pues ascendió hasta la cuantía de 1.150 libras, 19 sueldos y 9 dineros jaqueses (21.664 reales y 29 maravedís de vellón). El aumento del año 1786 aún fue más destacado, dado que se alcanzó la cifra de 2.681 libras, 18 sueldos y 5 dineros (50.481 reales y 24 maravedís) de gasto, que duplicaba ampliamente la del año anterior. Véanse A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105.

al resto de fuentes de financiación, un remanente suficiente que permitiera acometerlas con garantías de continuidad.[1371]

No obstante, avanzado ya el año 1786, ante la proximidad del vencimiento de la asignación a las obras de los sobrantes de Propios y primicia, y ante la manifiesta insuficiencia de estas dos fuentes de financiación para garantizar la continuidad de los trabajos constructivos con la necesaria solvencia económica, el Ayuntamiento de Épila decidió iniciar acciones para lograr una nueva asignación de la tercera parte de los diezmos de Épila, pero en este caso sin fecha límite, poniendo como tope la propia conclusión del edificio. En primer lugar, intentó lograr que el Cabildo Metropolitano de Zaragoza —y por ende también el arzobispo— concediera la tercera parte de los diezmos de forma voluntaria y amistosa. Para ello preparó una estrategia que pasaba en primer término porque Agustín Sanz hiciera una declaración jurada del estado de las obras de la iglesia que permitiera clarificar la cuantía económica *que según su pericia y leal entender se necesita para el total remate y perfección de ella*, una declaración que a su vez debía servir como apoyatura para emprender acciones legales ante el Consejo de Castilla en caso de que el Cabildo no se aviniera a contribuir voluntariamente, y en segundo término por la redacción y envío al Cabildo de un memorial de súplica.[1372]

En su declaración, que le fue tomada el 27 de septiembre de 1786 por el alcalde primero y juez ordinario de Épila, Joaquín Fernández de Vizarra, aprovechando un viaje a la localidad para revisar las obras del templo y dar instrucciones para su prosecución, Agustín Sanz señaló *que el estado actual de la fachada principal de dicha fábrica, por toda su anchura, eleva como quatro palmos más que la cornisa que sirve de alero o raf a los tejados principales, y solo falta en el centro de dicha fachada su coronación o cerramiento. Que se halla construido el atrio, vien que sin el ornato interior que le corresponde. Que sus tejados principales se hallan construidos y los de las capillas desde dicho atrio hasta la nave anterior al crucero, y formadas bovedillas por lo imferior de ellas contra los cañizos. Que están enteramente concluidas las paredes y aleros por lo exterior en los costados de la yglesia, desde la fachada al crucero, y en este hay mucho travajado. Que por lo interior se hallan formadas las capillas de los costados y las dos principales a la entrada del presviterio, con ocho columnas de las que pende el edificio. Que también se hallan fabricados los quatro arcos torales de la media naranja con sus pechinas, y la cornisa de su anillo, e igualmente otros quatro arcos de los que corresponden a las naves menores. Que así mismo se hallan formados y listos varios andamios de consideración en los quales hay empleadas mucha porción de maderas de mucho valor e importancia, y a más de esta hay de repuesto quasi la más que se necesita para perfeccionar la obra. Que también hay parte de ladrillo, piedra, yeso, y mucha teja y tejones. Y por que no obstante lo adelantada que está la obra, para perfeccionarla falta una considerable parte de ella, tanto en lo interior como por la parte de afuera, conjetura el maestro académico que, según el cálculo escrupuloso y por menor que ha hecho de*

[1371] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Copia de auto de revista de 18-IX-1776 y memorial de 18-XI-1786); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787).
[1372] *Ibidem*, ff. 305 r.-306 v. (Declaración jurada de 27-IX-1786); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Memorial de 18-XI-1786).

ella, hasta apurarla serán precisas, quando menos, quince mil seiscientas ochenta y nueve libras, once sueldos y catorce dineros, salvo error de pluma, suma o cálculo.[1373]

De esta declaración de Agustín Sanz se deduce, tras compararla con la descripción del estado de las obras contenida en el informe que él mismo redactó el 22 de noviembre de 1782, que el avance de dichas obras en los últimos cuatro años, es decir, en el periodo 1783-1786, había sido muy escaso, sobre todo en comparación con el lapso 1778-1782, caracterizado por grandes progresos. De hecho, la fachada principal y su atrio estaban estancados en el mismo punto que a finales de 1782, y en el cuerpo de naves apenas se había hecho nada nuevo, estando todavía los interiores sin decorar ni abovedar —solo se habían levantado cuatro arcos del futuro abovedamiento general correspondientes a las naves menores—, cubiertos únicamente por el tejado a dos aguas, que se extendía desde los pies hasta justo antes del transepto, que estaba completamente descubierto. Los únicos avances de cierta importancia se habían dado precisamente en la zona del transepto y del arranque de la cabecera, sobre todo en el crucero, donde se habían levantado de nueva planta los dos grandes pilares del mismo que faltaban en 1782, sus cuatro arcos torales, sus pechinas y la cornisa de su anillo inferior. También se habían construido de nueva planta las dos capillas claustrales (que se iban a dedicar a San Pedro Arbués y San Frontonio) que, adosadas a los dos pilares mencionados, flanqueaban el arranque del presbiterio en sustitución de las dos capillas precedentes que Sanz se vio obligado a derribar años atrás por su mal estado. Por contra, la nueva cabecera propiamente dicha (incluidos el presbiterio, el coro y sus distintas dependencias auxiliares) y una parte considerable de los brazos del transepto seguían todavía sin levantarse. Sí que se había avanzado en la creación de varios andamios de madera de gran envergadura necesarios para proseguir las obras, así como en la compra de buena parte de la madera restante que se precisaba. En cuanto al resto materiales, ya se había comprado o producido parte del ladrillo, piedra y yeso necesarios, y gran cantidad de tejas y tejones para las cubiertas. Queda claro por tanto que, a pesar de estar ya bastante avanzado, aún faltaba mucho por hacer para concluir el templo, tanto al interior como al exterior. De hecho, Sanz consideraba preciso gastar en él al menos 15.689 libras, 11 sueldos y 14 dineros jaqueses (295.325 reales y 8 maravedís de vellón) adicionales.[1374]

La declaración jurada de Agustín Sanz sirvió al ayuntamiento epilense para redactar, con conocimiento de causa y base suficiente, el memorial que quería presentar al Cabildo Metropolitano solicitándole una nueva adjudicación de la tercera parte de los diezmos de Épila. No obstante, aún tardó más de mes y medio en tenerlo preparado, ya que no fue rubricado hasta el 18 de noviembre de 1786. En él, el consistorio le explicó al Cabildo que, tras cesar en 1782 la adjudicación de la tercera parte de los diezmos, se había continuado la obra con el resto de fuentes de financiación asignadas pero que, por su escasez, se proseguía *con la maior languidez y retraso, y en llegando dicho año de 88 se*

[1373] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 305 r.-306 v. (Declaración jurada de 27-IX-1786); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 104-105; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 208.

[1374] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 305 r.-306 v. (Declaración jurada de 27-IX-1786); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782).

habrá de cesar en ella de necesidad o pensar en nuevos recursos. De hecho, le comunicó que el edificio aún distaba mucho de poder terminarse por no haber sido suficientes los flujos de capital proporcionados en el pasado. Por ello, y para evitar que lo ya construido pudiera deteriorarse por no estar cubierto totalmente, consideraba preciso *aumentar los trabajos con mayor actividad y celeridad*, para lo que suplicaba que el Cabildo se sirviera *extender por ahora la concesión del tercio de los diezmos por los pocos años que ha de durar hasta que se concluia la referida fábrica*.[1375]

El memorial municipal fue visto el 24 de noviembre por el Cabildo, que decidió pasarlo a dictamen de la Junta de Hacienda de La Seo antes de tomar una resolución. Dicha junta lo vio a su vez el 5 y el 12 de diciembre, acordando que el canónigo José de la Cuadra se entrevistara con Agustín Sanz para que este informara del coste al que ascendería lo que faltaba *hasta concluir la obra de la yglesia* y poder así ofrecer un dictamen fundamentado al Cabildo. De la Cuadra cumplió su encargo con celeridad, por lo que el 19 de diciembre pudo comunicar a la junta lo que le había dicho el arquitecto: *que se necesitarían de diez a once mil escudos para concluir lo material de la obra, que esta se dirigía con actividad y la posible economía, y que advertía en los vecinos particular zelo, por el que resultaba beneficiaban la obra con el acopio y conducción de materiales. Y, por último, que la causa de el atraso dependía de haber allado la maior parte de la obra nueva hecha en falso y haberle sido forzoso derribarla, por cuio motivo se había consumido muchísimo caudal inútilmente.*[1376]

La información aportada por Agustín Sanz, además de confirmar la demolición de todo lo construido con anterioridad a 1778, permite deducir que el coste de las obras puramente constructivas, es decir, excluyendo la decoración adventicia y el mobiliario litúrgico (pinturas murales, retablos, órgano, púlpitos...), que el arquitecto sí había contemplado en la cifra que dio en su declaración jurada, podría ascender, según sus cálculos, a unos 10.000 u 11.000 escudos o libras jaquesas (188.230 o 207.053 reales de vellón). En base a esta cuantía y al resto de datos comunicados por Sanz, la Junta de Hacienda dictaminó el mismo 19 de diciembre de 1786 que, teniendo presente que sería *regular* que el ayuntamiento acudiera al Consejo de Castilla solicitando la prórroga de la aplicación a las obras del sobrante de Propios, próxima a vencer, entendía que, a pesar de haber cumplido ya el Cabildo con la sentencia del Consejo dando la tercera parte de los diezmos durante doce años, podrían facilitarse ahora 1.000 pesos (800 libras jaquesas o 15.058 reales y 14 maravedís de vellón) adicionales distribuidos en cinco años, a 200 pesos (160 libras, o 3.011 reales y 23 maravedís) por año, y esto siempre y cuando el ayuntamiento hiciera las gestiones necesarias ante el Consejo para conseguir la concesión del sobrante de Propios por más años. El dictamen de la junta fue aceptado por el Cabildo, que lo aprobó justo un mes más tarde, el 19 de enero de 1787, después de que esta hiciera una pequeña puntualización el 16 de enero. Con esta maniobra se pretendía contentar

[1375] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Memorial de 18-XI-1786).
[1376] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1786, p. 128 (Cabildo de 24-XI-1786); y A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 189 r.-v. (Junta de 5-XII-1786), f. 191 r. (Junta de 12-XII-1786) y f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786).

económicamente al consistorio para evitar que llegara a solicitar al Consejo la concesión oficial de la tercera parte de los diezmos hasta concluir el templo, lo que podría llegar a ser un auténtico 'pozo sin fondo' en caso de que las obras se acabaran dilatando muchos años. Pasadas más de dos semanas, el Cabildo comunicó su propuesta al ayuntamiento mediante una carta fechada el 5 de febrero.[1377]

La propuesta económica del Cabildo, como no podía ser de otra manera dado su carácter muy exiguo, fue rechazada por el ayuntamiento, que la debió de considerar una tomadura de pelo. De hecho, en su totalidad apenas superaba la cuantía media que el Cabildo tendría que abonar en un solo año en caso de aplicarse de nuevo a las obras la tercera parte de los diezmos, una cuantía media que rondaría las 673 libras jaquesas (12.667 reales y 30 maravedís de vellón) anuales de mantenerse unas cifras similares a las del periodo 1771-1782. Es más, ante la escasa voluntad de colaboración que la propuesta económica del Cabildo denotaba, el ayuntamiento decidió, en defensa de sus intereses y los de la fábrica, preparar un recurso para solicitar al Consejo de Castilla una nueva adjudicación de las mismas rentas que le concedió algo más de diez años antes mediante el auto de revista del 18 de septiembre de 1776: la tercera parte de los diezmos de los términos de Épila y el territorio agregado de Suñén, el sobrante de la Primicia y el remanente de los ingresos generados por los bienes y derechos de Propios.[1378]

Para poder argumentar el recurso con solidez, el ayuntamiento decidió preparar, solicitar o recopilar una serie de documentos —que a su vez adjuntaría al mismo— antes de redactarlo en su forma definitiva. Dichos documentos fueron cinco en total: 1) un extracto pormenorizado de las cuantías anuales a las que habían ascendido las rentas asignadas a la fábrica desde 1771 o 1776, según los casos, y hasta 1786 inclusive, y del estado de las cuentas de las obras, rubricado el 28 de julio de 1787; 2) una doble declaración jurada de los arquitectos Pedro Ceballos y Agustín Sanz de las circunstancias que concurrieron y las diligencias que hicieron, juntos o por separado, en 1777-1778, cuando se implicaron en el proyecto (estado previo de la fábrica, elaboración de nuevas trazas...), y del estado de las obras (en el caso de Sanz); 3) una copia de la declaración jurada sobre el estado de las obras que le fue tomada a Agustín Sanz en Épila el 27 de septiembre de 1786; 4) una copia de la carta del 5 de febrero de 1787 dirigida por el Cabildo Metropolitano al Ayuntamiento de Épila para comunicarle su oferta de contribución económica; y 5) una copia de la licencia de derribo de la zona de la cabecera de la iglesia parroquial antigua para poder construir la nueva, concedida por el Vicario General de la Diócesis de Zaragoza el 2 de abril de 1778.[1379]

Especialmente relevante era el extracto, sacado de las cuentas que llevaba el depositario de la fábrica, Antonio Enguera, de las cuantías anuales generadas por las tres rentas asignadas a la fábrica desde 1771 o 1776, según los casos, y hasta 1786 inclusive, y del propio estado de las cuentas, ya que, en combinación con la cifra que según Agustín

[1377] *Ibidem*, f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786) y f. 193 r. (Junta de 16-I-1787); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1787, p. 2 (Cabildo de 19-I-1787); y A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), ff. 94 v.-95 r. (Copia de carta de 5-II-1787).
[1378] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787) y ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787).
[1379] *Ibidem* (Recurso de c. 10-VIII-1787).

Sanz faltaba por gastar para concluir el templo por completo, permitiría al ayuntamiento justificar ante el Consejo de Castilla la necesidad de prorrogar por bastantes años los mismos tres arbitrios concedidos, ratificados o modificados a través del auto de revista del 18 de septiembre de 1776. Así, según dicho extracto, la tercera parte de los diezmos de Épila, aportada por el Cabildo Metropolitano y el Arzobispo de Zaragoza, había ascendido en los doce años de asignación concedidos por el Consejo de Castilla, que habían transcurrido entre 1771 y 1782, ambos incluidos, a una cuantía total de 8.080 libras, 8 sueldos y 9 dineros jaqueses (152.097 reales y 31 maravedís de vellón).[1380] Por su parte, según el extracto, el sobrante de la primicia de Épila, proporcionado por el ayuntamiento, había alcanzado entre 1771 y 1786, ambos inclusive, la cifra total de 6.125 libras (115.290 reales y 30 maravedís).[1381] Esta cuantía era tan abultada ya que la asignación de doce años concedida por el Consejo, que empezó a abonarse a finales de 1771, se prorrogó más allá del límite de 1782 por voluntad del ayuntamiento, aprovechando, como ya se ha mencionado, la ambigüedad del auto de revista del 18 de septiembre de 1776, que al conceder como novedad el sobrante de Propios por doce años ratificó también la concesión del remanente de primicia por el mismo periodo de tiempo pero sin especificar si los seis años de asignación ya trascurridos debían contabilizarse, como era lógico y ocurrió en el caso de la tercera parte de los diezmos ―el Cabildo no hubiera permitido otra cosa―, o si por el contrario debía partirse de cero desde 1777 a la hora de cuantificar los doce años de asignación de la primicia. Por último, el sobrante de

[1380] Según el extracto de rentas de 28-VII-1787, las cuantías anuales de la tercera parte de los diezmos de Épila entre 1771 y 1782 habían sido las siguientes: 1) 1771: 504 libras, 2 sueldos y 15 dineros jaqueses (9.489 reales y 19 maravedís de vellón); 2) 1772: 596 libras, 6 sueldos y 1 dinero (11.224 reales y 7 maravedís); 3) 1773: 816 libras y 18 sueldos (15.376 reales y 17 maravedís); 4) 1774: 789 libras, 13 sueldos y 7 dineros (14.864 reales); 5) 1775: 638 libras y 17 sueldos (12.025 reales y 3 maravedís); 6) 1776: 631 libras, 18 sueldos y 12 dineros (11.894 reales y 33 maravedís); 7) 1777: 707 libras y 15 dineros (13.308 reales y 25 maravedís); 8) 1778: 917 libras, 18 sueldos y 6 dineros (17.277 reales y 33 maravedís); 9) 1779: 735 libras, 3 sueldos y 13 dineros (13.838 reales y 17 maravedís); 10) 1780: 653 libras, 12 sueldos y 11 dineros (12.303 reales y 12 maravedís); 11) 1781: 481 libras, 9 sueldos y 2 dineros (9.062 reales y 15 maravedís); y 12) 1782: 646 libras, 18 sueldos y 7 dineros (12.177 reales). La suma de todas estas cuantías da la cifra total de 8.120 libras y 11 dineros jaqueses (152.843 reales y 14 maravedís), una cifra que difiere algo de la reflejada por el ayuntamiento en el recurso presentado ante el Consejo de Castilla el 18-VIII-1787, que ascendía a 8.080 libras, 8 sueldos y 9 dineros (152.097 reales y 31 maravedís), alrededor de 40 libras (752 reales y 31 maravedís) menos. La diferencia se debió probablemente a que las cuantías recogidas en el extracto de los años 1771 a 1776 contemplaban también, entre la tercera parte de los diezmos de Épila, los diezmos del territorio agregado de Mareca, que a partir de 1777 se excluyeron, debiéndose devolver además con carácter retroactivo las cuantías correspondientes a este territorio entregadas por el Cabildo y el Arzobispo en el periodo 1771-1776, devolución que sin duda no se contempló en las partidas del extracto, cuyas cifras se sacaron de las cuentas anuales, pero sí en el montante global recogida por el ayuntamiento en su recurso, al que se habrían restado las cantidades devueltas, de ahí sus alrededor de 40 libras jaquesas de menos. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787) y ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Copia de auto de revista de 18-IX-1776).

[1381] Según el extracto de rentas de 28-VII-1787, las cuantías anuales del sobrante de la primicia de Épila entre 1771 y 1786 habían sido las siguientes: 1) 1771: 345 libras jaquesas (6.493 reales y 32 maravedís de vellón); 2) 1772: 345 libras; 3) 1773: 380 libras (7.152 reales y 25 maravedís); 4) 1774: 380 libras; 5) 1775: 380 libras; 6) 1776: 425 libras (7.999 reales y 26 maravedís); 7) 1777: 425 libras; 8) 1778: 425 libras; 9) 1779: 380 libras (7.152 reales y 25 maravedís); 10) 1780: 380 libras; 11) 1781: 380 libras; 12) 1782: 330 libras (6.211 reales y 20 maravedís); 13) 1783: 330 libras; 14) 1784: 330 libras; 15) 1785: 445 libras (8.376 reales y 8 maravedís); y 16) 1786: 445 libras. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787).

Propios, concedido en 1776 por espacio de doce años y abonado por primera vez a finales de 1777, ascendió entre ese año y 1786, ambos inclusive, según el extracto, a una cuantía total de 8.160 libras, 8 sueldos y 13 dineros (153.603 reales y 33 maravedís).[1382]

Por tanto, las tres rentas asignadas a las obras desde 1771 o 1776 habían generado hasta 1786 inclusive un montante total de 22.365 libras, 19 sueldos y 6 dineros jaqueses (420.994 reales y 21 maravedís de vellón), montante que había constituido el grueso de la financiación de los trabajos de construcción del templo en el periodo 1771-1786, aunque a él habría que sumar las cantidades, muy modestas en comparación, generadas por las limosnas particulares, tanto en dinero metálico o grano como en trabajo de acarreo y acopio de materiales, y las limosnas del propio capítulo eclesiástico epilense, consistentes en la asignación anual a las obras de las rentas propias de uno de sus racioneros al considerar ficticiamente a San Pedro Arbués como tal y tenerlo en cuenta en los repartos, una aportación que al parecer se daba desde antiguo, desde el mismo año 1722 en que se empezó a impulsar el proyecto de construir un nuevo templo.[1383] Si solo se tuvieran en cuenta las rentas generadas, abonadas y gastadas con toda seguridad desde que Agustín Sanz se hizo cargo del proyecto, es decir, las percibidas entre 1777 y 1786, la cuantía resultante de la suma de la tercera parte de los diezmos, el sobrante de primicia y el remanente de Propios ascendería a 16.172 libras, 14 sueldos y 3 dineros (304.418 reales y 31 maravedís).[1384] No obstante, esa cifra quedaría matizada por los remanentes de tesorería acumulados de años anteriores y por el valor de los materiales de obra adquiridos o producidos antes de la incorporación de Sanz y que este emplearía a partir de 1778. En cualquier caso, a la suma total de las tres rentas, ya fuera contabilizando su importe desde 1771 o desde la incorporación de Sanz, habría que añadir la cuantía que se generaría en los dos años que restaban hasta el vencimiento de la asignación de los sobrantes de primicia y Propios a finales de 1788, cuantía que podría rondar, según cálculos de finales de 1787, las 2.406 libras, 2 sueldos y 2 dineros (45.290 reales y 5 maravedís).[1385]

También de gran importancia para defender ante el Consejo de Castilla los intereses del ayuntamiento y de la propia fábrica eran las declaraciones juradas que el alcalde

[1382] Según el extracto de rentas de 28-VII-1787, las cuantías anuales del sobrante de Propios entre 1777 y 1786 habían sido las siguientes: 1) 1777: 729 libras, 5 sueldos y 11 dineros jaqueses (13.727 reales y 11 maravedís de vellón); 2) 1778: 983 libras, 3 sueldos y 7 dineros (18.506 reales y 8 maravedís); 3) 1779: 631 libras y 1 sueldo (11.878 reales y 9 maravedís); 4) 1780: 1.337 libras, 7 sueldos y 5 dineros (25.173 reales y 8 maravedís); 5) 1781: 610 libras, 15 sueldos y 10 dineros (11.496 reales y 25 maravedís); 6) 1782: 878 libras, 11 sueldos y 5 dineros (16.537 reales y 8 maravedís); 7) 1783: 164 libras, 4 sueldos y 1 dinero (3.090 reales y 27 maravedís); 8) 1784: 1.365 libras, 7 sueldos y 2 dineros (25.700 reales y 3 maravedís); 9) 1785: 447 libras, 6 sueldos y 5 dineros (8.419 reales y 28 maravedís); y 10) 1786: 1.013 libras, 8 sueldos y 15 dineros (19.076 reales y 4 maravedís). Véase *Ibidem*, ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787).

[1383] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 317 v.-326 r. (Pedimento de c. 15-XI-1787); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Carta de 19-X-1787).

[1384] La tercera parte de los diezmos entre 1777 y 1782 ascendió a 4.142 libras, 3 sueldos y 6 dineros jaqueses (77.968 reales y 2 maravedís de vellón). Entre 1777 y 1786 el sobrante de la primicia sumó 3.870 libras (72.845 reales). En el mismo periodo el remanente de Propios alcanzó la cuantía de 8.160 libras, 10 sueldos y 13 dineros (153.605 reales y 29 maravedís). Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787).

[1385] *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Carta de 19-X-1787).

Mayor de Zaragoza, Ramón Gabriel Moreno, tomó a los arquitectos Agustín Sanz y Pedro Ceballos el 2 de julio de 1787 a instancias del Síndico Procurador de la villa de Épila, Antonio Viñuales. En ellas ambos artífices relataron brevemente las circunstancias que concurrieron para que fuera necesario formar nuevos diseños de la Iglesia de Épila en 1777-1778, unos diseños de *planta y perfil* que les fueron mostrados originales para que reconocieran sus respectivas firmas: Sanz la de autoría de las trazas y Ceballos la de aprobación técnica de las mismas.[1386] Por añadidura, a Sanz se le requirió una descripción actualizada del estado de las obras. Este se limitó a señalar que se encontraban *en el estado de estar cubiertas desde la fachada principal hasta el cruzero inclusive, exceptuando la media naranja, que solo se alla a la altura del anillo, y están tamvién cubiertas las capillas laterales de San Pedro Arbués y de San Frontonio, a la entrada del presviterio, e igualmente se allan construidas quasi todas las bóbedas de la yglesia hasta esta parte en bosquejo.* Como se deduce de estas palabras, el principal avance constructivo desde la declaración del propio Sanz del 27 de septiembre de 1786, es decir, de los últimos nueve meses, había sido la construcción de casi todas las bóvedas del cuerpo de naves pero *en bosquejo*, sin su decoración adventicia de yeso. El 3 de julio de 1787, el alcalde Mayor de Zaragoza entregó las declaraciones de los arquitectos y los diseños de *planta y perfil* del templo al apoderado del Síndico Procurador de Épila, que los hizo llegar al ayuntamiento epilense.[1387]

Gracias a las declaraciones juradas de Agustín Sanz y Pedro Ceballos, al extracto de las rentas asignadas a la fábrica desde 1771 o 1776, y a los tres documentos restantes, ya citados, que había recopilado, el Ayuntamiento de Épila pudo redactar con base suficiente el recurso para solicitar al Consejo de Castilla una nueva adjudicación de rentas para continuar las obras del templo hasta su conclusión. Dicho recurso lo ultimó y rubricó hacia el 10 de agosto de 1787 y lo presentó ante el Consejo el día 18 de dicho mes, adjuntando al mismo los cinco documentos justificativos ya mencionados, lo que supuso la apertura de un nuevo expediente o pleito que no fue sino una extensión del que se cerró el 18 de septiembre de 1776. En su recurso, el consistorio, tras explicar brevemente la adjudicación de rentas que estaba aún vigente, pero a punto de vencer, y los recursos que esta había generado, intentó justificar con diferentes argumentos basados en los documentos adjuntos ―tales como la necesidad de acometer mucha más obra, la práctica negativa del Cabildo Metropolitano a contribuir voluntariamente, la estrechez del templo antiguo tras su derribo parcial o la escasez de medios― la necesidad de que el Consejo

[1386] Por equivocación del síndico ―o de su apoderado Félix Grasa― al redactar el pedimento solicitando las declaraciones juradas de Agustín Sanz y Pedro Ceballos, las firmas de ambos arquitectos en las trazas de 6-I-1778 se tomaron erradamente como de autoría en los autos de declaración, al considerarse que la aprobación técnica de las mismas por parte del Cabildo Metropolitano había corrido a cargo de un tercer arquitecto, cuando esa labor la había acometido Ceballos. El autor único de los diseños de la Iglesia de Épila había sido Sanz, como queda muy claro en la documentación anterior y posterior, siendo la firma de Ceballos de mera aprobación técnica. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 300 r.-303 v. (Declaraciones juradas de 2-VII-1787); A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 198 r. (Junta de 24-III-1778) y f. 200 r. (Junta de 26-III-1778); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782 y memorial de c. 28-XI-1782).

[1387] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 300 r.-303 v. (Declaraciones juradas de 2-VII-1787).

dictase una nueva adjudicación de rentas que permitiera concluir el templo. En concreto, le pidió que volviera a adjudicar a las obras la tercera parte de los diezmos, el remanente de la primicia y el sobrante de Propios de Épila *en los mismos términos y baxo la misma rigurosa intervención y formalidad practicada hasta de presente*, es decir, según las mismas condiciones establecidas en el auto de revista del 18 de septiembre de 1776, que se consideraban idóneas, pero por espacio de diez años, *o por los que fueren necesarios para la perfecta conclusión de la obra*, y librándose, *para que tenga efecto, la Real Cédula o despacho correspondiente*.[1388]

El mismo 18 de agosto de 1787 en que recibió el recurso del ayuntamiento epilense, el Consejo de Castilla lo pasó a informe de su fiscal, de tal manera que justo un mes después, el 17 de septiembre, teniendo en cuenta lo expuesto por dicho fiscal, proveyó un decreto mandando comunicar el recurso en cuestión a los perceptores de los diezmos de Épila, es decir, al Cabildo Metropolitano y al Arzobispo de Zaragoza, quienes tras tener conocimiento oficial del mismo a través de un despacho fechado el 8 de octubre, se presentaron ante el Consejo *mostrándose parte*, por lo que este les entregó los autos para que pudieran alegar lo conveniente a sus intereses. El Cabildo lo hizo días después, muy avanzado ya el mes de noviembre, mediante un pedimento en el que, tras intentar refutar los argumentos del ayuntamiento y justificar la ausencia de obligación por su parte a seguir financiando las obras, solicitó la desestimación de la concesión por más años de la tercera parte de los diezmos pedida por el consistorio.[1389]

En su pedimento, el Cabildo incidió en aspectos como: las negligencias cometidas en el pasado en las obras, el alto coste del templo ―en el que aún quedaban por invertir algo menos de las 15.689 libras, 11 sueldos y 14 dineros jaqueses (295.325 reales y 8 maravedís de vellón) que Agustín Sanz calculó el 27 de septiembre de 1786―, o la existencia de otras fuentes de financiación que no se computaban (limosnas del capítulo eclesiástico y los fieles, trabajos vecinales...), pero sobre todo se centró en el argumento de que el templo se había proyectado mucho *más capaz y más magnífico de lo que corresponde*, es decir, mucho más monumental de lo necesario, dado que *la villa no ha conspirado desde sus principios a remediar la necesidad figurada de nueba yglesia parroquial, sino más propiamente a servir a su vanidad proyectando la construcción de un templo suntuoso, que ni es necesario en la forma que lo ha ideado, ni corresponde a las circunstancias de la población, ni puede servir de otro que de grabar más y más la necesidad e indigencia que tanto han ponderado en sus escritos, cargándose con la obligación de mantener una fábrica que a proporción de su coste necesitará de un caudal considerable para repararla y conserbarla en el estado de decencia que corresponde.* De hecho, a su juicio los diezmos solo debían cubrir lo estrictamente necesario, *sin incluir*

[1388] *Ibidem*, ff. 312 r.-314 v. (Recurso de c. 10-VIII-1787); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Despacho de 8-X-1787).

[1389] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 308 v.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788) y ff. 317 v.-326 r. (Pedimento de c. 20-XI-1787); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, docs. sueltos (Despacho de 8-X-1787, carta de 19-X-1787, pedimento de c. 20-XI-1787 y Real Provisión de 3-VII-1788); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1787, p. 110 (Cabildo de 26-X-1787); y A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 250 r.-v. (Junta de 30-X-1787), f. 251 v. (Junta de 6-XI-1787) y f. 254 r. (Junta de 13-XI-1787).

las superfluidades de la maior sumptuosidad y magnificencia, por lo que rechazaba seguir financiando las obras con la tercera parte de los diezmos a pesar de que el templo distaba mucho de estar concluido, al considerar que lo 'necesario' estaba ya colmado con lo aportado hasta entonces.[1390]

El pedimento del Cabildo fue visto y estudiado por el Consejo de Castilla que, tras conocer el parecer de su fiscal, dictó un auto el 28 de febrero de 1788 por el cual ordenó que se asignaran a las obras: el sobrante de Propios, el remanente de la primicia y la tercera parte de los diezmos recogidos en el término de Épila —incluido el territorio agregado de Suñén—, hasta concluir el templo, lo que suponía todo un éxito para las aspiraciones municipales, que quedaban satisfechas en grado máximo. De hecho, se mantuvieron las mismas condiciones fijadas en el auto de revista del 18 de septiembre de 1776 con una sola novedad: el depositario de las tres rentas asignadas a la fábrica debería dar cuenta anualmente *de su cobro y distribución a la junta formada para dicho fin*, es decir, a la Junta de Fábrica, que como órgano supervisor debería remitir cada año al Consejo testimonio *de sus resultas, estado y adelantamiento de la referida obra*. A su vez, el Consejo determinó que *el maestro que la principió* indemnizara a la fábrica *teniendo con que satisfacer el perjuicio que causó*, alusión que sin duda hacía referencia al maestro de obras Lorenzo Lahoz, que paradójicamente no había iniciado las obras ni había tenido tanta culpa, como se había hecho creer, en que estas se malograran y tuvieran que comenzar de nuevo desde cero, dado que apenas llegó a construir nada. Por fortuna para él, la imprecisión del Consejo, que prácticamente lo exoneraba, y la probable falta de voluntad del ayuntamiento de ir más allá, le libraron de pagar indemnización alguna, lo que lo hubiera arruinado.[1391]

Como último recurso para intentar modificar o matizar el auto del Consejo de Castilla, al Cabildo Metropolitano le quedaba la posibilidad de interponer una *súplica*, lo que hizo sin pérdida de tiempo. Dicha súplica fue admitida, por lo que el Consejo le entregó el expediente para que pudiera alegar lo conveniente a sus intereses, algo que hizo mediante un pedimento que presentó al devolver el citado expediente. En dicho pedimento solicitó que se le exonerase del pago de la tercera parte de los diezmos, o que al menos se determinase una cuantía económica concreta o un número fijo de años de contribución que se establecería en función de lo que quedase por construir hasta concluir el templo y su coste, que se calcularía por adelantado. Pretendía así evitar que su contribución pudiera llegar a eternizarse al no ponerse un límite temporal a la misma salvo el de la conclusión del templo. Para justificar su propuesta, el Cabildo incidió en algunos argumentos ya empleados en su anterior pedimento, especialmente en el alto coste del proyecto, que superaba con creces las previsiones de principios de la década de 1770 (que en realidad no eran válidas ya que correspondían a un cálculo de los maestros de obras Lorenzo Lahoz y Francisco Pontón en base al abandonado proyecto primigenio) y que achacaba a su excesiva monumentalidad y suntuosidad.[1392]

De hecho, en su pedimento, el Cabildo mostraba su sorpresa por la cantidad de 15.689 libras, 11 sueldos y 14 dineros jaqueses (295.325 reales y 8 maravedís de vellón)

[1390] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 317 v.-326 r. (Pedimento de c. 20-XI-1787).
[1391] *Ibidem*, ff. 308 v.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788).
[1392] *Ibidem* y ff. 327 r.-332 v. (Pedimento de c. IV-1788).

que Agustín Sanz consideró necesaria para concluir el templo en su declaración del 27 de septiembre de 1786, *lo que da motivo a recelar que acaso en esta declaración debió comprehender alguna parte de fábrica que no sea necesaria para el constitutivo de un templo material y solo sirva de maior adorno o hermosura.* También le sorprendía que la declaración en cuestión se hubiera hecho sin comunicación previa al Cabildo y sin haberle citado para nombrar a otro arquitecto que, *con el mismo don Agustín Sanz, procediese a la visura de la fábrica y a valuar lo que faltase de ella hasta su perfecta conclusión*. Es más, le asombraba que al año siguiente el ayuntamiento hubiera citado sin su conocimiento a Agustín Sanz y Pedro Ceballos para que ratificasen los diseños de 1778 y reconociesen sus firmas en ellos, *sin que en dicho acto se le huviese hecho la más mínima mención a don Pedro Ceballos* de la declaración de Sanz del año anterior *para que se conformara con ella o diera su dictamen en orden al costo que pudiera tener el resto de la obra,* lo que consideraba preciso *para preserbar los intereses del Cavildo que, como es el más perjudicado en su casso por ser el que contribuye con maior porción, debe tener intervención en las visuras, reconocimientos, valuaciones y demás correspondiente a la buena imbersión de caudales y dirección de la obra.*[1393]

Como solución, el Cabildo pedía ante todo que, con citación previa de las partes, se realizase una nueva visura de la fábrica por parte de dos peritos ―uno nombrado por el ayuntamiento y otro por el Cabildo― que, *teniendo presente el plan o diseño de la yglesia, expresen con individualidad que es lo que falta para su conclusión y costo que podrá tener a juicio prudente*. De esta forma se podría determinar con precisión la cantidad pendiente de inversión, lo que evitaría recursos futuros derivados de la falta de concreción del auto del 28 de febrero de 1788, en el que *no se determina ni cantidad cierta, ni tiempo limitado para la contribución de la tercera parte de diezmos,* lo que a su juicio podría dar pie a que el ayuntamiento intentara hacer la obra *al maior costo o comprender lo que propiamente no recae baxo el nombre y significado de obra o fábrica de la yglesia*. Como medida complementaria proponía que se diera orden al Intendente General de Aragón para que no permitiera que la Junta de Propios de Épila extrajera del caudal de Propios, *con ningún título ni pretexto, otra cantidad alguna que la que sea indispensable para satisfacer sus cargos, pues quanto más sobrante quede de aquel fondo, tanto menos se gravará la contribución en la tercera parte de diezmos*. En síntesis, la nueva propuesta del Cabildo se resumía en lo siguiente: en que se le exonerase de la contribución a las obras con la tercera parte de los diezmos, *o en su caso mandar se proceda a la visura y valuación del resto de la fábrica en los términos que llebo insinuados, y a la determinación de tiempo o cantidad con que deba contribuir el Cavildo la tercera parte de diezmos, acordando la orden que se lleba insinuada a el Yntendente del Reino de Aragón.*[1394]

El pedimento del Cabildo Metropolitano fue comunicado por el Consejo de Castilla al Ayuntamiento de Épila, que no presentó nuevo recurso. En vista de ello, el Consejo, tras estudiar de nuevo la documentación y teniendo en cuenta lo expuesto por su fiscal, dictó el 12 de junio de 1788 un auto de revista que cerraba el expediente. Dicho auto de

[1393] *Ibidem*, ff. 327 r.-332 v. (Pedimento de c. IV-1788).
[1394] *Ibidem*.

revista confirmó todo lo establecido ya en el auto de vista del 28 de febrero anterior, por lo que el Cabildo y el arzobispo deberían contribuir con la tercera parte de los diezmos de Épila a las obras de la parroquial hasta que estas se concluyeran por completo, aunque como pequeña concesión al Cabildo se añadió una cláusula que determinaba *que para los efectos que huviese lugar en adelante* nombrase cada parte un perito arquitecto que declarase bajo juramento, *con individualidad, las obras que faltaban para finalizar y concluir la de la yglesia de essa villa de Épila y su coste*.[1395]

Para dar cumplimiento a lo establecido en el auto de revista, el Consejo de Castilla *libró* con fecha de 3 de julio de 1788 un *despacho competente* o Real Provisión Ejecutoria que dirigió al ayuntamiento epilense (como impulsor y ganador del pleito), con el fin de que se la presentara a la Junta de Fábrica (a título informativo) y sobre todo a la Real Audiencia de Aragón, que debía ordenar su observancia a la otra parte implicada, es decir, al Cabildo Metropolitano y al arzobispo de Zaragoza. Para garantizar el cumplimiento de lo prescrito, también el 3 de julio el Consejo dictó orden separada para el Intendente General de Aragón, quien contestó el 8 de julio comprometiéndose a procurar el puntual cumplimiento de la citada Real Provisión. La presentación de esta a la Real Audiencia tuvo lugar finalmente el 7 de agosto y, de inmediato, el Real Acuerdo de dicha Real Audiencia ordenó darle cumplimiento (con esa fecha se tomó razón de esta en la Contaduría de Propios de Aragón). Ya hacia el 11 de agosto, la Real Audiencia devolvió al ayuntamiento la Real Provisión, con la correspondiente certificación, para que se la comunicara oficialmente al Cabildo y al arzobispo, lo que tuvo lugar el 13 de agosto. A partir de entonces, con el límite fijado únicamente en la conclusión de las obras, quedó renovado el mismo sistema de financiación que había estado vigente desde 1776 y que había ido extinguiéndose progresivamente. El mismo incluía la tercera parte de los diezmos recogidos anualmente en el término de Épila y el territorio agregado de Suñén, el remanente anual de los ingresos generados por los derechos y bienes de Propios de la villa, y el sobrante de la primicia epilense de cada año.[1396] Fruto de algún tipo de acuerdo particular entre el Cabildo y el arzobispo, en adelante el encargado único de recaudar la totalidad de los diezmos y de entregar su tercera parte a la fábrica fue el Cabildo.[1397]

El Cabildo tenía conocimiento de la decisión del Consejo de Castilla desde bastante antes de la expedición y comunicación oficial de la Real Provisión del 3 de julio de 1788, ya que se había enterado de ella gracias a sus abogados en Madrid. De hecho, trató ya del asunto en su reunión capitular del 20 de junio, en la que acordó nombrar *a su tiempo* al perito arquitecto que debía encargarse de visurar el templo en representación suya y del arzobispo. Lo hizo dos meses después, el 22 de agosto de 1788, de mutuo acuerdo con el prelado.[1398] El elegido fue Pedro Ceballos, quien conocía bien el tema aunque había

[1395] *Ibidem*, ff. 308 v.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788).
[1396] *Ibidem*, ff. 308 v.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788), ff. 335 v.-336 v. (Pedimento de 7-VIII-1788) y f. 336 v.-337 r. (Auto de c. 9-VIII-1788); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800) y ff. 403 r-404 v. (Certificación de 30-XI-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 6-II-1798).
[1397] A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Vicente Ezpeleta, Épila, 1799, ff. 58-59 (Escritura de 28-VI-1799).
[1398] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1788, p. 67 (Cabildo de 20-VI-1788) y p. 83 (Cabildo de 22-VIII-1788); y A.D.Z., Tomo XII de Cédulas Reales (1787-1790), f. 259 r. (Notificación de c. 15-VIII-1788).

dejado de tener un vínculo profesional estable con el Cabildo al haber sido cesado a finales de octubre 1783 como Maestro Mayor de Obras del Templo del Pilar por su falta de seriedad profesional y haber sido sustituido en el cargo precisamente por Agustín Sanz,[1399] quien al actuar en este caso como perito municipal no podía representar al Cabildo en la visura que se pretendía hacer a pesar de su relación laboral. Paradójicamente, dicha visura, cuya misión era cuantificar económicamente la inversión que restaba por hacer para concluir el templo, no se acometió de inmediato. De hecho, en el verano de 1790 seguía sin hacerse, por lo que el 12 de agosto de ese año la Junta de Hacienda de La Seo, en representación del Cabildo, decidió tomar la iniciativa en el asunto. Acordó expedir una certificación del nombramiento de Ceballos como visor del Cabildo para que este pudiera realizar la visura en compañía de Sanz sin traba alguna. Sin embargo, meses después, cuando se instó a Ceballos a que la ejecutara, este se negó en redondo a hacerla junto a Sanz, con quien no debía mantener una buena relación al menos desde finales de octubre de 1783, a raíz de su cese como Maestro Mayor de Obras del Pilar y su sustitución por aquel, aunque probablemente ya desde finales de agosto de 1777, con motivo de la pérdida del encargo del diseño de la Iglesia de Épila también en favor de Sanz. Como alternativa, en un claro intento de vengarse de este, Ceballos no solo ofreció hacer la visura en solitario, sino ocuparse él mismo de la continuación de las obras del templo hasta su conclusión *por el tanto que exprese en su visura*. La Junta de Hacienda de La Seo no contempló la descabellada propuesta de Ceballos de hacerse cargo de las obras en sustitución de Sanz, pero sí aceptó que este realizara la visura en solitario, algo que sin embargo no llegó a tener lugar, probablemente por la oposición del ayuntamiento, que tenía derecho a tener su perito, pero quizá también por la dejadez de Ceballos o del propio Cabildo y su junta.[1400]

Entre tanto, hacia el 10 de julio de 1790, mosen Juan Izco había dimitido como interventor del Cabildo en la Junta de Fábrica. Lo había hecho, a instancias de la Junta de Hacienda de La Seo, a raíz de su avanzada edad y constantes indisposiciones, que le impedían atender debidamente a sus obligaciones de *conocer de la inversión de caudales asignados por el Supremo Consejo para dicha fábrica,* y por haber marchado a Calatorao para acompañar a su sobrino Antonio Casanova ―administrador del propio Cabildo en dicha localidad próxima a Épila―, circunstancia de la que había informado la Junta de Fábrica.[1401] Unos días después, hacia mediados de julio, debido a su *aptitud, aplicación*

[1399] A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1780 a 1790 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 1, nº 5), p. 237 (Junta de 29-X-1783); y A.C.P., Libro de Juntas de Nueva Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), pp. 376-377 (Junta de 28-VII-1801).

[1400] A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 92 r.-v. (Junta de 6-VII-1790), f. 99 r. (Junta 12-VIII-1790) y f. 121 r.-v. (Junta de 18-I-1791).

[1401] A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 295 r.-v. (Junta de 20-V-1788) y f. 299 r.-v. (Junta de 10-VI-1788); A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 92 r.-v. (Junta de 6-VII-1790) y f. 93 r. (Junta 13-VII-1790); y A.I.P.E., Sign. L-10, Quinque Libri de Épila, tomo 7º, f. 352 r. (Partida de defunción de Juan Izco, 17-IV-1791). Dos años antes, a principios de junio de 1788, mosen Juan Izco había dimitido, también a instancias de la Junta de Hacienda de La Seo, como administrador de las rentas percibidas por el Cabildo Metropolitano en Épila, a raíz de su avanzada edad y sus constantes indisposiciones, que con frecuencia le obligaban a delegar sus obligaciones, lo que iba en perjuicio de los intereses del Cabildo. Izco falleció en Calatorao el 17-IV-1791, apenas nueve meses después de abandonar el cargo de interventor. Fue enterrado en la Parroquial de Épila al día siguiente.

y zelo, fue designado nuevo interventor el racionero de la parroquial epilense mosen Antonio Dios, quien sería sustituido en caso de *ausencia o enfermedad* por Antonio Lázaro, administrador del Cabildo en Épila. Antonio Dios ejerció su cargo durante poco más de un año, hasta su fallecimiento el 11 de noviembre de 1791. A su muerte el puesto no se cubrió, lo que acabó generando grandes perjuicios económicos al Cabildo, que al carecer de interventor en la Junta de Fábrica no podía vetar gastos que consideraba superfluos o ajenos al proyecto. El problema cesó casi dos años después, el 6 de septiembre de 1793, con el nombramiento como nuevo interventor del padre presentado fray José Labrador, religioso agustino calzado en el Convento de San Sebastián de Épila. Fue elegido por su *zelo, inteligencia y desinterés*, unas cualidades que demostró con creces al poco de acceder al cargo al oponerse a numerosos gastos que la Junta de Fábrica, a la que no gustó su designación, había acordado hacer.[1402]

En los siete años transcurridos desde la última declaración jurada de Agustín Sanz, fechada el 27 de septiembre de 1786, las obras habían adquirido un impulso muy notable, sobre todo desde 1788, que fue con diferencia el mejor año inversor de todo el proceso constructivo del templo. En la consolidación de ese impulso había tenido mucho que ver la situación de estabilidad económica que trajo consigo la nueva concesión de rentas aprobada por el Consejo de Castilla a mediados de 1788, que permitió disponer de nuevo de la tercera parte de los diezmos de la villa para la financiación de los trabajos.[1403] Ya a mediados de 1787, en concreto el 30 de junio, el capítulo eclesiástico epilense había acordado adquirir, sin duda a petición de Sanz, la casa que se emplazaba justo detrás del

[1402] A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 92 r.-v. (Junta de 6-VII-1790), f. 93 r. (Junta 13-VII-1790), f. 121 r.-v. (Junta de 18-I-1791), f. 216 r. (Junta 11-XII-1792), f. 237 r.-v. (Junta de 18-VI-1793), f. 247 r.-v. (Junta de 27-VIII-1793), f. 249 v. (Junta de 10-IX-1793), f. 251 r. (Junta de 25-IX-1793), f. 251 v. (Junta de 1-X-1793), f. 322 v. (Junta de 19-VIII-1794) y f. 323 r. (Junta de 27-VIII-1794); A.I.P.E., Sign. L-10, Quinque Libri de Épila, tomo 7º, f. 355 r. (Partida de defunción de Antonio Dios, 11-XI-1791); y A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1793, pp. 115-116 (Cabildo de 6-IX-1793). En recompensa a su eficaz labor de fiscalización, el 27-VIII-1794 la Junta de Hacienda de La Seo acordó dar fray José Labrador una gratificación anual de 2 onzas (58'4 gramos) de oro mientras durase su comisión.

[1403] En 1787 la inversión en las obras había sufrido una importante reducción respecto al año anterior, al bajar hasta las 1.394 libras, 7 sueldos y 13 dineros jaqueses (26.246 reales y 21 maravedís de vellón). Esa reducción se compensó ampliamente con la abultadísima cuantía inversora de 1788, la mayor de toda la serie 1771-1798, que fue de 6.247 libras, 6 sueldos y 7 dineros (117.593 reales y 12 maravedís). En adelante, los niveles de gasto fueron más estables. Así, en 1789 la inversión fue de 2.866 libras, 6 sueldos y 1 dinero (53.952 reales y 14 maravedís), en 1790 de 2.088 libras, 13 sueldos y 15 dineros (39.315 reales y 18 maravedís) y en 1791 de 2.341 libras y 18 sueldos (44.081 reales y 20 maravedís). Ya en 1792 el nivel de gasto se redujo a la mitad, siendo de 1.154 libras, 7 sueldos y 13 dineros (21.729 reales y 3 maravedís), mientras que en el ejercicio de 1793 la inversión llegó a ser nula o inexistente desde un punto de vista contable, lo que se explica sin duda, dado que las obras no llegaron a paralizarse, por una maniobra de la Junta de Fábrica en la contabilidad derivada del nombramiento del nuevo interventor del Cabildo, fray José Labrador, que supuso el fin de varios años de provechoso vacío fiscalizador. De hecho, en el ejercicio siguiente, el de 1794, se alcanzó un nivel inversor muy alto, en concreto de 4.053 libras, 3 sueldos y 10 dineros (76.293 reales y 1 maravedí), que sin duda estuvo motivado, al menos en parte, por haberse cargado a las cuentas de ese año buena parte de los gastos de 1793. Aquellos gastos que no se pudieron trasladar, como 700 libras (13.176 reales y 3 maravedís) que se debían al pintor Bernardo Costa por las pinturas murales de las bóvedas, quedaron pendientes de pago. Véanse A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de la Iglesia de Épila", doc. suelto (Carta de 24-I-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105.

solar de la primigenia cabecera del nuevo templo *para ejecutar la obra con mayor amplitud*, es decir, para poder construir la nueva cabecera proyectada por el arquitecto tras constatar la necesidad de derribar la primigenia, una nueva cabecera que sería 5 varas (3'86 m) más larga que esta al tener más desarrollado el presbiterio. Dicha adquisición se oficializó ante notario el 7 de septiembre de 1787, procediéndose poco después a la demolición del inmueble.[1404] Precisamente la nueva cabecera (incluidos el presbiterio, el coro y sus distintas dependencias auxiliares) fue el principal elemento construido en el periodo 1787-1793, aunque no solo. También se remató el cuerpo de naves, lo que incluyó su completo abovedamiento y su decoración arquitectónica (pilastras, entablamentos…), y se concluyó el transepto, hasta entonces muy atrasado. De hecho, en este periodo se levantaron sus dos brazos partiendo casi desde cero en algunas zonas (lo que incluyó muros, bóvedas, decoración arquitectónica y cubiertas) y se construyó la gran cúpula del crucero a partir del anillo inferior ya levantado con anterioridad. Por contra, la zona de la fachada principal permaneció estancada en la misma situación en la que se encontraba en septiembre de 1786, que a su vez era la misma que a finales de 1782, es decir, levantada solo hasta la cornisa exterior general del templo, con los cuerpos de campanas de sus dos torres sin construir y con el atrio sin concluir.[1405]

Con las grandes realizaciones arquitectónicas del periodo 1787-1793, en su mayoría acometidas muy probablemente antes de 1791, Agustín Sanz dejó el interior del templo prácticamente terminado a nivel arquitectónico, a falta solo de ciertas cuestiones secundarias como el pavimento o la carpintería de puertas y ventanas.[1406] Esto permitió a la Junta de Fábrica dar luz verde, ya en la segunda mitad del propio periodo citado, a la ejecución de la decoración adventicia interior (pinturas murales, mobiliario litúrgico...). Así, hacia principios o mediados de 1791, el destacado pintor zaragozano Mariano Ponzano Segura (Zaragoza, 1763-1813), hijo de la epilense Isabel Segura, discípulo de Francisco de Goya y muy requerido por aquel entonces en Zaragoza, inició la ejecución del extenso ciclo de pinturas murales dedicado a las Letanías de la Virgen que, a imitación del admirado Templo del Pilar, debía ornar el abovedamiento de la iglesia.[1407] Sin

[1404] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de 19-I-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798); A.I.P.E., Caja 19, Doc. 2, Libro de actas antiguas del capítulo de la Iglesia parroquial de Épila, años 1673-1880 (Acta de 30-VI-1787) [esta referencia documental se la debo al investigador local Luis Capmartín]; y A.I.P.E., Caja 73, Doc. 37 (Escritura de venta de 7-IX-1787). La citada casa, situada en la calle del Buen Aire, confrontando *en una de sus partes con calle o paso para la fábrica de la nueva iglesia*, pertenecía a Teresa Larroy, viuda de José Español y residente en Daroca (Zaragoza). Esta negoció su venta con una comisión de miembros del capítulo eclesiástico epilense que a su vez eran miembros de la Junta de Fábrica del templo, de tal manera que, ya el 8-VIII-1787, otorgó un poder en Daroca, ante el notario Blas de Luna, en favor de los presbíteros beneficiados de la Iglesia de Épila José de Asín y Bartolomé Larroy (probable pariente de la vendedora), y del escribano real afincado en Épila Antonio La Iglesia y Trul, secretario de la *junta de nombrados para la construcción de la nueva yglesia parroquial*, para que estos, en su nombre, pudieran vender la casa al capítulo eclesiástico de la villa. Dicha venta tuvo lugar oficialmente el 7-IX-1787.

[1405] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 305 r.-306 v. (Declaración jurada de 27-IX-1786); A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 287 r. (Junta de 11-III-1794), f. 288 r. (Junta de 20-III-1794), f. 311 r. (Junta de 1-VII-1794) y f. 329 r. (Junta 1-X-1794); y A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informe de 11-III-1795).

[1406] *Ibidem*.

[1407] Sobre Mariano Ponzano y su intervención en la Iglesia de Épila véase ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos de Goya", en *Arte del siglo XIX*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 189-

embargo, por motivos que se desconocen, quizá por no poder o no querer acometer la decoración pictórica mural de un solo tirón como debía pretender la Junta de Fábrica para reducir los plazos de ejecución, lo que le obligaría a instalarse en la localidad, Ponzano solo se ocupó de decorar dos bóvedas, ambas en la cabecera: las correspondientes al coro y al segundo tramo del presbiterio, en las que desarrolló respectivamente las escenas de la *Adoración del Nombre de Dios* (o *La Gloria*) y de *Maria Tota Pulchra*, las dos firmadas.

Ese mismo año Mariano Ponzano fue sustituido, como propuso acertadamente el profesor Arturo Ansón, por el pintor valenciano, formado en Madrid y activo en Zaragoza, Bernardo Costa y Godall (Alberique, Valencia, h. 1742-Bilbao, después de 1818),[1408] que ya le disputaba la hegemonía en el panorama pictórico zaragozano dada su

278, espec. pp. 195-201; y ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo…", *op. cit.*, pp. 160-162 y 179-180.

[1408] Sobre Bernardo Costa y Godall se tienen todavía muy pocos datos. Nacido hacia 1742 en la localidad valenciana de Alberique, su formación inicial como pintor tuvo lugar sin duda dentro del sistema gremial tradicional, aunque quizá pudo perfeccionarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, fundada en 1768. A comienzos de la década de 1770 —al menos entre mediados de 1771 y finales de 1773— Costa está documentado como pintor activo en una importante ciudad valenciana muy próxima a su pueblo: Játiva (San Felipe), donde desde el 10-VII-1771 era revisor de pinturas para el Santo Oficio con jurisdicción en la propia ciudad y su comarca. Allí ejercía además un notable liderazgo entre los pintores locales, dado que en nombre de todos ellos presentó a mediados de mayo de 1773 una solicitud para la exención del pago de la contribución por sus *utilidades*. Sin embargo, cinco años después decidió abandonar tierras valencianas para mejorar su formación y buscar nuevos horizontes profesionales. Así, el 7-X-1778, a la avanzada edad de 36 años, se matriculó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid —lo hizo como *Bernardo Costa y Godall, natural de Alberig, de 36 años*—, donde aún permanecía como alumno de la sala de pintura en marzo de 1784, fecha en que ganó el segundo premio de pintura en los premios mensuales que otorgaba la institución académica entre sus alumnos. Sin duda, a la par que continuaba con su formación por las tardes-noches, durante el día trabajaba como pintor en la Corte, quizá como oficial en algún taller destacado o incluso como pintor-decorador en las obras del Palacio Real. De hecho, llegó a alcanzar cierto predicamento, puesto que en el verano de 1789 recibió el encargo de pintar el gran retrato de la reina Mª Luisa de Parma que presidió la fachada del Palacio de los Duques de Medinaceli de Madrid el 21-23 de septiembre de ese año con motivo de las fiestas de exaltación al trono de los nuevos monarcas Carlos IV y Mª Luisa de Parma. Paradójicamente, al poco decidió abandonar Madrid para instalarse en Zaragoza, donde ya estaba activo en 1790. Dada su procedencia cortesana, su notable calidad y su indudable capacidad de trabajo, pronto se abrió un hueco muy importante en el panorama pictórico local, siendo el sustituto natural de Mariano Ponzano, que hizo el viaje inverso hacia 1791-1792. De hecho, heredó de este el gran proyecto epilense, que ejecutó entre 1791 y 1792/93, después de cuya realización se volvió a asentar en Zaragoza capital entre 1793 y 1796 —vivía en la calle de San Miguel—, siendo entonces, con diferencia, el pintor de la ciudad que más contribuía por el impuesto de *industrias* y por tanto el más activo. No obstante, en 1794 se vio obligado a acreditar ante la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza su formación académica y sus cualidades artísticas para poder seguir ejerciendo. A partir de 1796 se pierde su rastro en Zaragoza, habiéndose asentado probablemente desde ese mismo año en Pamplona, donde figura como residente a mediados de marzo de 1798, en que demandó al dorador Miguel López, vecino de Pamplona, por la liquidación de las cuentas de jaspear y dorar dos retablos pequeños y una imagen en la Iglesia parroquial de San Román de Cirauqui. Posteriormente vuelve a aparecer en Bilbao y su entorno en 1810-1811. Probablemente se había asentado en la capital vizcaína unos años antes atraído por su pujanza económica, que en plena ebullición neoclásica se debió de concretar en abundantes encargos. Allí seguía, con alrededor de 76 años, en 1818, año en que ejerció, junto al célebre arquitecto neoclásico epilense Silvestre Pérez, discípulo de Agustín Sanz, y el también arquitecto Agustín de Humarán, como examinador del tribunal de arquitectura, adorno y dibujo de la Escuela de dibujo del Consulado. Dada su avanzada edad para la época, debió de fallecer en Bilbao poco después. Véase A.R.A.B.A.S.F., Libro de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1778), f. 13 v. (Matrícula de Bernardo Costa, 7-X-1778); *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIII, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1997, p. 372; GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M. S., y ARRIBAS ARRANZ, F., "Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII",

mayor calidad y que estuvo ausente de la ciudad, ocupándose sin duda de algún encargo de gran envergadura fuera de la urbe que le obligó a instalarse *in situ*, entre 1791 y 1792/93,[1409] unas fechas que coinciden plenamente con las más probables para la ejecución de las pinturas murales de las bóvedas y la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila, que son obra indudable de Costa (pintó en total 6 bóvedas grandes, 6 bovedillas, 4 enormes pechinas y 8 paramentos de cúpula),[1410] que ya las tendría culminadas, junto al enorme lienzo de *La Ultima Cena* que preside el coro, también realizado por él, hacia mediados de 1793 (o incluso antes), año en que volvió a estar activo en Zaragoza. Es más, para el verano de 1793 el extenso programa pictórico mural de temática mariana estaba ya completamente terminado sin lugar a dudas (a mediados de junio el propio Agustín Sanz se desvió de una viaje a Borja para poder contemplarlo),[1411] dado que la ejecución del mismo no fue impugnada ni mencionada en sus comunicaciones por el nuevo interventor del Cabildo Metropolitano en la Junta de Fábrica, fray José Labrador, nombrado el 6 de septiembre de 1793 y extremadamente puntilloso y celoso de su labor de fiscalización.[1412] De hecho, la junta debió de aprovechar el vacío de casi dos años que

Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 27, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1961, pp. 131-296, espec. p. 222; VV. AA., *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid, correspondiente al mes de marzo de 1784*, Madrid, Imprenta Real, 1784, p. 30; SEMPERE Y GUARINOS, J., *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores don Carlos IIII y doña Luisa de Borbón, y la jura del serenísimo señor don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid, Imprenta Real, 1789, p. 44; ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162 y 180; A.R.A.B.A.S.L., Libro de Resoluciones de la Junta Particular de la Real Academia de San Luis, 1793-1817, f. 32 r. (Junta de 11-I-1794 y 18-I-1794) y f. 48 r.-v. (Junta de 5-VII-1794); A.R.A.B.A.S.L., Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Luis, 1793-1798, s. f. (Juntas de 6-VII-1794 y 3-VIII-1794); A.G.N., Corte Mayor de Navarra, Procesos judiciales. Ochoa-pendientes, Bernardo Costa contra Miguel López, Sign. F146/316320; ZORROZUA SANTISTEBAN, J., "Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco. Estado de la cuestión", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 2002, pp. 47-72, espec. pp. 52 y 69; y GUIARD LARRAURI, T., *Historia del Consulado y Casa de Contratación de la villa de Bilbao*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972 (ed. facsímil), p. 872.

[1409] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162 y 180.

[1410] La autoría de las pinturas murales de la Iglesia de Épila por parte Bernardo Costa es indudable no solo por los indicios y datos documentales ya reseñados, sino porque su factura presenta enormes paralelismos formales, estéticos y técnicos con una de las pocas obras del pintor conservadas que han sido documentadas hasta el momento: la pintura del *Sacrificio de Isaac* que preside el tabernáculo del retablo mayor de la Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora del barrio de Zelaieta del municipio vizcaíno de Gautegiz-Arteaga, que Costa ejecutó en 1810-1811, un tiempo después de fijar su residencia en Bilbao, donde aún seguía activo en 1818. Sobre esta pintura y la presencia de Bernardo Costa en Vizcaya véase ZORROZUA SANTISTEBAN, J., "Las artes figurativas en el…", *op. cit.*, pp. 52 y 69; y GUIARD LARRAURI, T., *Historia del Consulado…*, *op. cit.*, p. 872.

[1411] A mediados de junio de 1793 Agustín Sanz se desplazó de Zaragoza a Borja para dar las instrucciones previas al inicio de las obras de restauración de la colegiata de dicha ciudad y diseñar los andamios y cimbras que debían construirse en la misma. Sin embargo, no viajó por el camino habitual, sino dando un rodeo por Épila. Lo hizo sin duda para contemplar el recién concluido programa pictórico de Bernardo Costa, además de para dar instrucciones de obra y recoger a su sobrino José Martínez Bielsa, que hasta entonces había trabajado en las obras de la Iglesia de Épila como aparejador u oficial de confianza y que ahora el arquitecto había decidido trasladar a Borja para que se hiciera cargo del día a día de la restauración de la colegiata en calidad de aparejador, ante lo innecesario de sus servicios en Épila por lo avanzado de los trabajos de construcción y decoración del templo. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 77 y 81-83.

[1412] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1793, pp. 115-116 (Cabildo de 6-IX-1793); y A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 251 r. (Junta de 25-IX-1793), f. 251 v. (Junta de 1-X-1793) y f. 287 r. (Junta de 11-III-1794).



Fig. 9: ***Vista general de las bóvedas de la Iglesia de Épila*****. Se observan las pinturas murales de Mariano Ponzano y Bernardo Costa. Foto: José Manuel Herráiz España.**

se dio en la inspección de las obras a raíz del fallecimiento del anterior interventor, el efímero mosen Antonio Dios, el 11 de noviembre de 1791, y la tardanza en nombrar a su sustituto, para impulsar con gran celeridad la ejecución de la totalidad de las pinturas murales,[1413] que eran un elemento accesorio, de *puro ornato y ostentación*, cuya financiación a cargo de las rentas asignadas a la fábrica hubiera sido sin duda impugnada de haber habido interventor, como ocurrió posteriormente con otros elementos. De esta manera, aprovechando el citado vacío en la inspección, que en realidad se debió de remontar incluso a principios o mediados de 1791 dado que mosen Antonio Dios debió de caer enfermo bastante antes de su fallecimiento (su última comunicación documentada con el Cabildo tuvo lugar hacia mediados de enero de 1791),[1414] la Junta de Fábrica pudo impulsar la ejecución de un ciclo de pinturas murales de enorme envergadura y altísimo coste, más propio de una catedral que de una parroquia, que en otras circunstancias probablemente no se hubiera podido materializar [figs. 9 y 10].[1415]

[1413] *Ibidem*, f. 237 r.-v. (Junta de 18-VI-1793), f. 243 r.-v. (Junta de 27-VIII-1793), ff. 316 v.-317 r. (Junta de 29-VII-1794) y f. 319 r. (Junta de 5-VIII-1794). De hecho, el 18-VI-1793 en la Junta de Hacienda de La Seo se hizo constar que, por la ausencia de interventor, *en dicha fábrica se invierte sin necesidad muchísimo caudal por falta de dirección y contra lo dispuesto por el Real Consejo*. Es más, el canónigo Heredia, que era el miembro del Cabildo Metropolitano encargado de estar al tanto de las obras de la Iglesia de Épila, cuando hacia finales de agosto de 1793 tomó verdadera conciencia de lo que estaba suponiendo la ausencia de fiscalización, avisó a la Junta de Hacienda de La Seo *de los considerables perjuicios que se siguen al Cabildo por la falta de ynterventor en la Junta de Fábrica de la Yglesia de Épila, sobre que se le ha informado hay un grande abandono y dispendio*, un dispendio que muy probablemente aludía a la reciente ejecución de las pinturas murales. Como solución propuso nombrar a fray José Labrador como nuevo interventor.

[1414] *Ibidem*, f. 121 r.-v. (Junta de 18-I-1791).

[1415] El coste que tuvo la ejecución del enorme ciclo pictórico de las bóvedas y la cúpula, incluido el gran lienzo de *La Última Cena* del coro, no se ha podido determinar con exactitud, pero consta que a finales de



Fig. 10: ***Pintura mural*** **Regina Prophetarum** ***de Bernardo Costa en una de las bóvedas de la Iglesia de Épila*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Con la incorporación de fray José Labrador como nuevo interventor del Cabildo en la Junta de Fábrica a partir de principios de septiembre de 1793 las cosas volvieron muy pronto a su cauce normal. De hecho, gracias al celo y a la eficaz gestión del nuevo interventor en favor de los intereses del Cabildo, la enorme libertad de actuación que

enero del año 1800 aún se adeudaban *al pintor*, es decir, a Bernardo Costa, nada más y nada menos que 700 escudos o libras jaquesas (13.176 reales y 3 maravedís de vellón), lo que indica que el precio del conjunto, dada su gran envergadura, fue muy notable y sin duda mucho mayor, siendo probablemente esta cantidad un último plazo —quizá un último tercio— aún no abonado que, además, no se había computado en el cálculo general de los costes de las obras pendientes rubricado por Agustín Sanz el 13-VIII-1796 ni en un detallado informe de visura del templo firmado el 12-IX-1798 por los peritos José Yarza y José Sanz, hijo este último de Agustín Sanz. Por ello, ya el 19-I-1800, tras ser informada por *los directores* y reconocer la deuda, la Junta de Fábrica intentó pactar con el interventor del Cabildo Metropolitano, fray José Labrador, una vía económica (diezmos…) para solventar el pago de las 700 libras adeudadas. Al parecer no hubo acuerdo. No consta si el pintor llegó a cobrar lo que se le debía, aunque probablemente sí que lo recibió dados los antecedentes de cumplimiento con los pagos. Véase A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de la Iglesia de Épila", doc. suelto (Carta de 24-I-1800); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

había logrado alcanzar la Junta de Fábrica en los últimos años menguó notablemente, al menos durante un tiempo (poco a poco los miembros de la junta aprendieron a sortear y minimizar el férreo control del nuevo interventor). Así, ya hacia finales de septiembre de 1793, tras haber recibido instrucciones directas del canónigo Heredia y haberse informado exhaustivamente sobre el estado de las obras, Labrador planteó al Cabildo la posibilidad de oponerse a la ejecución de tres actuaciones que consideraba accesorias, y por tanto ajenas al estricto proyecto arquitectónico que debían financiar las rentas asignadas a la fábrica, al igual que a la creación del pasadizo-tribuna que demandaba el Conde de Aranda y a la construcción del nuevo órgano que ansiaban los vecinos, dos obras que ya tenía orden de vetar. Se trataba en concreto de un *costoso* cancel para la puerta principal del templo cuya ejecución ya se estaba intentando poner en marcha, de dos altares colaterales al futuro retablo mayor que la junta intentaba ejecutar, y de varias cisternas para el depósito de cadáveres que se pretendían construir dentro del recinto. La Junta de Hacienda de La Seo, reunida el 25 de septiembre y el 1 de octubre, acordó que el interventor se opusiera a la ejecución de las tres obras *en razón de que el cancel es de pura comodidad, los altares para ornato y hermosura, y las cisternas opuestas al la Real Cédula sobre cementerios.*[1416]

En los siguientes meses el férreo control establecido por el nuevo interventor dio otros frutos importantes, entre ellos que, *después de muchos pasos y oficios* por su parte, *los encargados de la fábrica de la Yglesia de Épila* rindieran cuentas, resultando a 28 de febrero de 1794 un remanente de caja de 2.368 libras, 8 sueldos y 12 dineros jaqueses (44.581 reales y 3 maravedís de vellón), pero sobre todo que se pusiera orden en la Junta de Fábrica, que según fray José Labrador, *sin embargo de estar acordada por el Consejo, se hallaba enteramente desecha, disponiéndolo todo a su arbitrio los dos racioneros, don Mathías Llanas y don Joaquín Castán*, que al parecer hacían y deshacían a su antojo. De hecho, logró que se reestructurara la junta recuperando su desvirtuada composición de 16 miembros, 8 eclesiásticos y 8 seculares, determinada en su día por el Consejo de Castilla. Lo consiguió el 16 de febrero de 1794, fecha en que se renovó cubriendo sus numerosas vacantes, que habían lastrado su funcionamiento en los últimos años. Así, la cuota eclesiástica quedó conformada por el vicario Joaquín Bona y siete racioneros: Matías Llanas, Joaquín Castán, Onofre de Asso, José Antonio Esteban, Isidro Ibarz (que sustituía al fallecido Tomás García), Pedro Sardi (que remplazaba al difunto José Sardi y Arbués) y Bartolomé Larroy (que sustituía a José Asín por su avanzada edad). Por su parte, la cuota secular quedó constituida por el alcalde mayor Valero Enguera y otros siete civiles, la mayoría miembros de la corporación municipal: Jerónimo de Urrutia, Fermín Vizarra, Fernando Felices (que remplazaba al fallecido Juan de Torres), Alejandro Algora (que sustituía al difunto Manuel Lapiedra), Manuel Viñuales menor (que remplazaba a su padre, Manuel Viñuales mayor, por jubilación), Antonio Esteban (que suplía la ausencia de Antonio Vela) y Eusebio Estepa (que cubría la ausencia del infanzón José Sardi y Ardid). De *librar lo necesario para la construcción de la nueva yglesia parroquial*, es decir, de pagar a los proveedores y artífices de las obras, quedaron encargados Matías

[1416] A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 251 r.-v. (Juntas de 25-IX-1793 y 1-X-1793).

Llanas y Joaquín Castán, que a pesar de la reestructuración de la junta siguieron ejerciendo un papel primordial en el seno de esta. A la junta en sí había que añadir el interventor del Cabildo y dos *archiveros* que la asistían, probablemente los mismos que ayudaban al depositario de los caudales de la fábrica: los escribanos reales Antonio Lanza y Trasobares, secretario municipal, y Antonio La Iglesia y Trul, que después de muchos años seguía ejerciendo como secretario de la junta.[1417]

La primera decisión de la Junta de Fábrica recién reconstituida fue llamar al arquitecto director de las obras, Agustín Sanz, para que visurara el templo y calculara lo que sería *necesario imbertir para hacer la translación*, es decir para dejarlo en estado de poder usarse litúrgicamente. Este asunto, que no era baladí para los intereses del Cabildo, preocupaba mucho a su Junta de Hacienda de La Seo, que con presteza había sido informada del mismo por el interventor, de tal manera que ya el 11 de marzo de 1794 dicha junta acordó *instruir al expresado Sanz para que no ponga obstáculos a que se egecute quanto antes* la citada traslación del Santísimo Sacramento al nuevo templo. Es más, la junta *encargó al señor deán le llame a su casa y, asistiendo el señor Heredia, le informen e instruyan de quanto juzguen conveniente para que no se oponga a las intenciones del ynterbentor*. Sanz, que acudió a la cita con el deán hacia el 15 de marzo, *habiendo oído al señor Heredia sobre el estado de la fábrica de la Yglesia de Épila, quedó instruido de todo y se manifestó dispuesto a cohoperar a las justas intenciones del Cabildo sobre la pronta translación y havilitación de aquella yglesia.* No obstante, la última palabra la tendrían sin duda los intereses del propio edificio y de su amueblamiento, en cuya calidad de ejecución Sanz no estaría dispuesto a escatimar por unas prisas sobrevenidas.[1418]

Paradójicamente, Agustín Sanz aún tardó un año en calcular el coste de los trabajos pendientes para poder poner en uso el templo. Entretanto se ocupó de otra labor fundamental para poder estrenar la iglesia: de ultimar el diseño del monumental retablo mayor que debía presidir su cabecera sirviendo de base y fondo visual a las celebraciones litúrgicas que allí tuvieran lugar, además de pantalla de separación entre el presbiterio y el coro. Aunque al diseñar el templo en 1777-1778 Sanz probablemente ya ideó ―o al menos esbozó― una propuesta de altar mayor, en 1793-1794, quince años después, esta debía estar ya algo desfasada desde un punto de vista estético debido a los profundos cambios que estaba experimentando la arquitectura española gracias a la irrupción del neoclasicismo y su progresivo afianzamiento como opción estética dominante. Ello impulso al arquitecto zaragozano, que ya se adentraba en su etapa creativa de madurez pero que quería seguir a la vanguardia de la arquitectura aragonesa, a diseñar un nuevo retablo mayor acorde a esa nueva estética neoclásica que se estaba empezando a imponer y que él mismo había adoptado ya en proyectos coetáneos de gran trascendencia para su

[1417] *Ibidem*, f. 287 r. (Junta de 11-III-1794); A.I.P.E., Caja 19, Doc. 2, Libro de actas antiguas del capítulo de la Iglesia parroquial de Épila, años 1673-1880 (Acta de 16-II-1794) [esta referencia documental se la debo al investigador local Luis Capmartín]; A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 370 r.-v. (Certificación de 11-V-1795); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795); y A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Orden de 20-III-1795 e informe de 21-IV-1795).

[1418] A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 287 r. (Junta de 11-III-1794) y f. 288 r. (Junta de 20-III-1794).

trayectoria y evolución final como el de la nueva Colegiata de Sariñena. El diseño del altar mayor, las prescripciones técnicas para su ejecución, así como el cálculo del coste que tendría la confección de sus distintos elementos (mazonería, escultura...), los tenía ya concluidos hacia finales de junio de 1794.[1419] Ya en julio Sanz se comprometió con el canónigo Heredia a gestionar personalmente ante el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, al que le unía una estrecha y fructífera relación profesional, la licencia oficial para ejecutar el citado altar mayor en madera, dado el *inmenso costo que tendría el hacerlo de piedra o estuco*[1420] como establecía la carta circular u orden regia sobre retablos de 8 de noviembre de 1791.[1421] Dicha licencia la obtuvo a principios de agosto, pero con la condición de que el sotabanco del altar se ejecutara en piedra (lo que tendría un alto coste), sin duda para minimizar el riesgo de incendio a pesar de usar la madera como material principal.[1422]

La Junta de Fábrica, sin duda por recomendación de Agustín Sanz, decidió que las obras del retablo mayor, dado su carácter específico, se ejecutaran mediante el sistema de contrata, pero no como un bloque unitario adjudicado a un solo contratista, sino sacándolas a subasta divididas en diferentes lotes coincidentes con sus distintos elementos constitutivos (basamento pétreo, mazonería, escultura...), lo que permitiría abaratar costes y optimizar la calidad de dichos elementos constitutivos al poderse adjudicar su realización a especialistas en cada materia. Así, la subasta para conferir la ejecución de los diferentes elementos del altar mayor, que sin duda se anunció convenientemente y con la suficiente antelación, tanto en Épila y su entorno como en Zaragoza, mayoritariamente entre artífices de la entera confianza de Sanz con el fin de garantizar un mínimo de calidad —*se citaron a los artífices que quisieran concurrir para la construcción del altar principal*—, tuvo lugar en dos sesiones, el 6 y el 8 de septiembre de 1794.[1423]

La primera sesión de la subasta se celebró el 6 de septiembre en las *casas de ayuntamiento* de Épila ante la presencia de 10 de los 16 miembros de la Junta de Fábrica —entre ellos el alcalde mayor Valero Enguera, cuatro regidores y los omnipresentes racioneros Matías Llanas y Joaquín Castán—, del secretario de dicha junta, Antonio La Iglesia, del interventor del Cabildo, fray José Labrador, y del propio director de las obras,

[1419] A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informe de 11-III-1795); y A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 311 r. (Junta de 1-VII-1794).

[1420] *Ibidem*, ff. 316 v.-317 r. (Junta de 29-VII-1794).

[1421] La carta circular u orden regia sobre retablos de 8-XI-1791, que tenía alcance nacional, era de sobra conocida por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, que tras recibirla la analizó el 3-II-1792 determinando su *puntual y exacta execución*. La citada orden regia, que actualizaba el contenido y las pretensiones de sendas cartas circulares de 23 y 25-XI-1777, establecía la prohibición de construir retablos de madera, causa frecuente de incendios, debiéndose ejecutar *de piedra o estuco, y que quando por algún motivo se intente hacerlos de madera, se haga presente a S. M. para obtener la licencia, precedidos los informes de el motivo*. Véase A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1792, p. 9 (Cabildo de 3-II-1792); y ROS GONZÁLEZ, F. S., "La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, 14, Sevilla, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2001, pp. 109-135, espec. pp. 111-112.

[1422] A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 319 r. (Junta de 5-VIII-1794).

[1423] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795).

Agustín Sanz, quien a pesar de su avanzada edad acudió ex profeso a Épila, sin duda para controlar el delicado proceso. En esa primera sesión se adjudicaron las labores escultóricas del retablo mayor divididas en dos lotes. El primer lote, que incluía la *medalla* o gran relieve de madera con la iconografía de la Asunción de la Virgen que debía presidir el cuerpo del *altar principal* y también los dos *ángeles que vienen a los costados de la puerta del coro*, es decir, las dos imágenes exentas de ángeles niños que debían flanquear los extremos de los dos accesos al coro que se dispondrían en los laterales del retablo, *cuya escultura debía ejecutarse de madera conforme al diseño y montea de dicho altar*, fue adjudicado al prestigioso escultor clasicista aragonés Cristóbal Salesa Borja (Borja, Zaragoza, 1748-¿?),[1424] vecino de la ciudad de Borja, quien desde 1777 era Académico Supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde se había formado, y que estaba muy vinculado a Sanz, no solo a nivel profesional sino también personalmente al ser cuñado de una nieta de este, Manuela Sanz Garrorena, esposa del destacado maestro carpintero José Salesa, hermano del escultor.[1425] Había hecho una proposición para ejecutar el lote por 100 doblones de a 32 reales de plata (320 libras jaquesas o 6.023 reales y 12 maravedís de vellón) y, *no haviendo persona que la mexorase, le fue admitida*. Por su parte, el segundo lote, que comprendía la realización de *los mancebos y grupo de niños que vienen sobre el frontispicio del altar principal —un grupo con dos niños y cruz, y dos ángeles—*, es decir, de los dos ángeles mancebos y de la pareja de ángeles niños sosteniendo una cruz que debían rematar el gran frontón triangular, se *ajustó y convino* con el escultor habilitado por la Real Academia de San Luis de Zaragoza y residente en dicha ciudad José Sanz Hernández (Cosuenda, Zaragoza, h. 1735-Zaragoza, h. 1799),[1426] que era colaborador de Sanz en las obras del Templo del Pilar —dos años antes, en 1792, se había ocupado de realizar las figuras de ángeles niños y mancebos del rejado del Coreto—,[1427] por 50 doblones de a 32 reales de plata (160 libras o 3.011 reales y 23 maravedís) *y todo según el diseño de dicho director*.[1428]

[1424] Sobre Cristóbal Salesa, formado en el taller madrileño del célebre escultor Juan Pascual de Mena (Villaseca de la Sagra, Toledo, 1707-Madrid, 1784) y en la propia Real Academia de San Fernando de Madrid, véase GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*, vol. II, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 2005, p. 906. En el pasado, la gran *medalla* o relieve que preside el altar mayor y que ejecutó Cristóbal Salesa se atribuyó al destacado escultor catalán activo en Zaragoza Carlos Salas Vilaseca o a un artífice cercano a su estilo. Véase ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental*..., *op. cit.*, p. 194; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 220-221.

[1425] Manuela Sanz era como una hija para Agustín Sanz, dado que este se había ocupado de criarla tras la prematura muerte de sus padres. De hecho, fue él mismo quien en 1787, aprovechando una breve estancia de trabajo en Borja, concertó su matrimonio con el maestro carpintero José Salesa, que era sin duda un excelente partido para ella dada su gran proyección profesional. Sobre este tema véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 40-42.

[1426] José Sanz acababa de obtener unos meses antes, previo examen, la licencia o habilitación de la Real Academia de San Luis de Zaragoza para ejercer como escultor, que era preceptiva desde la entrada en vigor de los estatutos de dicha institución. Sobre José Sanz véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana…*, *op. cit.*, t. I, pp. 223-224; y COSTA FLORENCIA, J., *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón. Biografías artísticas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2013, pp. 365-367.

[1427] ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto…*, *op. cit.*, pp. 187-197.

[1428] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 106.

La segunda sesión de la subasta para adjudicar la ejecución de los diferentes elementos del retablo mayor, celebrada el 8 de septiembre en el mismo lugar y ante las mismas personas que la primera, comprendió tres lotes. A la adjudicación del primero, correspondiente al gran sotabanco o basamento de cantería del retablo, concurrieron diferentes canteros, aunque solo uno, Vicente Tabernas, natural de Épila y vecino de la cercana villa de La Almunia de Doña Godina,[1429] hizo una proposición de viva voz tras la lectura del *plan sacado por el académico don Agustín Sanz* —otros artífices habían presentado propuestas por escrito previamente—. Ofreció hacer la obra por 1.000 libras jaquesas (18.823 reales de vellón) y, *oída dicha proposición por dichos señores nombrados y director, y conociendo este ser muy ventaxosa a otras proposiciones que tenían hechas diferentes canteros, fue admitida*. Por su parte, el segundo lote, referente a la *arquitectura de dicho altar*, es decir, a su monumental mazonería neoclásica de madera, *se axustó y combino* con el ya mencionado maestro carpintero José Salesa Borja (¿…?-Borja, Zaragoza, 1828),[1430] esposo de Manuela Sanz, nieta de Agustín Sanz, *en la forma que demuestra el diseño y montea sacado por dicho director* y por la cantidad de 490 libras (9.223 reales y 9 maravedís). De menor cuantía fue el tercer lote, complementario del segundo, que *se axustó y combino* con Ignacio Echeverría (¿Zaragoza?, h. 1744-¿…?), *profesor de escultura aprovado por dicha Academia de San Luis* y residente temporalmente en la propia villa de Épila,[1431] por 160 libras (3.011 reales y 23 maravedís).

[1429] Vicente Tabernas contrató en 1788 la nueva pila bautismal de la Iglesia parroquial de La Almunia de Doña Godina, que ejecutó ese mismo año. A su vez, se ocupó de otras labores de cantería en dicho templo en el periodo 1785-1798, primero junto al también epilense José Tardío y a partir de 1788 en solitario. Véase ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de...", *op. cit.*, p. 242; ROY LOZANO, A., "Una aproximación al libro de fábrica y a la decoración interior de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Almunia de Doña Godina", *Ador*, 6, La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), Centro de Estudios Almunienses, 2001, pp. 9-39, espec. pp 17-18; y CUCHÍ OTERINO, J. A., y LAPUENTE MERCADAL, P., "Nota sobre la piedra de algunas pilas bautismales de las catedrales e iglesias de Aragón", *Argensola*, 126, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2016, pp. 97-108, espec. p. 100.

[1430] Sobre José Salesa véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 40-42.

[1431] Ignacio Echeverría, escultor de formación gremial activo en Zaragoza y su entorno, había solicitado y obtenido solo unos meses antes la licencia académica para ejercer como escultor, que se había convertido en preceptiva, tras un requerimiento de la Real Academia de San Luis de Zaragoza de principios de febrero de 1794. En concreto, el 26-IV-1794 solicitó a la academia zaragozana examinarse para obtener dicha licencia. La academia aceptó su solicitud el 4-V-1794 y poco después fue examinado satisfactoriamente por los profesores Alejandro de la Cruz y Pascual de Ypas, siéndole concedida el 6-VII-1794 la licencia pedida, de la que se le expidió certificado el 3-VIII-1794. Desde hacía un tiempo, probablemente desde principios o mediados de 1792, se había instalado en Épila para hacerse cargo de diferentes tareas escultóricas en la nueva iglesia, principalmente la ejecución de varios de los altares laterales por encargo de distintos particulares y cofradías, siguiendo en todos ellos un diseño general de retablo lateral elaborado por Agustín Sanz. En aquel entonces era ya un escultor de larga trayectoria que, en paralelo a su ejercicio profesional, y según su propio testimonio, había seguido perfeccionando su formación en las distintas instituciones zaragozanas dedicadas a la enseñanza del dibujo que se habían ido sucediendo a lo largo de la segunda mitad de la centuria (Academia de Dibujo de Zaragoza, Academia de la 2ª Junta Preparatoria, Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa y Real Academia de San Luis). Justo antes de instalarse en Épila tuvo taller abierto en la calle de las Urreas de Zaragoza y anteriormente en la cercana calle de la Verónica. Entre sus obras documentadas fuera de Épila cabría citar varias de importancia ejecutadas en 1782-1784 para la Iglesia de Sos del Rey Católico (Zaragoza), en concreto el retablo mayor, los altares de la Inmaculada y la Magdalena, los dos púlpitos, y los medallones de San Rafael, San Gabriel, San Joaquín y Santa Ana. Cuando ya residía en Épila se ocupó de obras como la escultura de San Pedro Arbués que remata la cancela del coro de la Parroquial de La Almunia de Doña Godina (1792-1793) o la caja del órgano de la Iglesia de Valtierra (Navarra), que instaló en mayo de 1794 (el órgano como tal fue

Comprendía la *construcción de todos los adornos de dicho altar principal ideados por dicho director*, o lo que es lo mismo, *la talla, adornos y marco del medallón*, es decir, la ejecución de la refinada ornamentación clasicista que debía decorar la mazonería (marcos del gran relieve y del reverso, rosetas, guirnaldas…).[1432]

Los adjudicatarios de los cinco lotes en que se dividió la ejecución del retablo mayor rubricaron sus correspondientes contratas con la Junta de Fábrica, representada por su secretario, Antonio La Iglesia, de inmediato, entre el 6 y el 8 de septiembre de 1794, quedando dichas contratas en poder de Antonio Enguera, depositario de los caudales asignados a la fábrica. Según las mismas, el coste global del altar mayor, excluyendo las labores de pintura y dorado, cuya contratación se dejó pendiente para más adelante por distintos motivos, entre ellos su alto precio, la necesidad de que el resto de labores quedaran completamente terminadas para poder acometerlas y la precisión de que el mobiliario litúrgico del presbiterio (órgano, sillería…) estuviera colocado previamente para evitar polvaredas que deslustraran el dorado, ascendería a la importante cuantía de 2.130 libras jaquesas (40.093 reales de vellón), testimonio inequívoco de su importancia y monumentalidad.[1433]

La ejecución de los cinco lotes por parte de los adjudicatarios comenzó casi de inmediato y se desarrolló sin aparentes contratiempos. Sin embargo, a los cinco meses de la subasta Agustín Sanz propuso introducir una modificación parcial en los materiales que debían emplearse en el sotabanco o basamento del retablo mayor al enterarse de que en Zaragoza *se encontraban tableros muy conformes del mármol de Génova, con los que quedaría dicha obra mucho más perfecta que con los contenidos en dicho su diseño*. La propuesta fue aceptada por la Junta de Fábrica y el interventor del Cabildo que, reunidos el 20 de febrero de 1795, acordaron *hacer mutación de mármoles*, sin duda por ser un cambio justificado —aumentaría notablemente el empaque del retablo— y que supondría un sobrecoste moderado, de apenas 106 libras y 5 sueldos jaqueses (1.999 reales y 32 maravedís de vellón). No obstante, la referida *mutación de mármoles* no se limitaría al mármol de Génova, dado que al introducir este sería necesario generar una nueva combinación de colores que implicaría un segundo cambio de material: el mármol de Génova sustituiría al *mineral* de Albalate del Arzobispo y la piedra de Morata de Jalón remplazaría a la de Tabuenca. Con esta modificación el precio de la cantería quedó en 1.106 libras y 5 sueldos (20.822 reales y 32 maravedís), y el coste total del retablo,

obra del destacado organero aragonés Tomás Sánchez, hijo de Bartolomé Sánchez, y que fue autor también del de la propia Iglesia de Épila). Además diseñó un retablo para la capilla de Santa Ana de la Catedral de Jaca (Huesca) que no llegó a ejecutarse pero del que se conserva la traza. Véase A.R.A.B.A.S.L., Libro de Resoluciones de la Junta Particular de la Real Academia de San Luis, 1793-1817, ff. 36 v.-37 r. (Junta 1-II-1794) y f. 42 r. (Junta de 26-IV-1794); A.R.A.B.A.S.L., Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Luis, 1793-1798, s. f. (Juntas de 4-V-1794, 6-VII-1794 y 3-VIII-1794); A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1794, nº 60, s. f. (Memoriales de 26-IV-1794 y 19-I-1798); BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana…*, *op. cit.*, t. I, pp. 167-168; ROY LOZANO, A., "Una aproximación al libro...", *op. cit.*, p. 22; y COSTA FLORENCIA, J., *Escultura del...*, *op. cit.*, pp. 335-336.

[1432] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 106.

[1433] *Ibidem*; A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795).

excluidas las labores de pintura y dorado, en 2.236 libras y 5 sueldos (42.092 reales y 32 maravedís).[1434]

A finales de abril de 1795 las obras del altar mayor estaban ya muy avanzadas. De hecho, para entonces los distintos artífices habían cobrado ya una parte importante de sus contratas. Ese era el caso del cantero Vicente Tabernas, que había percibido 772 libras, 18 sueldos y 4 dineros jaqueses (14.548 reales y 18 maravedís de vellón), o del maestro carpintero José Salesa, que había cobrado 292 libras (5.496 reales y 11 maravedís). Por su parte, los escultores Cristóbal Salesa e Ignacio Echevarría habían percibido entre los dos 212 libras, 14 sueldos y 2 dineros (4.003 reales y 26 maravedís). El retablo mayor se ultimó en lo fundamental entre el verano y el otoño de ese mismo año. Según un informe de Agustín Sanz del 7 de noviembre de 1795, para entonces el altar mayor se hallaba ya *construido* a falta *de una pequeña parte de escultura y de los dorados imitados a mármoles*. Se había ensamblado y colocado en el presbiterio en el verano de ese año bajo la dirección Matías Sanz Muzás, hijo mayor del arquitecto, quien se hizo cargo de dicha misión, por delegación de su anciano padre, dentro de la labor general de dirección de las obras que desarrolló durante varias temporadas con el fin de adquirir experiencia profesional (era un aventajado estudiante de arquitectura) y descargar de trabajo a su progenitor, antes de marchar a Madrid en el otoño de 1795 para estudiar en la Real Academia de San Fernando. Los pequeños trabajos escultóricos pendientes debieron de concluirse a finales de 1795 o principios de 1796. Por contra, el dorado y pintado del retablo imitando mármoles no se inició hasta finales de 1796 o principios de 1797. Dicha labor, que estaba ya en plena ejecución a principios de febrero de 1797, se contrató muy probablemente con el dorador Agustín Gascón, que trabajó mucho para la fábrica por aquel entonces, quien cobró por ella 637 libras y 10 sueldos (11.999 reales y 23 maravedís), cuantía exacta a la considerada por Sanz en un cálculo de las obras pendientes fechado el 13 de agosto de 1796. El primer tercio de dicha cuantía lo percibió Gascón antes del 30 de abril de 1797, mientras que los dos restantes algo después de esa fecha. Ese mismo año de 1797 se ejecutó, por parte de un escultor indeterminado y por importe de 34 libras (639 reales y 33 maravedís), un *crucifijo* para el altar mayor, sin duda la escultura policromada de Cristo Crucificado de correcta factura que preside el trasaltar, que bien pudiera ser obra de Ignacio Echeverría. Algo después se ejecutaron en bronce, por encargo de la Junta de Fábrica, sendos escudos de armas de la villa (en 1799) y otros dos del X Conde de Aranda (en 1800) para los extremos del frontal del sotabanco. Estos elementos, que culminaron la obra del retablo mayor, tuvieron un coste de 119 libras, 15 sueldos y 15 dineros (2.254 reales y 32 maravedís) y 119 libras (2.239 reales y 32 maravedís) respectivamente. Por tanto, el coste final del altar mayor, incluyendo las labores de pintura y dorado, el *crucifijo*, los dos escudos de la villa y los otros dos del

[1434] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795). La combinación de mármoles y jaspes actualmente existente, en principio diferente a la inicial, pero también a la segunda que propuso Agustín Sanz pues no hay rastro del mármol blanco de Génova, parece sugerir que hubo un cambio adicional de materiales no documentado. Desconozco si dicho cambio adicional influyó en el precio de la cantería, por lo que en el cómputo mantengo el del primer cambio.

conde, ascendió a la nada desdeñable suma de 3.146 libras, 10 sueldos y 15 dineros jaqueses (59.227 reales y 15 maravedís de vellón) [figs. 11 y 12].[1435]



Fig. 11: ***Detalle del frontón triangular del retablo mayor de la Iglesia de Épila*****, diseñado por Agustín Sanz. Las esculturas que se observan fueron realizadas por José Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 12: ***Detalle de la cara posterior del frontón triangular del retablo mayor de la Iglesia de Épila*****, diseñado por Agustín Sanz. Las esculturas que se observan fueron realizadas por José Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[1435] A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informes de 11-III-1795 y 21-IV-1795); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de 7-XI-1795, carta de 9-XI-1795, cálculo de 13-VIII-1796 y carta de 3-II-1797); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Carta de 31-V-1802); A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, pp. 101-102 (Cabildo de 9-IX-1796); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 4-68-2, "Don Matías Sanz. Arquitecto aprobado en 4 enero 1801", s. f. (Pedimento de c. 23-X-1797 y declaraciones de 23-X-1797); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

El 8 de septiembre de 1794, aprovechando la presencia de Agustín Sanz en Épila, no solo tuvo lugar la segunda sesión de la subasta para asignar la ejecución de los diferentes elementos del retablo mayor, sino que también se adjudicó la realización de algunas de las principales piezas de carpintería de la iglesia. El adjudicatario único fue el destacado maestro carpintero vecino de Zaragoza Manuel Rueda, colaborador ocasional de Sanz e hijo del prestigioso maestro carpintero del mismo nombre, muy activo en las obras del Templo del Pilar a mediados de la centuria.[1436] En concreto, por un montante total de 300 libras jaquesas (5.646 reales y 31 maravedís de vellón), *y todo según demuestran los diseños sacados por dicho director*, se obligó a construir: la monumental puerta principal de la iglesia, que debía ser de doble hoja y *armada a voquilla por las dos caras*; las refinadas puertas de las dos sacristías, también de doble hoja y que debían ir *armadas a voquilla por las dos caras con la talla correspondiente*, es decir, con relieves tallados; las ventanas de dichas sacristías, una en cada una, que debían ir *armadas por la cara a voquilla y apestonados los ventanos*; y las dos puertas de una hoja para dar acceso a las torres desde el atrio. Aparte de sus emolumentos, toda la madera necesaria le fue proporcionada a Rueda por la Junta de Fábrica, que poco después, entre finales de 1794 y finales de 1795, le fue encargando, agrupados en diferentes lotes, otros importantes trabajos de carpintería, siempre suministrándole la madera precisa y los diseños de referencia, elaborados por Sanz. Así, por 160 libras (3.011 reales y 23 maravedís) le encomendó la realización de la ventana de doble hoja del *balcón del frontispicio*, es decir, del monumental balcón dispuesto sobre el atrio en la fachada principal, de otras 8 ventanas, de la puerta de la escalera que sube al órgano, así como de la barandilla de la citada escalera. A su vez, por 250 libras (4.705 reales y 26 maravedís) le encargó la ejecución de 6 confesionarios (un abultado número que indica la gran envergadura del templo, pero también la ambición de la Junta de Fábrica), del facistol de nogal del coro, y de la barandilla de la monumental tribuna volada del órgano. También le confió por 110 libras (2.070 reales y 18 maravedís) la confección de las *tres sillas de los rebestidos*, es decir, de una pequeña sillería móvil de tres asientos para uso de los oficiantes de la misa (presbítero, diácono y subdiácono) diseñada sin duda por Sanz, que aún se conserva y constituye un magnífico ejemplar de mobiliario neoclásico (dicha sillería móvil fue dorada y *charolada* años después, hacia finales de 1799 o principios de 1800, por el maestro dorador Agustín Gascón, quien cobró por ello 21 libras y 15 sueldos, o 409 reales y 14 maravedís). Por último, le encargó por 17 libras (320 reales) la ejecución de la ventana *que se ha de colocar sobre la tribuna*, es decir, de la ventana de doble hoja que debía disponerse en el centro del testero de los pies del templo al interior, justo encima de la celosía de la tribuna condal y debajo de la bóveda de la nave central. En total, las labores de carpintería encomendadas a Manuel Rueda, que ya tenía ultimadas y cobradas

[1436] MARTÍNEZ MOLINA, J., "El Cuartel de Convalecientes de Zaragoza (1792-1799), un ejemplo de *domus militaris* de la época de la Ilustración", *Artigrama*, 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 465-490, espec. p. 475; y ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez...*, *op. cit.*, pp. 135-137. Manuel Rueda "hijo" colaboró en otras obras de Agustín Sanz, como la del Cuartel de Convalecientes de Zaragoza, en la que se documenta su trabajo como aparejador de carpintería en 1799.

a finales de 1795, tuvieron un coste de 837 libras (15.754 reales y 29 maravedís).[1437] De hecho, en un informe fechado el 7 de noviembre de ese año, Agustín Sanz afirmó que *está trabajada la maior parte de la carpintería y mucha de ella colocada en su sitio.* No obstante, nueve meses después parte de la carpintería ejecutada por Rueda permanecía sin instalar, pues el 13 de agosto de 1796 Sanz calculó que serían necesarias 120 libras (2.258 reales y 20 maravedís) para *la colocación de la carpintería que se halla construida, con la inclusión de herrages que para ella faltan*. A su vez, dicha carpintería no presentaba todavía su acabado final, es decir, su recubrimiento protector y decorativo (dorado, pintura al óleo imitando caoba...), que fue ejecutado en años sucesivos por el maestro dorador Agustín Gascón, quien, entre otras cosas, se ocupó de *dorar e imitar a maderas al óleo* las puertas principales del templo y de pintar los seis confesionarios nuevos semejando caoba a finales de 1798 o ya en 1799, labores que cobró dentro de una cuenta general de dorado y pintura de 297 libras y 10 sueldos (5.599 reales y 29 maravedís) que incluyó a su vez el dorado y pintado del gran cancel de la iglesia y de las puertas y el marco del armario del palio. Poco después se encargó de pintar diferentes ventanas del templo.[1438]

El retablo mayor no fue el único que se puso en ejecución en el año 1794. De hecho, cuando se subastaron sus distintos trabajos se estaban confeccionando, o se habían terminado recientemente, varios altares laterales siguiendo un modelo general de mazonería clasicista diseñado por Agustín Sanz para salvaguardar la unidad y armonía del conjunto. De los mismos se ocupaba, por encargo de distintas cofradías y particulares, el ya mencionado escultor Ignacio Echeverría, quien el 26 de abril de 1794, en un memorial dirigido a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, informaba de encontrarse activo en Épila por tal motivo. Lamentablemente, Echeverría no precisó el número de retablos que estaba ejecutando ni su advocación. No obstante, por analogía formal y estética con otras obras suyas, pueden adjudicarse a su mano, como realizados hacia 1794, al menos dos de los altares laterales (otro retablo, el de la reserva, se le encargó más tarde), ambos de mediana calidad artística: el altar de San Francisco de Asís (cuarto retablo del lado del evangelio desde los pies), encargado por la bicentenaria Cofradía del Cordón de San Francisco, cuya fundación oficial se remonta al 1 de julio de 1588, y el altar de la Santísima Trinidad (segundo retablo del lado de la epístola desde los pies), costeado por la familia infanzona de los Enguera —porta su escudo—, probablemente por el alcalde mayor Valero Enguera, miembro muy destacado de la Junta de Fábrica. Otros retablos, como el altar de San Pedro Arbués (ubicado en la capilla claustral del lado del evangelio), sufragado probablemente por el capítulo eclesiástico, o el de la Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán (cuarto retablo del lado de la epístola desde los pies), cuyo predecesor en la iglesia vieja era *altar privilegiado* por bula

[1437] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificaciones de 10-XII-1795 y 6-X-1801).

[1438] *Ibidem* (Informes de 7-XI-1795 y 13-VIII-1796, y certificación de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

pontificia de Gregorio XIII de 11 de octubre de 1583, están también en la órbita de Ignacio Echeverría, pero son de atribución más dudosa.[1439]

En los meses finales de 1794, en paralelo al proceso de encargo y ejecución del retablo mayor y de parte sustancial de la carpintería del templo, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza y su Junta de Hacienda de La Seo iniciaron una serie de movimientos tácticos para intentar conseguir el cese definitivo de su contribución económica a las obras al considerar que estas estaban ya muy avanzadas y que los *diezmadores* no debían contribuir *para las obras que intentan hacer de puro ornato y ostentación*. Así, ya el 29 de julio de 1794, la Junta de Hacienda encargó a su secretario que recopilara todos los *antecedentes* de las obras con el fin de que el canónigo Heredia, que era el encargado de estar al tanto de las mismas, se instruyera adecuadamente y providenciara lo conveniente en su próxima visita a Épila al final del verano, *y no conviniendo en lo que sea regular y conforme, se trate de instruir el correspondiente recurso en el Real Consejo*. Solo unos días después, el 5 de agosto, el citado canónigo dio cuenta a la Junta de Hacienda de que el secretario le había proporcionado ya *los antecedentes relativos a la fábrica de aquella yglesia, que se hallaba examinando, y por su inspección se cercioraba más de la necesidad de recurrir al Consejo, como insinuó en la junta anterior, por las excesivas y quantiosas sumas que inútilmente se han invertido en la referida fábrica.* La junta acordó que se tuviera presente dicha apreciación *para quando el mismo señor adquiera los testimonios de que tiene entendido*, es decir, después de su visita a Épila, que tuvo lugar en septiembre y de la que dio cuenta a la junta el 1 de octubre presentando *un testimonio del estado que tienen las obras de la Yglesia de Épila, por el que resulta que con el dinero sobrante de las cuentas de 93 hay casi lo bastante para cubrir las contratas de las obras necesarias que se han ajustado, y que para lo que pueda ofrecerse, está íntegra la cosecha de este año, que sin duda querrán emplear sino se solicita que el Consejo declare deber cesar ya la contribución del Cabildo*. En vista de ello, la Junta de Hacienda resolvió que los canónigos doctorales y el propio Heredia prepararan a la mayor brevedad posible una representación para el Consejo de Castilla solicitando dicho cese.[1440]

Paradójicamente, la representación para el Consejo de Castilla no se elaboró de inmediato. De hecho, más de mes y medio después, en la sesión de la Junta de Hacienda de La Seo del 19 de noviembre de 1794, se volvió a tratar *sobre el estado de las obras de la Yglesia de Épila, y necesidad de hacer recurso al Consejo para que cese la contribución de los diezmadores. Y teniendo presente que igualmente se perjudican los Propios, cuyo sobrante está adjudicado de muchos años a aquellas obras, se encargó al señor Deán vea al cavallero Yntendente y le informe de lo que hay en el asunto, pasando en caso necesario el señor Heredia a instruirle completamente y darle las noticias que convengan por si huviere de informar al Real Consejo.* La junta pretendía atraer a su

[1439] A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1794, nº 60, s. f. (Memorial de 26-IV-1794); y CUELLA ESTEBAN, O., "Indulgencias y privilegios otorgados a la parroquia de Épila, en Aragón (1583-1804)", *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, 16, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, pp. 415-450, espec. pp. 418-420. La identificación del escudo de los Enguera en el retablo de la Santísima Trinidad se la debo al investigador local Luis Capmartín.

[1440] A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), ff. 316 v.-317 r. (Junta de 29-VII-1794), f. 319 r. (Junta de 5-VIII-1794) y f. 329 r. (Junta de 1-X-1794).

causa al Intendente General de Aragón antes de apelar al Consejo de Castilla, con el fin de poderlo hacer con mayor seguridad. Al parecer lo consiguió, dado que solo seis días después, el 25 de noviembre, el deán dio cuenta a la junta de haber *hablado con el cavallero Yntendente sobre las obras de la Yglesia de Épila, e igualmente el señor Heredia, quien le ha instruido completamente del estado que tienen y necesidad que hay de providenciar cesen ya las contribuciones de los diezmadores, Propios etc. Y que les ha significado convendrá que el ylustrísimo Cabildo recurra al Real Consejo, en cuyo caso y viniendo, como es regular, a informe del mismo señor Yntendente, favorecerá la justa pretensión del Cabildo.* En vista de ello, la junta acordó que los canónigos doctorales y Heredia prepararan la correspondiente representación para el Consejo. En paralelo, el Intendente hizo sus propias gestiones. Fruto de estas, el 3 de enero de 1795 la Contaduría Principal de Propios de Aragón, dependiente de él, solicitó saber si se habían concluido las obras de la iglesia y, de lo contrario, la cantidad precisa para terminarlas. Casi dos meses después, el 27 de febrero, el Intendente ordenó dirigir a la Junta de Propios de Épila la petición de información de la Contaduría. Como consecuencia de ello, el 4 de marzo el Ayuntamiento de Épila acordó pedir a Agustín Sanz que, como director de las obras que era, le informara del estado de estas con el fin de poder responder con certeza al Intendente y su Contaduría.[1441]

Agustín Sanz respondió al ayuntamiento poco después, el 11 de marzo de 1795, a través de un escueto informe que redactó en Zaragoza sin visitar las obras de nuevo, aunque con conocimiento de causa gracias a la comunicación con sus subordinados y a su estricto seguimiento de los trabajos. En el mismo certificó que, *como director que soy de la fábrica de la yglesia parroquial de la villa de Épila* [...], *para la conclusión de dicha yglesia falta que hacer el pabimento, concluir la fachada y torres, el altar principal, la carpintería de puertas y ventanas, las bidrieras, arreglar el órgano y sillería del coro, formar de nuevo el púlpito y cancel, y abilitar el terreno de delante de la yglesia construyendo una plazuela con su gradería para la buena comunicación, cuyas partes ascenderán, sobre poco más o menos, a docemil y quinientas libras jaquesas* [235.287 reales y 17 maravedís de vellón]. De sus palabras se deduce que el interior del templo estaba muy avanzado, prácticamente terminado a falta de cuestiones secundarias como: la instalación del pavimento; la conclusión del altar mayor; la terminación y colocación de la carpintería de fábrica y de las vidrieras de las ventanas; la adaptación del órgano y la sillería del coro, que debían reaprovecharse de la iglesia vieja; o la creación del púlpito (en realidad púlpitos) y del gran cancel de la puerta principal. Mucho más retrasado estaba el exterior del templo, cuya fachada aún permanecía estancada en el mismo punto que hacía muchos años y sin los cuerpos de campanas de sus torres laterales. También estaba todavía sin hacer la extensa plaza, dotada de escalinata para salvar el gran desnivel existente con el Palacio de los Condes de Aranda, que debía urbanizarse delante de la fachada principal tras el derribo de la iglesia vieja y de varias casas.[1442]

[1441] *Ibidem*, f. 337 v. (Junta de 19-XI-1794) y f. 338 r. (Junta de 25-XI-1794); y A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Petición de 3-I-1795, orden de 27-II-1795 y petición de 4-III-1795).
[1442] *Ibidem* (Informe de 11-III-1795).

El ayuntamiento epilense no se limitó a pedir a Agustín Sanz el informe del estado de las obras, sino que pocos días después, el 20 de marzo de 1795, remitió un requerimiento a los miembros de la Junta de Fábrica, *si quiere a don Mathías Llanas y don Joaquín Castán como personas encargadas para librar lo necesario para su continuación*, para que, acompañados de fray José Labrador, interventor del Cabildo en dicha junta, y de Antonio Enguera, depositario de los caudales asignados a la fábrica, expusieran que parte de la cuantía que Sanz consideraba necesaria para concluir las obras se encontraba ya pagada a proveedores y artífices y que parte permanecía acumulada en las arcas dispuestas para tal fin. Los aludidos en el requerimiento municipal, que fueron notificados conjuntamente, se pusieron manos a la obra para responder al mismo poco después. Así, justo un mes más tarde, el 21 de abril, Llanas, Castán, Labrador y Enguera firmaron un informe conjunto redactado en su nombre por el secretario de la Junta de Fábrica, Antonio La Iglesia, en el que dieron respuesta al decreto del Intendente del 27 de febrero y al requerimiento municipal del 20 de marzo, señalando que el caudal que constaba invertido recientemente en las obras, *para el retablo mayor, coste de maderas y portes, a los carpinteros, canteros, thexeros y vidrieros, con la cerragería*, ascendía a un total de 2.593 libras, 4 sueldos y 14 dineros jaqueses (48.812 reales y 21 maravedís de vellón), a saber: 772 libras, 18 sueldos y 4 dineros (14.548 reales y 18 maravedís) pagados a los canteros —sin duda a Vicente Tabernas por el sotabanco del retablo mayor—; 794 libras (14.945 reales y 16 maravedís) abonadas a los carpinteros por el importe de maderas y sus portes; 292 libras (5.496 reales y 11 maravedís) satisfechas al carpintero José Salesa por ejecutar parte de la mazonería del altar mayor; 212 libras, 14 sueldos y 2 dineros (4.003 reales y 26 maravedís) pagados a Cristóbal Salesa e Ignacio Echeverría por las esculturas y adornos del retablo mayor; 204 libras (3.839 reales y 30 maravedís) abonadas a Pedro Bravo, tejero de Lumpiaque, pueblo próximo a Épila, por una partida de 12.000 de las 17.000 baldosas de barro cocido para el pavimento del templo que se le tenían encargadas; 238 libras (4.479 reales y 30 maravedís) satisfechas al vidriero Pedro Elías, vecino de Zaragoza, por las vidrieras transparentes que por aquel entonces tenía ejecutadas e instaladas en las ventanas de la iglesia, excepción hecha de las de la cúpula y su linterna, que ya se le habían abonado previamente; y 79 libras y 10 sueldos (1.496 reales y 15 maravedís) pagados por el momento a los cerrajeros que trabajaban para la fábrica, que eran José Ximeno o Ximénez y Miguel Lagarda, a cuenta de su trabajo. A su vez, en el informe señalaron también que el caudal existente en arcas *a cuenta y custodia* del depositario ascendía a 1.800 libras (33.881 reales y 14 maravedís), por lo que la suma de esta partida y la anterior alcanzaba una cuantía total de 4.393 libras, 4 sueldos y 14 dineros (82.694 reales y 1 maravedí), que restada a las 12.500 libras (235.287 reales y 17 maravedís) consideradas necesarias por Sanz para concluir el templo, daba como resultado la necesidad de recaudar otras 8.106 libras, 15 sueldos y 2 dineros (152.593 reales y 16 maravedís) adicionales para poder terminarlo. Es más, consideraban que el remanente que quedaría de las 1.800 libras ya recaudadas y acumuladas en arcas una vez satisfecho lo que restaba de las contratas ya firmadas (para ejecutar el retablo mayor...) sería insuficiente *para satisfacer los púlpitos, pilas bautismal y de agua bendita, e indispensable rexado para la puerta del atrio para limpieza de este y seguridad de las*

puertas principales, sin hacer por ahora mérito de cancel alguno, respecto de que en las sobredichas contratas no están obligados sus artífices a executar estas obras.[1443]

Al parecer, el informe anterior tuvo poco recorrido en la Intendencia General de Aragón, a donde fue remitido junto al de Agustín Sanz, por lo que el Cabildo Metropolitano y la Junta de Hacienda de La Seo optaron por posponer su recurso al Consejo de Castilla. No obstante, no tiraron la toalla y continuaron en su empeño de hacer cesar su contribución económica a las obras cuanto antes. Para ello siguieron contando con la incansable labor de fiscalización ejercida por su interventor fray José Labrador, quien a principios de mayo de 1795 solicitó una certificación del estado general de las cuentas de las obras del templo a fecha de 31 de diciembre de 1794, que le fue preparada por Antonio La Iglesia, en calidad de secretario de la Junta de Fábrica, el 11 de mayo de 1795.[1444] Meses después, para intentar que el templo se diera por concluido lo antes posible, Labrador propuso a la Junta de Fábrica *que podía pavimentarse la yglesia, lavar las sacristías, dorar el altar y concluir lo poco que falta en lo interior*, una propuesta que, según él, pareció bien a muchos de sus miembros, *pero los que no quieren traslación dixeron que era preciso saber primero el parecer del arquitecto Sanz.*[1445] En efecto, la junta acordó escribir a Sanz, quien preparó una breve certificación, fechada el 7 de noviembre de 1795, en la que se limitó a reseñar escuetamente los trabajos pendientes para concluir el templo. En concreto, indicó que *la fábrica de la Yglesia parroquial de San Pedro Arbués, que vajo mi dirección se construie en la villa de Épila, se halla en el día concluida por lo interior en quanto a lo material de su formación, excepto su pabimento y el enlucido de las sacristías. Por lo exterior falta finalizar la fachada principal, que está a el alto del frontón, hacer algunos macizos en las paredes de sus costados procedentes de los andamios, poner una línea de losas a la cahida de las aguas de los tejados, y formar delante del pórtico, para la buena comunicación de la yglesia, una plaza con su correspondiente gradería.* También hizo constar que *igualmente se halla construido el altar mayor a diferencia de una pequeña parte de escultura y de los dorados imitados a mármoles. Está trabajada la maior parte de la carpintería y mucha de ella colocada en su sitio, y lo mismo sucede con las vidrieras. Falta que arreglar y colocar en el nuevo coro la sillería del antiguo y los calajes de las sacristías. I por lo que pertenece a púlpitos, cancel, órgano, rejado del atrio y pila bautismal de agua bendita, nada hai construido hasta de presente*.[1446]

Según se deduce de la certificación de Agustín Sanz, el templo se encontraba ya prácticamente concluido al interior a nivel arquitectónico, a falta principalmente de su pavimento y del enlucido de las paredes de sus dos sacristías. De hecho, en los ocho meses transcurridos desde el último informe del arquitecto se habían realizado notables avances en aspectos como la ejecución y colocación de las vidrieras y de los principales elementos de carpintería (puertas y ventanas) de la iglesia. No había ocurrido lo mismo con las

[1443] *Ibidem* (Requerimiento de 20-III-1795 e informe de 21-IV-1795); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795).
[1444] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 370 r.-v. (Certificación de 11-V-1795).
[1445] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 9-XI-1795).
[1446] *Ibidem* (Certificación de 7-XI-1795).

piezas de su dotación mueble que, salvo el altar mayor, que ya estaba concluido a falta de una pequeña porción de su ornato escultórico y de su policromía y dorado, aún no se habían ejecutado o arreglado. Ese era el caso de la sillería coral y de los calajes o cajoneras de las sacristías, dos elementos que, debidamente acondicionados y adaptados, debían reaprovecharse de la iglesia vieja, o de los púlpitos, cancel, órgano, pila bautismal y rejado del atrio, unas piezas que debían ejecutarse de nueva planta, ya fuera por completo o en su mayor parte. En el exterior, los avances aún habían sido menores, prácticamente nulos, puesto que la fachada principal, incluidas sus torres, seguía estancada a la altura del frontón y aún quedaban pendientes otros trabajos como el macizado de los mechinales de las fachadas laterales, el enlosado perimetral del templo y la urbanización de la gran plaza con gradería que debía preceder al atrio de la iglesia para otorgar a esta la visibilidad y empaque debidos y conectarla cómodamente con el Palacio de los Condes de Aranda y la parte baja de la localidad.[1447]

A pesar de la parquedad y falta de concreción de la certificación oficial de Agustín Sanz en cuanto a los pasos a seguir en las obras del templo, esta no pasó desapercibida para el interventor fray José Labrador, quien tras conocer su contenido escribió de inmediato a su enlace en el Cabildo, el canónigo Manuel de Latorre, para manifestarle su parecer. Dicha carta, fechada el 9 de noviembre de 1795, resulta muy interesante ya que en ella el interventor glosó el supuesto parecer de Sanz sobre los derroteros que debían seguir las obras, algo que este, sin duda por prudencia, no había reflejado en su certificación pero que sí debió de manifestar a la junta al remitírsela. En concreto, Labrador señaló que Sanz, como *va de acuerdo con los de palacio, ha puesto algunos inconvenientes, a mi parecer frívolos. Dice que es preciso hacer antes todo lo que está dentro del presbiterio, como es sacristías, sillería del coro y órgano, porque al colocar estas obras se ha de levantar mucho polvo y deslustraría el dorado del altar*. Como se deduce de estas palabras, Labrador se sentía contrariado por el parecer del arquitecto, que entorpecía su afán de finiquitar las obras cuanto antes. Es más, desconfiaba de él por considerarlo en connivencia *con los de palacio*, es decir, con los miembros de la Junta de Fábrica afines a la camarilla del Conde de Aranda en la localidad. De hecho, consideraba su *respuesta ridícula, porque la sillería y órgano no pueden passarse de la otra yglesia antes de la traslación, y consiguientemente, después de hecha se avrá de dorar el altar*.[1448] No obstante, Labrador le comunicó a Latorre que, como estaba próxima la llegada del Conde de Aranda, que se iba a instalar en Épila permanentemente para pasar en ella lo que restaba de su destierro,[1449] la junta había determinado esperar a que arribara y dijera *su dictamen sobre como se explica*, de lo que quedó en informarle puntualmente. El interventor continuó su carta recordándole que en su día el ayuntamiento se comprometió a poner *las armas del señor Conde en el altar mayor al lado del evangelio y las de la villa al lado de la* epístola, algo que hasta el momento no se había verificado pero que, ante la inminente llegada del conde, sin duda se plantearía. Solicitaba directrices

[1447] *Ibidem* (Certificación de 7-XI-1795).
[1448] *Ibidem* (Carta de 9-XI-1795).
[1449] Sobre el destierro del X Conde de Aranda véase OLAECHEA, R., y FERRER BENIMELI, J. A., *El Conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, Zaragoza, Diputación Provincial de Huesca e Ibercaja, 1998 (2ª edición corregida y aumentada), pp. 358-393.

para saber cómo actuar al respecto. Culminó su misiva demostrando de nuevo su desconfianza hacia el director facultativo de las obras, pues informó de que *ahora se le ha pedido al señor Sanz una relación del estado de la yglesia para embiarla al Consejo juntamente con el testimonio de la resulta de cuentas, porque assí lo tiene mandado que se haga todos los años, pero hace cinco o seis que no lo han hecho. No dudo que tassará muy alto, como lo acostumbra.*[1450] Como se verá más adelante, el arquitecto aún tardó bastantes meses en tener lista la relación mencionada por Labrador, que tuvo que solicitársele una segunda vez y que acabó siendo un cálculo desglosado muy exhaustivo de las obras pendientes para concluir el templo.[1451]

Ante la desfavorable coyuntura que para los intereses del Cabildo se avecinaba con la inminente llegada a Épila del Conde de Aranda y su extensa "corte", en los días y meses sucesivos fray José Labrador mantuvo, si no aumentó, la intensidad de su labor de fiscalización de las obras y del trabajo de la Junta de Fábrica. Así, hacia mediados de noviembre de 1795, coincidiendo con el arribo del conde, solicitó a la citada junta diversas certificaciones que fueron preparadas diligentemente por su secretario, Antonio La Iglesia. La primera de ellas, fechada el 26 de noviembre, recogió las cantidades, procedentes de los sobrantes de Primicia y Propios, percibidas por el depositario de los caudales de la fábrica entre 1790 y 1794, y su media anual en ese periodo. La segunda certificación, mucho más extensa, se fechó dos semanas después, el 10 de diciembre. En ella el secretario recogió diversos datos económicos puntuales de los años 1793-1795, principalmente los relativos a la subasta para la ejecución de los diferentes elementos del retablo mayor y de la carpintería del templo, celebrada el 6 y el 8 de septiembre de 1794, así como los pagos al vidriero Pedro Elías, al tejero Pedro Bravo, o a los cerrajeros José Ximeno o Ximénez y Miguel Lagarda, unos cerrajeros que, a diferencia del vidriero y el tejero, habían seguido trabajando después de abril de 1795, habiendo cobrado en ese año un total de 165 libras, 10 sueldos y 14 dineros jaqueses (3.116 reales y 1 maravedí de vellón), en el caso de Ximeno, y 63 libras, 7 sueldos y 8 dineros (1.192 reales y 31 maravedís), en el de Lagarda. El interventor Labrador remitió ambas certificaciones al Cabildo Metropolitano, que las derivó en este caso a su Junta de Hacienda del Pilar, que apenas unos días después, el 30 de diciembre 1795, tomó cartas en el asunto y *acordó que por parte del Cavildo se nombre sujeto perito o arquitecto que con Sanz trate y vea que es a lo que la yglesia debe sujetarse en las pretensiones de aquella villa y su fábrica, teniendo los planes que para ella se formaron muy a la mano*. Paradójicamente, este acuerdo no llegó a ponerse en práctica en los meses siguientes.[1452]

Según relató fray José Labrador meses después, el 18 de marzo de 1796, en una jugosa carta dirigida a su nuevo enlace en el Cabildo, el racionero Eusebio Ximénez, la llegada e instalación en Épila del Conde de Aranda no fue precisamente favorable a los intereses del mismo, puesto que desde su arribo *no han pensado estas gentes en trabajar*

[1450] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 9-XI-1795).
[1451] A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796).
[1452] *Ibidem* (Certificaciones de 26-XI-1795 y 10-XII-1795, y carta de 18-III-1796); y A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1790 a 1804 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 1, nº 6), p. 238 (Junta de 30-XII-1795).

en la yglesia, ni aún hacer disposición para ello. Es verdad que en el día no ay otro caudal que la porción de frutos de décima que se van vendiendo y al mismo tiempo pudieran emplearse, pero los señores obreros, sentidos y quejosos de averse negado el cancel y órgano, parece han hecho empeño de dilatar quanto puedan la obra con suma incomodidad de todo el pueblo. Del sobrante de Propios y primicia del año de 95 hasta de aquí nada han entregado al depositario de la fábrica. No sé que inteligencia puede aver en esto. Es más, según el relato de Labrador, *el señor conde, que hace quatro meses que vino y ofreció subir a ver la nueva fábrica, aún no se ha dignado de verla, y cierto que no está muy distante de su palacio y han hecho días muy buenos en que sin mucha molestia suya podía aver dado esse gusto al pueblo. En los primeros de Quaresma estuvo aquí el señor Comendador Zamora y subió a ver la yglesia acompañado de los quejosos, quienes lo empeñaron para que hiciera ver a Su Excelencia* [el Conde de Aranda] *lo conveniente que es el cancel y órgano, no para que contribuya Su Excelencia a hacerlo, sino para que, si viene el señor deán a visitarle, le persuada Su Excelencia que es obra precisa y se debe pensar como se ha de componer esta pretensión. Yo no dudo que en caso de venir el señor deán le hablará sobre esto Su Excelencia, porque essos señores están muy sentidos de que se ayan frustrado sus grandes proyectos.* Como se deduce de estas palabras, aquellos miembros de la Junta de Fábrica que pretendían culminar las obras de la iglesia de la forma más ambiciosa y completa posible, sin escatimar en su ornato y dotación mueble, que eran mayoría abrumadora pero sufrían el acecho constante del Cabildo Metropolitano a través de su interventor, habían encontrado en el conde, como ya preveía Labrador, a un influyente y poderoso aliado, alguien que, a diferencia del Cabildo, tenía mucho que ganar y poco que perder con un planteamiento de máximos en las obras puesto que, sin coste alguno para sus arcas y a costa del Cabildo, podría disfrutar de un magnífico templo parroquial que daría lustre a su linaje y sería emblema de su villa señorial. Sin duda, el veto del Cabildo a costear el cancel y el órgano con los fondos asignados a las obras, que había causado hondo malestar entre buena parte de los miembros de la Junta de Fábrica, había acentuado el acercamiento de esta al conde tanto por vías directas como indirectas, puesto que este, con su gran prestigio e influencia, podría lograr fácilmente el levantamiento de dicho veto aprovechando la visita protocolaria que previsiblemente le cursaría el deán del Cabildo.[1453]

A pesar de las diferencias aparentemente irreconciliables entre las partes, muy poco después surgió una oportunidad para intentar limar asperezas entre la Junta de Fábrica y el Cabildo Metropolitano y encauzar el tema de la contribución de este a las obras de forma satisfactoria para todos. La ocasión llegó en la primavera de 1796, hacia abril-mayo aproximadamente, coincidiendo con una exhaustiva visita cursada a las obras por el canónigo doctoral Juan Francisco Martínez, quien en representación del Cabildo se encontraba de *jornada*, es decir, en plena estancia anual de revisión y percepción de rentas señoriales, en la vecina localidad de Calatorao, que era señorío del Cabildo. El citado canónigo, tras visitar el templo, fue abordado por dos integrantes del capítulo eclesiástico, miembros sin duda de la Junta de Fábrica ―probablemente los omnipresentes Matías Llanas y Joaquín Castán―, quienes le manifestaron, al igual que el propio Conde de

[1453] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 18-III-1796).

Aranda, con quien también habló, *grandes deseos de verificar la translación y ver concluida la fábrica, lo que podría proporcionarse contribuyendo de una vez el Cabildo con la cantidad correspondiente para las obras que faltan*, es decir, no anualmente como hasta entonces, sino de una sola vez a proporción del porcentaje que le correspondiera sufragar del coste de las obras pendientes, unas obras pendientes que, según el propio doctoral Martínez, que había obtenido el dato del interventor Labrador, se limitaban a: *1º. Ymitar a piedra y dorar el altar mayor; 2. Hacer dos púlpitos, pila bautismal y dos pilas de agua bendita; 3. Las dos vidrieras del coro y sacristía; 4. Poner el pavimento, para lo que hai 12.000 baldosas y solo faltan 5.000; 5. Hacer las dos torres y concluir lo que falta de la fachada. Para estas obras hai en el día unos dos mil escudos* [2.000 libras jaquesas, o 37.646 reales de vellón]. *Fuera de esto pretenden que se les haga el altar de la reserva, el órgano y el cancel.*[1454]

La propuesta planteada por los eclesiásticos epilenses ―que no actuaban como comisionados de la Junta de Fábrica sino a título particular, algo que puntualizaron dando la última palabra a la citada junta― de que el Cabildo Metropolitano pagara de una sola vez lo que restaba de su contribución a las obras, pareció bien al doctoral Martínez puesto que, según relató el mismo en su crónica de la *Jornada de Calatorao* de 1796, *teniendo a la vista el plan, les dixe que el Cabildo deseaba también salir de tan largo y costoso proyecto y que no era regular se separase de contribuir de una vez con alguna cantidad proporcionada*, sino todo lo contrario, que accedería a una *composición razonable y equitativa*. Es más, para poder abordar esa opción, *como no sabían el tanto a que podían ascender las obras que faltan por no haber hecho el cálculo el arquitecto Sanz, quedamos en que lo hiciese y en su vista se explicasen, y aún les añadí yo que se le hablaría para que pase a Épila quanto antes. La obra es magnífica. Algunas cosas que faltan son precisas y sobre las demás podría hecharse un corte en los términos que parezcan más equitativos.* Queda claro que el canónigo era una persona razonable y de talante resolutivo que ansiaba encontrar una solución que pudiera dar satisfacción a los intereses de ambas partes. Por ello acordó con los eclesiásticos de Épila *que, para evitar viages y contestaciones inútiles, tratasen con la Junta de Fábrica y le escribiesen su modo de pensar*. Entre tanto, él *daría cuenta a la Junta* [de Hacienda de La Seo] *y a su tiempo al Ylustrísimo Cabildo*. Un primer paso en el buen camino sería que Agustín Sanz elaborase por fin la relación exhaustiva del estado de las obras que la Junta de Fábrica le había solicitado meses antes, hacia principios de noviembre de 1795, aunque convertida ahora en un cálculo desglosado del coste de los trabajos pendientes para concluir el templo.[1455]

Agustín Sanz aún tardó unos meses en elaborar su *cálculo del coste que tendrá la perfecta conclusión de la Yglesia parroquial de la villa de Épila según el estado en que se halla hoy, día de la fecha*. Lo rubricó en la propia localidad el 13 de agosto de 1796 tras haber inspeccionado el templo con gran detenimiento y haber recabado los datos

[1454] A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); y A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice nº 7, ff. 84 v.-86 r. (Informe de 7-III-1799).

[1455] *Ibidem*; A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 9-XI-1795).

pertinentes. Se trata de un documento muy exhaustivo en el que el arquitecto cuantificó, partida por partida, el coste de todos los trabajos pendientes. Dichas partidas, cuyo montante total cifró en la abultada cantidad de 20.738 libras, 16 sueldos y 4 dineros jaqueses (390.366 reales y 23 maravedís de vellón), pueden agruparse, en función de su naturaleza, en un total de 7 apartados que, de mayor a menor coste, serían los siguientes: albañilería, cantería, dotación mueble, herrería-cerrajería, dirección de obra, carpintería y vidrieras.[1456] Los tres primeros apartados citados eran con gran diferencia los más costosos, aunque entre ellos se distinguía la albañilería, que integraba la carpintería de fábrica o estructural y alcanzaba la importante cuantía de 8.128 libras, 7 sueldos y 8 dineros (153.000 reales y 14 maravedís). Sin embargo, solo una parte muy pequeña de esa cifra, en concreto 443 libras, 14 sueldos y 8 dineros (8.352 reales y 8 maravedís), correspondía a obras de albañilería interior de la iglesia y sus dependencias auxiliares, lo que confirma lo ya señalado por Sanz en informes anteriores: que el templo estaba prácticamente terminado interiormente desde un punto de vista arquitectónico. Así, al interior solo quedaban pendientes las siguientes labores de albañilería: instalar el pavimento, lavar con yeso pequeñas partes de muro (129 varas cuadradas, o 76'88 m²), enlucir las dos sacristías, y concluir las tres cisternas subterráneas de enterramiento, la escalera de acceso al órgano y al archivo, y el propio *cuarto del archivo*.[1457] De hecho, el grueso de los trabajos pendientes de albañilería se concentraba en lo que puede considerarse el exterior del edificio, aunque solo en una zona: en el cuerpo de edificación del atrio, un ente prácticamente autónomo respecto a la iglesia que, además del atrio en sí mismo, incluía las dependencias secundarias dispuestas sobre el mismo, la fachada principal y las dos torres. En concreto, el coste de los trabajos de albañilería pendientes en el cuerpo de edificación del atrio, que eran: la creación y terminación de varios forjados, la conclusión de las escaleras interiores de las dos torres, el cerramiento de una bodega situada debajo de una de ellas, la terminación de la fachada principal y la construcción de los cuerpos de campanas de ambas torres, alcanzaba una cuantía de 7.644 libras y 13 sueldos (143.895 reales y 8 maravedís).[1458] A esa suma debían añadirse 40

[1456] *Ibidem* (Cálculo de 13-VIII-1796).

[1457] Instalar el pavimento de la iglesia y *sus departamentos* incluía comprar las 5.000 baldosas de barro cocido que faltaban (94 libras jaquesas, o 1.769 reales y 12 maravedís de vellón), y asentar, incluyendo el jarreo, esas 5.000 baldosas y las 12.000 adquiridas previamente (170 libras, o 3.199 reales y 31 maravedís). Las 5.000 baldosas pendientes las debía suministrar, en principio, el mismo tejero que había proporcionado las otras 12.000, Pedro Bravo, tejero de la cercana localidad de Lumpiaque, pues se le habían encargado 17.000. Por su parte, enlucir las dos sacristías y lavar pequeñas porciones de muro del templo implicaba comprar 10 cahíces de yeso (17 libras, o 319 reales y 34 maravedís) y pagar la mano de obra necesaria (55 libras y 7 sueldos, o 1.041 reales y 29 maravedís). Concluir las tres cisternas de enterramiento requería 10 días de trabajo de 1 oficial y 6 peones (25 libras, o 470 reales y 20 maravedís) y la compra de 30 cargas de ladrillo (14 libras, o 263 reales y 18 maravedís) y 30 cahíces de yeso pardo (6 libras, 7 sueldos y 8 dineros, o 120 reales). A su vez, terminar la escalera de acceso al órgano y al archivo implicaba echar *solaretes* de yeso en 30 de sus gradas (6 libras, o 112 reales y 32 maravedís), mientras que finalizar el *cuarto del archivo* suponía lavar 240 varas cuadradas (143 m²) de muro (36 libras, o 677 reales y 21 maravedís) y echar 100 varas cuadradas (59'6 m²) de suelo, *incluso jarreo* (20 libras, o 376 reales y 16 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1458] La creación y terminación de varios forjados incluía la compra e instalación de 79 maderos *docenes* (es decir, de 4'63 m de longitud) con sus bovedillas de revoltón para los *techos* de distintas dependencias: espacios del último piso sobre el atrio, cuartos accesorios y seis habitáculos pendientes en las torres (126 libras y 8 sueldos jaqueses, o 2.379 reales y 8 maravedís de vellón), así como el lavado de otras 56 bovedillas de revoltón ya construidas previamente, con su suelo correspondiente, en los mismos espacios (28 libras, o 527 reales y 1 maravedí). Por su parte, la conclusión de las escaleras interiores de las dos torres

libras (752 reales y 31 maravedís) para reparar la *pared antigua de la yglesia que corresponde* a la calle *que da enfrente del castillo*.[1459]

En una segunda posición en cuanto al coste, aunque a una notable distancia de la albañilería, se encontraba la cantería, que sumaba en total la nada desdeñable cifra de 6.479 libras y 6 sueldos jaqueses (121.959 reales y 29 maravedís de vellón), lo que se explica por encontrarse todavía sin ejecutar una parte muy importante de la misma. Se circunscribía al exterior de la iglesia e incluía labores menores como la terminación del pavimento del atrio y el arreglo de la calle que bordeaba el lateral del templo enfrente del castillo,[1460] aunque el grueso de los trabajos a realizar era relativo a la ornamentación arquitectónica de la fachada principal y sus dos torres, unos trabajos mucho más vistosos que los anteriormente citados. Se incluía la creación de la *basa del sotabanco* de las citadas torres, la ejecución de las cornisas mayores y menores tanto de ellas como del resto de la fachada principal, así como la labra en piedra de multitud de elementos secundarios de exquisito diseño clasicista, tales como: basas y capiteles de pilastra, balaustradas, losas de asiento, pedestales de estatua, estatuas, protírides, esferas de reloj y flameros.[1461]

---

englobaba la construcción de dos porciones de escalera que faltaban en las mismas, con 26 gradas cada una (99 libras y 4 sueldos, o 1.867 reales y 8 maravedís), 1.490 varas cuadradas (888 m²) de jarreos y enlucidos con yeso pardo en las cajas de escalera de las dos torres y en todos los espacios contiguos (298 libras, o 5.609 reales y 9 maravedís), así como el lavado de la escalera que estaba en construcción en una de las torres (25 libras, o 470 reales y 20 maravedís). Para el cerramiento de la bodega situada debajo de una de las torres se necesitaban 9 varas cuadradas (5'36 m²) de tabique (2 libras y 5 sueldos, o 42 reales y 12 maravedís). Por último, la conclusión de la fachada principal y la construcción de los dos cuerpos de campanas de las torres implicaban: la creación de los andamios de la fachada principal, incluidas las maderas necesarias (200 libras, o 3.764 reales y 20 maravedís); 1.594 varas cúbicas (733'4 m³) de *fábrica agramillada de ladrillo y yeso*, a todo gasto, en las dos torres y en el ático de la fachada principal (4.782 libras, o 90.011 reales y 20 maravedís); la construcción de los chapiteles de las dos torres en madera recubierta de plomo (2.000 libras, o 37.646 reales); y la formación del tejado del cuerpo de edificación del atrio tras el ático (83 libras y 16 sueldos, o 1.577 reales y 12 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1459] *Ibidem*.

[1460] La terminación del pavimento del atrio se circunscribía a asentar las losas que le faltaban (5 libras jaquesas, o 94 reales y 4 maravedís de vellón), mientras que el arreglo de la calle que flanqueaba el lateral del templo orientado hacia el castillo consistía en urbanizar la citada calle en 72 varas (55'6 m) de longitud con una hilera de losas *a la caída de las aguas*, es decir, adosadas al muro de la iglesia justo debajo de su cornisa o alero, y empedrando el resto de su ancho (180 libras, o 3.388 reales y 5 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1461] La creación de la *basa del sotabanco* de las torres incluía relabrar y asentar 279 palmos cúbicos de cantería ya existentes (27 libras y 18 sueldos jaqueses, o 525 reales y 5 maravedís de vellón), y adquirir, trabajar y asentar 847 palmos cúbicos de cantería nuevos (254 libras y 2 sueldos, o 4.782 reales y 31 maravedís). Por su parte, la ejecución de las cornisas mayores y menores tanto de la fachada principal como de las torres implicaba la compra, labra e instalación de 10.328 palmos cúbicos de cantería (3.098 libras, o 58.313 reales y 22 maravedís). La ejecución en piedra de multitud de elementos secundarios de ornamentación arquitectónica incluía: las basas y las balaustradas de los cuerpos de campanas de ambas torres, lo que hacía un total de 2.340 palmos cúbicos de cantería (702 libras, o 13.213 reales y 25 maravedís); los 16 capiteles de las pilastras de dichos cuerpos de campanas (576 libras, o 10.842 reales y 2 maravedís); las 8 cartelas o protírides de las claves de los arcos de los mencionados cuerpos de campanas (64 libras y 16 sueldos, o 1.219 reales y 25 maravedís); los 8 llameros o flameros *mayores* o grandes que debían decorar las esquinas achaflanadas de los cuerpos de campanas sirviendo de elemento de transición con los cuerpos inmediatamente inferiores de ambas torres (160 libras, o 3.011 reales y 23 maravedís); las 2 *muestras* o esferas de reloj que debían instalarse en las torres a la altura del ático, una en cada una, cuyos *tableros* debían ser de piedra negra de Calatorao y los números u *horas embutidas de plomo y doradas a sisa* (150 libras, o 2.823 reales y 15 maravedís), previsión que no se cumplió puesto que la única esfera que llegó a instalarse fue de piedra blanca; las losas que debían disponerse sobre el muro del ático de la fachada principal para servir de base a la balaustrada que debía coronarlo, que suponían 180 palmos cúbicos de

La dotación mueble, con una suma total de 4.796 libras, 8 sueldos y 12 dineros jaqueses (90.283 reales y 12 maravedís de vellón) de coste estimado, era desde un punto de vista económico el tercer apartado más cuantioso del cálculo elaborado por Agustín Sanz, aunque a gran distancia de la albañilería, que casi duplicaba su importe, y alejado de la cantería, cuyo precio era notablemente mayor. Incluía partidas muy diversas que tenían en común referirse a elementos "móviles" o no intrínsecos al edificio, pero de gran trascendencia para su funcionalidad y configuración estética interior, que debían reaprovecharse de la iglesia vieja y adaptarse, o crearse nuevos, para servir de dotación al inmueble de cara al adecuado cumplimiento de sus funciones litúrgicas. La mayoría de esas piezas de mobiliario, tanto reaprovechadas como nuevas, serían de madera, y las menos de piedra y bronce. Las piezas de madera que debían reutilizarse y adaptarse eran la sillería coral y los calajes o cajoneras de las sacristías, mientras que los elementos lígneos que debían crearse nuevos eran: el cancel de entrada al templo, los dos púlpitos, la caja del órgano —el órgano en sí sería el viejo transformado y mejorado—, y el altar de la reserva.[1462] Por su parte, las piezas de mobiliario de piedra serían solo cuatro: el aguamanil de la iglesia vieja, que debía relabrarse; dos pilas de agua bendita, que debían hacerse nuevas; y una gran pila bautismal, también nueva, que incluiría una cubierta de madera dorada con decoración escultórica.[1463] También habría piezas de bronce: las campanas, que se reaprovecharían de la iglesia vieja.[1464] Las labores de dorado y pintado de algunos de estos elementos de mobiliario, así como de otros ejecutados previamente, también fueron contempladas por Sanz en su cálculo y deben contabilizarse como partidas de la dotación mueble.[1465]

---

cantería (40 libras, o 752 reales y 31 maravedís); la citada balaustrada, conformada por 50 balaustres (400 libras, o 7.529 reales y 7 maravedís); los netos de los tres pedestales que debían articular la mencionada balaustrada sirviendo de base a las dos estatuas y la gran cruz que debían coronar el ático, lo que sumaba 1.020 palmos cúbicos de cantería (229 libras y 10 sueldos, o 4.319 reales y 30 maravedís); las dos estatuas que debían rematar el ático, que como medida de conservación debían pintarse de blanco al óleo (400 libras, o 7.529 reales y 7 maravedís); y los 16 llameros o flameros *menores* o pequeños que debían rematar los contrafuertes de las fachadas laterales del templo y otros elementos (192 libras, o 3.614 reales). Véase *Ibidem*.

[1462] El traslado de la sillería coral desde la iglesia vieja y su acomodo en la nueva, incluyendo la creación de dos sitiales adicionales, los cifró Agustín Sanz en 160 libras jaquesas (3.011 reales y 23 maravedís de vellón), mientras que el traslado de los viejos calajes o calajeras (cajoneras) a las sacristías del templo nuevo y su composición los calculó en otras 160 libras. Por su parte, la formación del cancel, incluido el coste de dos maderos que faltaban —la madera restante la proporcionaba la fábrica— y de todo el herraje necesario, alcanzaría un precio estimado de 689 libras (12.969 reales y 2 maravedís), mientras que los dos púlpitos, *con inclusión de los dorados y demás hasta su conclusión y perfección*, valdrían según Sanz 960 libras (18.070 reales y 3 maravedís). Aún más costaría el órgano, cuya ejecución reaprovechando los materiales del viejo se acababa de concertar al parecer por 1.060 libras (19.952 reales y 13 maravedís) *según la contrata hecha y con inclusión de su caja*, que habría de hacerse nueva. El precio del nuevo altar de la reserva lo cifró el arquitecto en 370 libras (6.964 reales y 17 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1463] El aguamanil se reaprovecharía de la iglesia antigua, aunque su relabra y colocación en el templo nuevo tendría un coste de 14 libras jaquesas (263 reales y 18 maravedís de vellón). Por su parte, las dos nuevas pilas de agua bendita alcanzarían un precio total de 100 libras (1.882 reales y 10 maravedís), mientras que la nueva pila bautismal, *con todo coste*, es decir, incluyendo su gran caparazón de madera dorada con decoración escultórica, valdría 327 libras y 10 sueldos (6.164 reales y 18 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1464] Bajar las campanas de la iglesia vieja y subirlas a una de las nuevas torres, incluido el trabajo de desarmarlas y volverlas a armar, costaría 40 libras jaquesas (752 reales y 31 maravedís de vellón). Véase *Ibidem*.

[1465] El dorado y pintado imitando mármoles de la mazonería del altar mayor, aún pendiente, alcanzaría según Agustín Sanz la nada desdeñable cifra de 637 libras y 10 sueldos jaqueses (11.999 reales y 23

Los cuatro apartados restantes del cálculo de Agustín Sanz tenían un coste estimado mucho más exiguo que el de los tres ya reseñados. El más abultado de ellos era el dedicado a la herrería-cerrajería, que alcanzaba un montante total de 568 libras y 12 sueldos jaqueses (10.702 reales y 26 maravedís de vellón) e incluía la creación de los siguientes elementos de hierro para la nueva iglesia: el gran rejado del atrio, la cerraja de la puerta principal, tres rejas para distintos lugares, dos cruces con bola dorada para los chapiteles de las torres y una gran cruz para la coronación del ático de la fachada principal.[1466] El siguiente apartado en cuanto al importe, de una sola partida, era el que contemplaba *las dietas del arquitecto que se consideran necesarias para la dirección de la obra con un número proporcionado de operarios*. Alcanzaba una cuantía nada desdeñable de 400 libras (7.529 reales y 7 maravedís) que se explica por los altos emolumentos de un arquitecto tan prestigioso como Agustín Sanz y la importante labor de dirección que aún debía desarrollar hasta la conclusión total del templo.[1467] Por su parte, el apartado que agrupaba las labores de carpintería suponía un coste mucho más exiguo, de apenas 202 libras (3.802 reales y 8 maravedís). Incluía las siguientes partidas: la colocación de la carpintería ya trabajada, la creación de ocho *puertas llanas*, y la formación del *lugar común* o retrete *en la tabla de su asiento*.[1468] El último de los apartados desde un punto de vista económico era el referente a las vidrieras, que alcanzaba un montante de 164 libras y 4 sueldos (3.090 reales y 25 maravedís) para solo dos partidas: la ejecución e instalación de las vidrieras que faltaban en los vanos de la iglesia, y la creación y colocación de las vidrieras de las ventanas de las dos sacristías y de la sala capitular.[1469]

---

maravedís de vellón). Por su parte, un coste total de 246 libras, 11 sueldos y 4 dineros (4.641 reales y 2 maravedís) tendría el pintado de diversos elementos de mobiliario y carpintería del templo: el imitado a mármoles del ornato de las puertas de las dos sacristías; el imitado a caoba de la caja del órgano, su barandilla, el cancel, la puerta principal y las dos puertas de las torres; y el pintado de toda la carpintería de la fachada principal, al óleo por la cara exterior y al temple por la cara interior. El pintado imitando caoba de los 6 confesionarios nuevos tendría un coste estimado de 31 libras, 17 sueldos y 8 dineros (599 reales y 33 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1466] El gran rejado de hierro para cerrar el atrio, con un peso calculado de 80 arrobas (1.008 kg), tendría un precio nada desdeñable de 288 libras jaquesas (5.421 reales y 1 maravedí de vellón). Mucho más barata sería la cerraja de la puerta principal del templo, que, *con su cerrojo y los dados de bronce del mismo*, costaría 11 libras (207 reales y 2 maravedís). Por su parte, la creación de tres rejas de hierro de un peso total de 6 arrobas (75'6 kg): una para la ventana que ilumina la escalera del archivo, otra para la puerta de dicho archivo y la restante para la capilla de San Pedro Arbués, tendría un coste de 21 libras y 12 sueldos (406 reales y 20 maravedís), gasto al que habría que añadir el precio de la colocación de esas tres rejas y de una adicional, ya existente, que debería instalarse en el cuarto anterior al de las manchas del órgano, un precio que ascendería a 8 libras (150 reales y 20 maravedís). Mucho más caras serían las dos cruces metálicas con bola *dorada a sisa* que rematarían los chapiteles de las dos torres, que tendrían un coste de 140 libras (2.635 reales y 7 maravedís), y la gran cruz de hierro, también dorada, que coronaría el ático de la fachada principal, cuyo valor cifró Agustín Sanz en 100 libras (1.882 reales y 10 maravedís). Curiosamente, esta cruz acabaría ejecutándose en piedra, al igual que otros muchos elementos de dicha fachada principal. Véase *Ibidem*.

[1467] *Ibidem.*

[1468] La colocación de las piezas de carpintería ya ejecutadas, incluidos los herrajes que para ellas faltaban, tendría un coste de 120 libras jaquesas (2.258 reales y 26 maravedís de vellón), mientras que la creación de ocho *puertas llanas* que eran necesarias para algunos departamentos ascendería a 32 libras (602 reales y 11 maravedís). Más costosa sería *la formación del lugar común en la tabla de su asiento*, que Agustín Sanz calculó en 50 libras (941 reales y 5 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1469] La ejecución e instalación de las vidrieras que faltaban en las ventanas de la iglesia, que abarcaban un total de 328 palmos cuadrados, costarían 131 libras y 4 sueldos jaqueses (2.469 reales y 20 maravedís de vellón). Por su parte, los 132 palmos cuadrados de vidriera común que Agustín Sanz consideraba necesarios

Como ya se ha indicado, la suma de todas las partidas recogidas por Agustín Sanz en su cálculo desglosado del coste de los trabajos pendientes para concluir el templo alcanzaba una cuantía total de 20.738 libras, 16 sueldos y 4 dineros jaqueses (390.366 reales y 23 maravedís de vellón). Sin embargo, como indicó el arquitecto en el párrafo explicativo final de dicho cálculo, *para la perfecta conclusión de la expresada fábrica* no sería preciso gastar dicha cantidad, sino solo 19.461 libras, 4 sueldos y 10 dineros (366.318 reales y 26 maravedís) adicionales, pues podrían deducirse por un lado 112 libras (2.108 reales y 6 maravedís), importe de 24.000 ladrillos que había en el tejar, y por otro 69 libras y 15 sueldos (1.312 reales y 31 maravedís), precio de otros 7.500 ladrillos existentes en la propia obra, además de estar disponibles, en dinero en efectivo, otras 1.095 libras, 16 sueldos y 10 dineros (20.626 reales y 28 maravedís). Por contra, no se rebajaría cantidad alguna por la venta de los materiales que salieran útiles del derribo de la iglesia antigua, puesto que lo recaudado por esa vía, deducido el importe de los trabajos de demolición, se destinaría íntegramente a la creación y urbanización de la gran plaza con gradería que debía preceder a la fachada principal del templo, cuyo coste sería equivalente. Sanz concluyó el párrafo explicativo final de su cálculo justificando que la cuantía que ahora consideraba precisa para terminar el templo era paradójicamente mucho mayor que el montante de 12.500 libras (235.287 reales y 17 maravedís) que había contemplado solo año y medio antes, el 11 de marzo de 1795, en un escueto informe para el ayuntamiento epilense, y ello a pesar de los avances operados en las obras. Según él, la paradoja se debía a dos razones: a que en aquel informe solo calculó el coste de la *fábrica material* y a que el precio de los diversos materiales y de los jornales de los operarios había aumentado de forma exponencial desde entonces, debido sin duda a la crisis económica derivada de la Guerra de la Convención (1793-1795) contra la Francia Revolucionaria, una crisis que se agravó a partir de la segunda mitad de 1796 con el estallido, casi sin solución de continuidad, de otro conflicto bélico aún más lesivo económicamente: la Guerra anglo-española (1796-1802).[1470]

El exhaustivo cálculo de costes de las obras pendientes elaborado por Agustín Sanz fue sin duda recibido como agua de mayo por la Junta de Fábrica, que en base a él podría negociar con argumentos concretos y sólidos el espinoso asunto de la contribución del Cabildo Metropolitano a las obras, un asunto que se encontraba en un momento crítico, pues el Cabildo ansiaba el cese inmediato de dicha contribución, mientras que la junta perseguía su continuación, aunque concentrada en un único pago final. De hecho, solo veinte días después de que Sanz rubricara su cálculo, la junta se lo remitió al Cabildo junto a un memorial en el que le expuso *que la fábrica interior de la yglesia está casi concluida, colocado el altar principal aunque sin los adornos necesarios de pintura y dorado, el señor en una porción que ha quedado de la yglesia antigua, la que por su estrechez no permite que se celebren los divinos oficios con el decoro y respeto conveniente ni con la asistencia de los fieles, a quienes retrae la incomodidad que experimentan.* Consideraba que las obras, a pesar de su avanzado estado de desarrollo, no

para las ventanas de las dos sacristías y de la sala capitular, tendrían un precio, incluida su instalación, de 33 libras (621 reales y 5 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1470] *Ibidem*; y A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informe de 11-III-1795).

podrían concluirse en muchos años si se aplicaba estrictamente el sistema de financiación vigente, que se basaba en el desembolso anual de las tres rentas asignadas a los trabajos por parte de sus perceptores, un desembolso anual que, por su carácter espaciado en el tiempo, no permitía obtener de golpe grandes sumas de dinero y lastraba por tanto el avance de las obras en una fase, la final, que requería de mucha inversión simultánea. Como solución, la junta, sabedora del ansia del Cabildo por lograr el cese inmediato de su contribución, retomó la propuesta que ya le habían planteado dos eclesiásticos epilenses al canónigo doctoral Juan Francisco Martínez unos meses antes, en abril-mayo, durante la *Jornada de Calatorao* de ese año. Consistía en que el Cabildo costeara las obras con un único pago final de 8.317 libras, 8 sueldos y 5 dineros jaqueses (156.558 reales y 24 maravedís de vellón), una cuantía que la junta había calculado en función del porcentaje que la tercera parte de los diezmos había representado sobre el total de la financiación en el septenio 1788-1794,[1471] tomando para ello como referencia la suma total de 19.461 libras, 4 sueldos y 10 dineros (366.318 reales y 26 maravedís) que Sanz, según su último cálculo, consideraba preciso gastar para concluir el templo por completo. Con el remanente de primicia y el sobrante de Propios se cubriría la cantidad restante hasta esas 19.461 libras, 4 sueldos y 10 dineros.[1472]

El Cabildo Metropolitano, en su sesión del 9 de septiembre de 1796, analizó la propuesta de financiación planteada por la Junta de Fábrica, aunque no tomó una decisión de inmediato, pues prefirió pasar el asunto, dada su trascendencia, al dictamen de la Junta de Hacienda de La Seo.[1473] Esta acordó escribir directamente a la Junta de Fábrica. Lo hizo el 1 de octubre manifestándole su extrañeza de que *solo el cómputo de lo que falta importe más que el total de la obra, lo que sin duda consiste en que se comprehenden en él varias obras a que el Cabildo, como diezmador, no tiene obligación de contribuir, proyectándose otras con demasiado gasto y magnificencia*. No obstante, reconociendo la voluntad de la Junta de Fábrica de *adelantar lo posible en la obra y verla quanto antes concluida*, voluntad que ya habían manifestado los dos eclesiásticos epilenses que se dirigieron al doctoral Juan Francisco Martínez durante la *Jornada de Calatorao* de ese año, la Junta de Hacienda de La Seo propuso a la Junta de Fábrica que enviara a Zaragoza *persona o personas de su satisfacción que, con la instrucción y poderes necesarios, traten y conferencien en esta ciudad con los señores de junta sobre el asunto, a fin de que por este medio se pueda proporcionar terminarlo con todas las precauciones y seguridades convenientes y en aquella cantidad que, examinado todo, pareciese más conforme y equitativa.*[1474]

La propuesta de la Junta de Hacienda de La Seo de enviar una comisión negociadora fue aceptada por la Junta de Fábrica, que mandó a Zaragoza a cuatro comisionados solo un mes después, hacia comienzos de noviembre de 1796. Dichos negociadores se

[1471] En el septenio 1788-1794 la tercera parte de los diezmos aportó a las obras 8.125 libras, 6 sueldos y 2 dineros jaqueses (152.942 reales y 22 maravedís de vellón), mientras que el remanente de primicia y el sobrante de Propios supusieron 10.896 libras, 3 sueldos y 13 dineros (205.099 reales). Véase A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, pp. 101-102 (Cabildo de 9-IX-1796).
[1472] *Ibidem.*
[1473] *Ibidem.*
[1474] A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), f. 273 r. (Copia de carta de 1-X-1796).

presentaron ante el deán del Cabildo *manifestándole vivos deseos de transigir la cantidad con que debe contribuir el Cabildo hasta la perfección de la obra según la orden del Supremo Consejo, pues aunque del último cálculo formado por el arquitecto don Agustín Sanz para concluir del todo dicha fábrica resultava pertenecer al Cabildo la cantidad de 8.317 libras, 8 sueldos, 5 dineros a regla de proporción por lo correspondiente a la 3ª parte de los diezmos, considerando sin embargo los inconvenientes que se seguirían de continuar la obra con la lentitud que pide la corta asignación de fondos, se contentarían con menor cantidad si el Cabildo condescendiese en desembolsar la que pareciese suficiente para llebar al debido efecto la obra.* Queda claro que, tras dos meses, la Junta de Fábrica, consciente de las reticencias del Cabildo y su Junta de Hacienda de La Seo, había rebajado sus pretensiones económicas para conseguir un acuerdo que resultara aceptable por todas las partes y que en definitiva permitiera dar el impulso final a las obras. Por su parte, el Cabildo, sabedor de la disposición de los comisionados epilenses a negociar a la baja, acordó el 4 de noviembre que se dieran a los doctorales las facultades necesarias *para oír a dichos comisionados y conferenciar con los mismos sobre los términos del pretendido acomodamiento, y evacuado este paso, tratar el asunto en Junta Extraordinaria informando al Cabildo lo que juzgare conveniente*. Inexplicablemente, no se llegó a un acuerdo con prontitud, por lo que el proceso de negociación acabó en vía muerta y así permaneció durante varios años.[1475]

Entre tanto, ante la falta de acuerdo sobre un nuevo sistema de financiación, siguió vigente el antiguo, que resultaba muy oneroso para los intereses económicos del Cabildo pero a la vez insuficiente para lograr el empuje final que requerían las obras para poderse concluir. Ello obligó a la Junta de Fábrica a priorizar el gasto, que en la segunda mitad de la década de 1790 se centró casi exclusivamente en la dotación mueble del templo —algo en lo que, no obstante, no se escatimó, manteniéndose un nivel inversor considerable—[1476] y en la conclusión de las labores de albañilería, carpintería y cerrajería más básicas de su interior para poderlo poner en uso a la mayor brevedad —la terminación del exterior del edificio quedó postergada sine-die— a pesar de los recelos del interventor del Cabildo, fray José Labrador, que a principios de 1797 seguía convencido de que la junta buscaba dilatar las obras innecesariamente para extender la contribución económica del Cabildo, que a su entender intentaba además maximizar reduciendo el remanente de primicia y el sobrante de Propios mediante el aumento de las dotaciones del cura párroco y del maestro de niños. De hecho, Labrador, según manifestó a su enlace en el Cabildo, Eusebio Ximénez, en una carta fechada el 3 de febrero de 1797, consideraba que *no cessarán estas gentes de formar proyectos para que, si puede ser, nada aya de sobrante de Propios y de esse modo se continúe con el tercio de décimas por mucho más tiempo.*

[1475] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, p. 118 (Cabildo de 4-XI-1796); y A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice nº 7, ff. 84 v.-86 r. (Informe de 7-III-1799).

[1476] Entre 1795 y 1797 se mantuvo un nivel inversor medio-alto. Así en 1795 se gastaron en las obras 2.410 libras, 11 sueldos y 5 dineros jaqueses (45.374 reales y 3 maravedís de vellón), mientras que en 1796 la inversión bajó ligeramente, hasta las 2.233 libras, 15 sueldos y 7 dineros (42.046 reales y 10 maravedís). Por el contrario, en 1797 el gasto aumentó de forma importante, hasta las 3.529 libras, 17 sueldos y 2 dineros (66.442 reales y 16 maravedís). Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105.

Ya dicen que han de passar ocho años para la traslación. En esa misma carta Labrador comunicó a Ximénez que la Junta de Fábrica, sin intervención suya, había mandado hacer el altar de la reserva y ya lo tenía concluido, pero que no sabía con qué dinero lo había pagado, puesto que también disponía de fondos procedentes del capítulo eclesiástico y de limosnas. Se comprometió a rebatir dicha partida en caso de que se cargara a las cuentas de fábrica, como también a oponerse *a la construcción de cancel y órgano, que intentan hacerlo luego y dexar otras cosas más precisas. Ahora solo se trabaja en el imitado de mármoles del altar mayor y puertas de sacristía, que fue la contrata*.[1477]

El altar de la reserva fue precisamente una de las principales piezas de dotación mueble creadas en el periodo que transcurrió entre 1795 y 1798. En concreto, fue realizado en el otoño-invierno de 1796-1797 por el escultor Ignacio Echeverría, que ya llevaba varios años asentado en Épila encargándose de distintas labores escultóricas en el templo, entre ellas la creación de varios retablos laterales para cofradías y clientes particulares ―tanto civiles como eclesiásticos― siguiendo un modelo general de mazonería clasicista diseñado por Agustín Sanz para mantener la armonía y unidad del conjunto. Cobró por su ejecución en madera 230 libras jaquesas (4.329 reales y 10 maravedís de vellón). Su dorado y su pintado imitando mármoles fueron acometidos justo un año después, entre finales de 1797 y principios de 1798, por el maestro dorador Agustín Gascón, quien cobró 191 libras y 5 sueldos (3.599 reales y 31 maravedís). Por tanto, el coste total del altar de la reserva, que paradójicamente, a pesar de la oposición del interventor del Cabildo, sí que se cargó en las cuentas de fábrica, fue de 421 libras y 5 sueldos (7.929 reales y 6 maravedís), algo más de las 370 libras (6.964 reales y 17 maravedís) estimadas por Sanz en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796. Aún conservado, se trata del primer retablo del lado del evangelio desde los pies del templo, una ubicación habitual en la arquitectura religiosa aragonesa para capillas o altares con función de reserva eucarística como este (por ejemplo, la capilla del Monumento de La Seo de Zaragoza ocupa una posición semejante).[1478]

Durante el periodo 1795-1798 también se ejecutaron, al menos, otros dos altares laterales, aunque sufragados por particulares: el retablo de Santa Ana y la Virgen Niña y el de la Inmaculada Concepción, justo los inmediatos al altar de la reserva en la nave del evangelio y ambos realizados en madera. El retablo de la Inmaculada Concepción, de notable calidad artística, fue encargado por el infanzón José Sardi y Ardid (Épila, 1764-¿?) para presidir la capilla de escaso fondo ―la tercera del lado del evangelio desde los pies―, pero dotada de cisterna funeraria subterránea, que le correspondía a su *casa* y que

[1477] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de la Iglesia de Épila", doc. suelto (Carta de 3-II-1797).

[1478] A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796, carta de 3-II-1797 y certificación de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798) y f. 388 r.-v. (Certificación de 6-II-1800).



Fig. 13: ***Retablo de la Inmaculada Concepción de la Iglesia de Épila*****, diseñado por Agustín Sanz y ejecutado por José López y Pedro León. Foto: José Manuel Herráiz España.**

sustituía a otra de la que ya disponía en la iglesia vieja con la misma advocación.[1479] Concertó su ejecución con el maestro ensamblador de Zaragoza José López, quien aprobado como tal maestro desde 1783, disponía de casa-taller en la zaragozana plaza de la Mantería, frente al arco de San Roque. López se desplazó a Épila para *ajustar* el encargo con Sardi hacia mediados o finales de noviembre de 1797. En su taller zaragozano se ocupó de la ejecución de la mazonería siguiendo estrictamente el modelo general de retablo lateral diseñado años atrás por Agustín Sanz, *a que se arregla enteramente*, mientras que las labores escultóricas, para cuya realización carecía de titulación, las subcontrató con el destacado escultor zaragozano Pedro León,[1480] quien disponía de licencia académica. Los trabajos fueron acometidos, no sin dificultad a raíz de una denuncia del escultor Ignacio Echeverría, que consideraba a López competencia desleal, a lo largo de 1798, quedando concluidos probablemente poco antes de las fiestas de bendición del nuevo templo y de traslación del Santísimo Sacramento al mismo, que tuvieron lugar entre el 15 y el 18 de septiembre de ese año [fig. 13].[1481]

Por su parte, el retablo de Santa Ana y la Virgen Niña, segundo altar del lado del evangelio desde los pies y en este caso de calidad escultórica muy inferior, también se ejecutó a caballo entre 1797 y 1798, de nuevo por un profesional discutido por carecer de licencia académica, a decir de Echeverría *un medio escultor y carpintero que llaman*

[1479] A.H.P.N.L.A., Notario José Vera y de las Heras, Épila, 1798, f. 31 (Escritura de 11-VIII-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 217. José Sardi y Ardid ya disponía de una cisterna funeraria bajo su altar de la iglesia vieja. Sin embargo, aunque gozaba del derecho a construir otra cisterna subterránea junto al retablo que le correspondía en el nuevo templo, la de este fue creada a expensas de la fábrica, que pretendía dedicarla *para el común del pueblo*. Finalmente, para evitar un conflicto, a principios de agosto de 1798 el racionero Matías Llanas y el beneficiado Antonio Vela, en nombre de la Junta de Fábrica, se dirigieron a José Sardi reconociéndole a él y a su *casa* el derecho privativo a crear la cisterna del altar de la Inmaculada Concepción. No obstante, como dicha cisterna ya estaba hecha a costa de la fábrica, le pidieron que les entregara a cambio el equivalente a su valor para que la junta pudiera realizar con dicho dinero *otras dos cisternas, más moderadas, en los altares cuarto y quinto del lado izquierdo*, es decir, junto a los retablos inmediatos de Santa Ana y la Virgen Niña, y de la reserva, dos cisternas *que son precisas para sepulturas del público*. El valor de la cisterna del altar de la Inmaculada Concepción fue fijado por el albañil José Domínguez, participante en su construcción, en 55 libras jaquesas (1.035 reales y 9 maravedís de vellón), cantidad que Sardi abonó a la fábrica tras aceptar la propuesta y refrendar el acuerdo ante notario el 11-VIII-1798.

[1480] Sobre el escultor Pedro León véase RINCÓN GARCÍA, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 24-31.

[1481] A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1798 (Denuncia de 19-I-1798, encargo de comisión de 27-I-1798, informe de visura de 31-I-1798, acta de junta particular de 3-II-1798, memorial de 3-II-1798, e informe de visura de 24-II-1798); A.R.A.B.A.S.L., Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Luis, 1798-1814, s. f. (Junta de 4-II-1798); y A.I.P.E., Sign. L-11, Quinque Libri de Épila, tomo 8º, f. 21 r. (Apunte de 15/18-IX-1798). En realidad, José López, que fue denunciado por Ignacio Echeverría ante la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza el 19-I-1798 por no tener licencia académica como escultor —Echeverría desconocía que López había subcontratado las labores escultóricas—, carecía incluso de licencia académica para acometer la *arquitectura* o mazonería del retablo. Como ensamblador de titulación gremial se consideraba habilitado para ejecutar trabajos de carpintería de ese tipo, aunque no su parte escultórica, labor que solía subcontratar. Fruto de la denuncia de Echeverría y de una inspección subsiguiente en su taller realizada por Pascual de Ypas, director de escultura de la academia, esta le impuso una multa de 100 ducados (2.076 reales y 4 maravedís de vellón, o 110 libras, 5 sueldos y 15 dineros jaqueses) y le paralizó y embargó ese y otro trabajo similar para Boquiñeni. Tras escribir un sentido memorial a la academia el 3-II-1798 y recabar el 24-II-1798 el apoyo de Francisco Rocha, director de arquitectura de la misma, quien consideró sus trabajos de suficiente calidad y se mostró comprensivo, todo parece indicar que hacia finales de febrero de 1798 fue eximido de las penas que se le habían impuesto.

Joseph Montón,[1482] quien lo acometió en su taller de Teruel por encargo de la familia infanzona de los Valero de Bernabé y Garcés de Marcilla —porta su escudo—, originaria del valle del Jiloca, en concreto de Calamocha (Teruel), localidad con la que mantenía estrechos lazos.[1483] La mazonería, sin duda el elemento de mejor calidad, respondió estrictamente, al igual que en el resto de los altares laterales, al diseño general de retablo ideado por Agustín Sanz para mantener la unidad del conjunto. Quedó sin pintar ni dorar, con la madera vista, por lo que años después el obispo auxiliar de Zaragoza, fray Miguel de Santander (Santander, 1744-Santa Cruz de Iguña, Cantabria, 1831), en su visita pastoral del 11 de agosto de 1803, ordenó que se jaspeara junto a otros dos altares laterales que se encontraban en la misma situación.[1484]

Otras piezas destacadas de la dotación mueble del templo creadas de nueva planta en el periodo 1795-1798 fueron las pilas bautismal y de agua bendita, que se ejecutaron a costa de la fábrica siguiendo sin duda sendos diseños de Agustín Sanz. El precio de la pila bautismal, con todos sus elementos, había sido cifrado por el arquitecto en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796 en la precisa cuantía de 327 libras y 10 sueldos jaqueses (6.164 reales y 18 maravedís de vellón), lo que indica que para entonces ya se conocían los presupuestos para su ejecución aunque esta aún no se había materializado —en julio de 1796 nada se había hecho todavía—. Dicha ejecución fue acometida, en lo referente a cantería, es decir, a la pila propiamente dicha, en los meses finales de 1796 y quizá los primeros de 1797, puesto que con anterioridad al 30 de abril de 1797 la fábrica abonó 245 libras (4.611 reales y 22 maravedís) por *pago de pilas y cantería*. Se realizó con materiales pétreos de calidad de dos canteras muy próximas a Épila: piedra negra de Calatorao para el pie y jaspe oscuro de Ricla para la taza.[1485] Su autor material no consta documentalmente, aunque con mucha probabilidad se trató de Vicente Tabernas, maestro cantero epilense afincado en la vecina localidad de La Almunia de Doña Godina, quien ya se había encargado del sotabanco o gran basamento pétreo del retablo mayor y que años atrás, en 1788, había ejecutado una obra similar: la pila bautismal de la Parroquial de La Almunia.[1486] El *tape* o cascarón de madera que debía coronar y cerrar la pila bautismal, decorado con refinados motivos vegetales clasicistas en relieve, fue realizado en 1797 por el maestro carpintero borjano José Salesa, incluyendo posiblemente el vistoso

[1482] A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1798 (Denuncia de 19-I-1798). Ignacio Echeverría, al denunciar al ensamblador José López por la ejecución del retablo de la Inmaculada Concepción, manifestó su intención de denunciar también al supuesto artífice del altar de Santa Ana y la Virgen Niña, José Montón, cuando dicho altar se trajera a Épila desde Teruel, denuncia que al parecer no se llegó a concretar, probablemente debido al precedente poco exitoso de la de José López.

[1483] Sobre los Valero de Bernabé véase FUERTES DE GILBERT ROJO, M., "Los Valero de Bernabé de Calamocha-Caminreal", *Xiloca*, 8, Calamocha (Teruel), Centro de Estudios del Jiloca, 1991, pp. 125-148.

[1484] ESTEBAN LORENTE, J. F., ALLO MANERO, A., y MATEOS GIL, A. J., "Iglesia parroquial de Santa María la Mayor (II)", *Hoja Blanca*, Épila (Zaragoza), Parroquia de Santa María la Mayor, 1999 (20-VI-1999).

[1485] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796); A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798).

[1486] *Ibidem*, ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); ROY LOZANO, A., "Una aproximación al libro...", *op. cit.*, pp. 17-18; CUCHÍ OTERINO, J. A., y LAPUENTE MERCADAL, P., "Nota sobre la piedra...", *op. cit.*, p. 100; y ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de...", *op. cit.*, p. 242.

grupo escultórico de discreta calidad, presidido por una alegoría de la fe, que lo remata —no constan pagos a otro artífice por este elemento concreto, aunque tampoco es descartable la autoría del mismo por parte de otro autor como Ignacio Echeverría—. Salesa cobró el citado *tape de la pila bautismal* dentro de una cuenta general de carpintería de 180 libras, 16 sueldos y 8 dineros (3.403 reales y 23 maravedís). De *dorar y estucar el grupo y sus adornos de la pila bautismal* se ocupó, ya a finales de 1798 o en 1799, el dorador de cabecera de la fábrica, Agustín Gascón, quien percibió por su trabajo 16 libras y 5 sueldos (305 reales y 30 maravedís) en 1799. Por último, de ejecutar el remate escultórico (una pareja de serafines con guirnaldas colgantes laterales de hojas de laurel, todo dorado) de la hornacina de fábrica que da cobijo a la pila bautismal y con la que forma conjunto, remate que es similar al del armario del palio, con el que hace *pendant* la hornacina a los pies del templo al otro lado de la nave central, se debió de ocupar, como fue habitual en otras obras análogas, el escultor Ignacio Echeverría, cuyos estilemas están muy presentes.[1487]

Por su parte, la dos estilizadas pilas de agua bendita —están dotadas de pie—, cuyo coste fue estimado por Agustín Sanz en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796 en un total de 100 libras jaquesas (1.882 reales y 10 maravedís de vellón), es decir, en 50 libras (941 reales y 5 maravedís) por pieza, fueron ejecutadas con un diseño idéntico entre sí, en este caso exclusivamente en cantería, en concreto en piedra negra de Calatorao, de forma estrictamente coetánea a la pila bautismal, es decir, entre finales de 1796 y principios de 1797. Su autor probable fue de nuevo el maestro cantero Vicente Tabernas, quien en 1794 se había ocupado también de las pilas de agua bendita de la vecina Iglesia de La Almunia de Doña Godina.[1488]

A diferencia de las pilas de bautismo y de agua bendita, la sillería del coro no se fabricó de nueva planta. Es una pieza protobarroca de reminiscencias escurialenses que había sido creada para la iglesia vieja hacia 1629-1630,[1489] coincidiendo con el momento álgido del proceso de creación del conjunto palaciego de los condes de Aranda en Épila, que comprendió, además de la construcción del convento de las concepcionistas y la reforma y ampliación del palacio condal, la remodelación y ornato de la vieja parroquial para su actualización funcional y estética.[1490] Agustín Sanz, como buen ilustrado, decidió reaprovechar la sillería, toda ella de madera, en pos del ahorro, atendiendo sin duda a fundadas razones como su buena calidad, su excelente estado de conservación, su notable envergadura o su sobrio clasicismo de raíz herreriana, perfectamente compatible con el

[1487] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 6-X-1801); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Papel anexo a carta de 11-IX-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

[1488] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796); A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798); y ROY LOZANO, A., "Una aproximación al libro...", *op. cit.*, pp. 17-18.

[1489] LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 182-184. La sillería coral se había creado muy probablemente a raíz de la construcción de un nuevo coro, sin duda alto, en la iglesia vieja. El acuerdo para la construcción de dicho coro alto, alcanzado el 3-I-1629 entre los V Condes de Aranda y el capítulo eclesiástico epilense, fijaba que este último debía encargarse de costear los trabajos.

[1490] Sobre este tema véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *El Conjunto Palaciego..., op. cit.*; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 101-156 y 178-184.

aplicado por él en el nuevo templo. En su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796 estimó el precio de su futuro traslado e instalación en el coro de la iglesia nueva, que implicaba, entre otras labores de adaptación, la creación de dos sillas adicionales —idénticas a las antiguas— para lograr su perfecto acomodo al nuevo espacio y poder dar cabida al capítulo eclesiástico en pleno en las solemnidades más importantes, en 160 libras jaquesas (3.011 reales y 23 maravedís de vellón). Esa cuantía, o incluso menor, fue la que finalmente se gastó un año después, en 1797, puesto que el maestro carpintero José Salesa, encargado de los trabajos, cobró sus emolumentos dentro de una cuenta general de carpintería de 180 libras, 16 sueldos y 8 dineros (3.403 reales y 23 maravedís) que comprendió *trasladar la sillería del coro y componerla y dos cajones, entarimado del coro y parte de la caja del órgano y tape de la pila bautismal.*[1491]

El gran cancel de madera que debía monumentalizar el acceso al templo sirviendo como elemento de transición entre el exterior y el interior del mismo tras cruzar el atrio de la fachada principal, fue uno de los principales elementos de arte mueble creados en el periodo 1795-1798. Era una pieza muy ansiada por la Junta de Fábrica que, al igual que el altar de la reserva, era considerada superflua por el Cabildo Metropolitano y su interventor, lo que no fue óbice para que llegara a ejecutarse a costa de la fábrica. Estimado su precio por Agustín Sanz, autor de su diseño, en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796, en 689 libras jaquesas (12.969 reales y 2 maravedís de vellón) sin contar el valor de buena parte de la madera necesaria para su creación, que ya había sido comprada previamente por la fábrica, su ejecución material no comenzó sin embargo hasta el otoño de 1797 y se dilató hasta el verano del año siguiente, en que fue instalado. Para más adelante se dejaron su dorado y pintado al óleo imitando madera, que se acometieron, por cuestión de plazos, después de la inauguración interior del templo, acaecida el 15-18 de septiembre de 1798. De la realización de su gran estructura de madera, ya netamente neoclásica, se ocupó el maestro carpintero José Salesa, implicado en la creación de muchas de las obras de arte mueble del edificio, quien cobró su trabajo, exclusivamente de mano de obra, en tres plazos: el primero, percibido ya en 1797, de 275 libras, 16 sueldos y 8 dineros (5.191 reales y 29 maravedís); el segundo de 101 libras, 11 sueldos y 8 dineros (1.911 reales y 32 maravedís); y el tercero y último de 95 libras, 12 sueldos y 8 dineros (1.799 reales y 32 maravedís); lo que hizo un total de 473 libras y 8 dineros (8.903 reales y 25 maravedís) solo para la mano de obra de carpintería. De las labores de escultura, que se concentraban en los grandes cuarterones de la puertas frontales y laterales, que debían ir ornados en sus dos caras con relieves alegóricos tallados, y en el remate superior, que estaría conformado por elementos escultóricos tridimensionales, se ocupó el *escultor*, es decir, Ignacio Echeverría, omnipresente en las obras de dotación mueble del templo, quien cobró 150 libras (2.823 reales y 15 maravedís) *por los paneles del cancel, jarrones, escudo y florones*. De la cerrajería se encargó el maestro cerrajero José Ximeno o Ximénez, quien percibió 117 libras, 5 sueldos y 10 dineros (2.207 reales y 20 maravedís) por *el erraje del cancel y otros yerros*, lo que impide asignar íntegramente dicha cuantía al cancel. Las labores de dorado y de pintado

[1491] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801).

al óleo imitando madera las acometió, ya a finales de 1798 o en 1799, el dorador de cabecera de la fábrica, Agustín Gascón, quien las cobró también dentro de una cuenta general, en este caso de 297 libras y 10 sueldos (5.599 reales y 29 maravedís), que incluyó a su vez el dorado y pintado de las puertas principales del templo y de las puertas y el marco del armario del palio, así como el pintado de los seis confesionarios. Por tanto, no se puede saber a ciencia cierta el coste total que tuvo el cancel, cuya madera, comprada directamente por la fábrica, tampoco puede ser computada al desconocerse su precio. En todo caso, superó ampliamente la cuantía de 689 libras (sin contar el precio de buena parte de la madera) prevista por Sanz en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796.[1492]

Sin embargo, el más destacado elemento de mobiliario litúrgico creado en el periodo 1795-1798, tanto por importancia como por envergadura y coste, fue el gran órgano, un monumental instrumento musical diseñado por el propio Agustín Sanz desde un punto de vista formal —trazó su original caja, fachada o envoltura exterior y su magnífica tribuna volada, ejecutada algo antes— y por el maestro organero Tomás Sánchez desde un punto de vista musical —concibió el instrumento como tal reaprovechando parte de los materiales del órgano de la iglesia vieja, creado en 1620-1621 por el prestigioso maestro organero Gaudioso de Lupe y *aderezado* por el no menos prestigioso José de Sesma en 1694-1697—.[1493] El órgano debía ubicarse en un emplazamiento singular, poco habitual en España hasta el siglo XVIII: en la cabecera del templo, justo detrás del altar mayor, en pleno coro a la italiana sobre una elevada tribuna volada dispuesta sobre la sillería coral, y parcialmente encastrado en el muro del testero. Con ese emplazamiento, aunque su presencia visual fuera menor que si se situara en un coro alto a los pies, su trascendencia litúrgica quedaría muy reforzada.

La construcción del órgano era anhelada por la Junta de Fábrica desde, al menos, principios de la década de 1790, pues finales de 1794 o ya en 1795 encargó al maestro carpintero Manuel Rueda la creación de la barandilla de su gran tribuna volada, que este tenía ya terminada a finales de 1795, lo que implica que para entonces dicha tribuna estaba ya ejecutada.[1494] De hecho, en torno a julio de 1796 la creación del órgano era una de las principales pretensiones de la misma,[1495] que poco antes había encargado la redacción del proyecto a uno de los maestros organeros más prestigiosos de Aragón: el ya mencionado

[1492] A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de 7-XI-1795, cálculo de 13-VIII-1796, carta de 3-II-1797 y certificación de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y f. 388 r.-v. (Certificación de 6-II-1800).

[1493] *Ibidem*, ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); A.I.P.E., Papeles sueltos (Nota de reclamación de c. 1804); VV. AA., *Órganos históricos restaurados*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991, pp. 79-82 (ficha de Jesús Gonzalo López); GONZALO LÓPEZ, J., "*Pot-pourri* documental sobre cuatrocientos y un años de organería en Aragón (1561-1961), con anejo uriolesco", *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 22, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2006, pp. 253-310, espec. pp. 288-289; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 178-182. La caja del órgano de la iglesia vieja había sido creada por el mazonero Tomás Lagunas también en 1620-1621.

[1494] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795).

[1495] A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796).

Tomás Sánchez (Zaragoza, 1739-¿?),[1496] quien ya tenía ultimada la contrata para su ejecución a principios de agosto de ese año. Según el propio Sanz, que incluyó el dato en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796, construir el órgano según la contrata de Sánchez añadiendo la caja de madera pintada y dorada que debía envolverlo, tendría un coste total de 1.060 libras jaquesas (19.952 reales y 13 maravedís de vellón), una cantidad que, como se verá, acabó siendo rebasada ampliamente por distintos motivos. Probablemente por razones económicas, su realización no pudo iniciarse inmediatamente. De hecho, a principios de febrero de 1797 la junta aún intentaba poner en marcha la ejecución del proyecto. Ante las dificultades, optó por encargar primero lo más barato pero a la vez más vistoso: su caja o envoltura exterior, cuya factura fue encomendada al maestro carpintero de confianza de Sanz y de la propia fábrica: José Salesa, quien la ejecutó entre ese año y probablemente los primeros meses de 1798 ―consta que a primeros de julio de 1798 ya estaba acabada―. Se desconoce lo que cobró por ello, aunque se sabe que una parte de su remuneración la percibió en 1797 dentro de una cuenta general de carpintería de 180 libras, 16 sueldos y 8 dineros (3.403 reales y 23 maravedís).[1497]

En paralelo, antes de proceder a la ejecución material del órgano como tal, la Junta de Fábrica decidió cerciorarse de la idoneidad del proyecto presentado por Tomás Sánchez pasándolo a la revisión de uno de los organistas más prestigiosos del momento en Aragón: Ramón Ferreñac (Zaragoza, 1763-1832),[1498] primer organista del Templo del Pilar, quien tras visurarlo emitió un contundente informe que rubricó en Zaragoza el 3 de octubre de 1797. En el mismo consideró el proyecto de órgano de Sánchez *bastante limitado atendida la magnificencia de aquel templo i la extensión i buen gusto con que ahora se fabrican los órganos*, por lo que veía preciso *aumentar un segundo teclado de la misma extensión que el primero i que ambos tengan cinquenta teclas, añadiendo a las quarenta i ocho del plan el ut # i el re por arriba. Los registros que deberá tener este segundo teclado serán, lo que menos: flautado, violón, 8ª, 12ª, 15ª, 19ª i lleno de 4 flautas por tecla. Baxoncillo, clarín i corneta de ecos, advirtiendo que estos dos últimos registros*

[1496] Tomás Sánchez era hijo del destacado maestro organero navarro afincado en Zaragoza Bartolomé Sánchez (Lerín, Navarra, ¿?-Zaragoza, 1743). En 1759 perfeccionó el órgano de la Catedral de Huesca, mientras que en 1768 construyó los nuevos órganos de las parroquiales de Cosuenda (Zaragoza) y Sádaba (Zaragoza), este último junto a sus cuñados Silvestre Tomás y Fermín Usarralde. En 1772 se ocupó de la ejecución e instalación de los tubos simulados del órgano *falso* o *de perspectiva* del Coreto del Templo del Pilar de Zaragoza. Ya en la década de 1780 creó órganos nuevos en las iglesias de las localidades zaragozanas de Pastriz (1781) y Salillas de Jalón (1781-1783). En esa década acometió también su gran obra: el nuevo órgano de la Catedral de Tarazona (Zaragoza), que ejecutó entre 1787 y 1790 con caja del escultor José Sanz. Siguió en activo muchos años. De hecho, en 1799, a la vez que realizaba el órgano de la Iglesia de Épila, estaba construyendo el de la Parroquial de Agüero (Huesca). Véase VV. AA., *Órganos históricos...*, *op. cit.*, pp. 79-80, 97-98, 103-104, 109-110; GONZÁLEZ MARÍN, L. A., y MARTÍNEZ GARCÍA, M. C., "La música en la catedral", en VV. AA., *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 78-101, espec. pp. 96-99; y ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez...*, *op. cit.*, pp. 160-170.

[1497] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796, carta de 3-II-1797 y certificación de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Certificación de 9-VII-1798).

[1498] Sobre Ramón Ferreñac véase EZQUERRO ESTEBAN, A., *Música instrumental en las catedrales españolas en la Época Ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón ―con violines y/u órgano―, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)* (Colección *Monumentos de la Música Española*, LXIX), Barcelona, C.S.I.C., 2004, pp. 44-59.

han de ser los mismos que están expresados en el plan i que la corneta se ha de colocar a la espalda del organista. Los registros de trompetería necesitan aumento i mexor distribución. En la mano derecha es menester un clarín más i en la izquierda sobra uno en 15ª. En esta hace falta una trompeta de batalla de 13 i en aquella puede suprimir la magna. De esta manera será un órgano mui decente, i si este aumento puede ajustarse en quinientos escudos, no hai que escrupulizar, quanto más que el ajuste anterior está hecho con bastante equidad.[1499]

El informe de Ramón Ferreñac surtió su efecto, pues la Junta de Fábrica encargó a Tomás Sánchez la ampliación de su proyecto de órgano y la redacción de una nueva contrata que estableció el coste del instrumento, sin sus aderezos externos, en 1.100 libras jaquesas (20.705 reales y 10 maravedís de vellón), un precio 40 libras (752 reales y 31 maravedís) mayor que el que Agustín Sanz había calculado inicialmente incluyendo también la caja del mismo. Sánchez había mejorado su proyecto y, por tanto, aumentado su coste, pero probablemente sin llegar a los 500 escudos o libras (9.411 reales y 17 maravedís) extra que había contemplado Ferreñac. La contrata se debió de otorgar hacia finales de 1797 o principios de 1798, recibiendo Sánchez el primero de los tres plazos de la misma, de 400 libras (7.529 reales y 7 maravedís), en el primer trimestre de 1798, al comenzar los trabajos, que a principios de julio de 1798 se desarrollaban con aparente normalidad. El segundo de los plazos, de 500 libras (9.411 reales y 17 maravedís), lo cobró hacia mediados de septiembre de 1798, coincidiendo con la inauguración interior del templo —lamentablemente, el órgano no pudo estar listo para las ceremonias de bendición y de traslación del Santísimo Sacramento—. Para entonces, a pesar de los reparos del interventor del Cabildo Metropolitano, fray José Labrador, la ejecución del instrumento debía de estar ya bastante avanzada, puesto que también hacia mediados de septiembre de ese año se pagaron los portes por traer parte del mismo hasta Épila, unos portes que se incluyeron en una cuenta general de transporte de 34 libras y 12 sueldos (651 reales y 9 maravedís). Sin embargo, su conclusión e instalación aún se dilató hasta 1799 o incluso 1800, puesto que Sánchez todavía recibió en ese año algún pago por el órgano, probablemente las 200 libras (3.764 reales y 20 maravedís) que restaban de su contrata, un pago cuya partida en las cuentas de fábrica fue protestada ante el Consejo de Castilla, como en ocasiones anteriores que no tuvieron efecto, por el citado interventor, quien consideraba que ese gasto no debía ser sufragado a través del tercio de diezmos que abonaba anualmente el Cabildo por considerar la obra del órgano fuera del proyecto aprobado por el citado consejo y por tanto superflua. También en 1799-1800 se procedió a decorar e instalar la hermosa caja de madera que debía envolver el órgano y que había sido ejecutada en 1797-1798 por José Salesa. De la realización de su decoración escultórica sobrepuesta se ocupó el *escultor*, sin duda Ignacio Echeverría, quien hacia mediados o finales de 1799 cobró 19 libras (357 reales y 22 maravedís) por *los remates, palmas y jarrones para la caja del órgano*. Dicha decoración escultórica sobrepuesta fue dorada, ya en 1800, por el *dorador*, sin duda el omnipresente Agustín Gascón, quien cobró por ello 34 libras (639 reales y 33 maravedís). En 1800 también se ocupó de *dorar*

[1499] A.I.P.E., Papeles sueltos (Informe de 3-X-1797); VV. AA., *Órganos históricos...*, *op. cit.*, p. 80; y GONZALO LÓPEZ, J., "*Pot-pourri* documental...", *op. cit.*, pp. 288-289.

y estucar la caja del órgano y su barandilla por 114 libras y 15 sueldos (2.159 reales y 32 maravedís).[1500]

Con la culminación del dorado y estucado de su caja en 1800, el órgano debió de quedar perfectamente terminado, aunque paradójicamente no se declaró oficialmente concluido hasta el 9 de octubre de 1804, cuatro años después, cuando fue visurado *in situ* de forma satisfactoria por Ramón Ferreñac. Ese abultado retraso se debió probablemente a la tardanza en resolver una reclamación presentada por Tomás Sánchez para cobrar 200 libras jaquesas (3.764 reales y 20 maravedís de vellón) adicionales respecto a lo estipulado en su contrata *por algunas cosas que se han hecho fuera de la contrata* y por *otras que se han variado en la construcción del órgano*. Dentro de este *aumento, variaciones y mejoras* se comprendía lo siguiente: la creación de un fuelle adicional; la supresión del oboe y su sustitución por un clarín; la permanencia de la trompeta magna y la eliminación de una de las dos trompetas reales de la parte derecha; la creación de nueva planta del registro *del lleno* del primer teclado por no poderse aprovechar nada del viejo; la realización de nueva factura de muchas flautas en los registros que se debían aprovechar del órgano viejo; y la instalación de un flautado mayor *de a trece* en el segundo teclado, dejando el violón en la parte derecha. La citada reclamación fue informada favorablemente por Ferreñac durante su visura del 9 de octubre de 1804, pues consideró *conveniente, y aún necesario, hacer estas alteraciones al plan*. Propuso a la Junta de Fábrica que abonara a Sánchez las 200 libras adicionales que reclamaba. En su informe de visura del 9 de octubre, Ferreñac dio su aprobación al nuevo órgano pues, tras haberlo *visto, oído y examinado de orden de los señores de la Junta de Fábrica*, consideraba *que todo él está hecho con arreglo al plan que yo vi y aumenté, que toda la obra está plantada con la mayor limpieza, perfección y seguridad, y que, en orden a la calidad de las voces, es excelente en todos los registros que en él se contienen.*[1501] El órgano, con el pago de las 200 libras adicionales reclamadas por Sánchez, había costado finalmente, incluido todo su ornato exterior, alrededor de 1.600 libras (30.116 reales y 27 maravedís), una cuantía que, aunque aproximada —no se puede conocer con exactitud—, fue en cualquier caso bastante más alta de lo inicialmente previsto —más de un 20%— [fig. 14].[1502]

[1500] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de visura de 12-IX-1798, copia de 19-I-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798, y certificación de 6-X-1801); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", docs. sueltos (Carta de 31-V-1802 y papel de protesta anejo); A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copa de carta de 23-XI-1799); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Certificación de 9-VII-1798), ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798), ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800).

[1501] A.I.P.E., Papeles sueltos (Nota de reclamación de c. 1804, informe-dictamen de 9-X-1804 e informe de visura de 9-X-1804); VV. AA., *Órganos históricos..., op. cit.*, p. 80; y GONZALO LÓPEZ, J., "*Pot-pourri* documental...", *op. cit.*, p. 289.

[1502] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).



Fig. 14: ***Vista general del órgano de la Iglesia de Épila, con su caja y tribuna volada*****, diseñadas por Agustín Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El año 1798 fue trascendental en el proceso de construcción, decoración y dotación mueble de la nueva Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila. Poco antes, en los últimos meses de 1797, el capítulo eclesiástico, sin duda de acuerdo con el ayuntamiento, había tomado la determinación *de hacer la traslación en el mes de setiembre del año entrante*,[1503] una determinación que se llevó a rajatabla, puesto que al final del verano de 1798 el templo quedó concluido en lo fundamental al interior ―no así al exterior―, lo que fue refrendado con su bendición el 15 de septiembre de ese año y con la traslación del Santísimo Sacramento desde la iglesia vieja al día siguiente, cumpliendo estrictamente la previsión.[1504] No obstante, 1798 había comenzado con un hecho luctuoso de profunda trascendencia y significación en la breve historia del nuevo edificio: el fallecimiento en Épila del X Conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximenez de Urrea, señor del lugar e insigne estadista ilustrado, a las cuatro de la tarde del 9 de enero, y la subsiguiente celebración de sus exequias el 10 de enero. De hecho, dichas exequias supusieron un jalón fundamental en la historia del nuevo templo al haber sido su oficio de difuntos la primera ceremonia religiosa celebrada dentro del mismo desde el inicio de su construcción ―aun sin estar perfectamente terminado ni bendecido― y por tanto constituir su puesta de largo ante la sociedad epilense, aunque no su inauguración oficial, que como tal debe retrasarse hasta el ya citado 15 de septiembre, fecha de su bendición. Las exequias arrancaron a las 9 de la mañana del 10 de enero desde el palacio condal con un solemne cortejo fúnebre encabezado por el pueblo llano, las cofradías y las comunidades de frailes agustinos y capuchinos de la localidad,

[1503] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 97, Doc. 10 (Requerimiento de 19-XII-1797); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 198-199.
[1504] A.I.P.E., Sign. L-11, Quinque Libri de Épila, tomo 8º, f. 21 r. (Apunte de 15/18-IX-1798).

así como los confesores de las monjas concepcionistas. En el centro avanzaba el ataúd del conde seguido por el capítulo eclesiástico en pleno, que estuvo presidido por el párroco Ignacio Bona flanqueado por diácono y subdiácono. Justo detrás seguían la corporación municipal, encabezada por el alcalde mayor, Joaquín Gargallo, y los alcaldes primero, Valero Enguera, y segundo, Manuel García, y los representantes de la familia —la condesa viuda, María del Pilar Silva y Palafox, prefirió no tomar parte en la procesión—. Participó en el cortejo buena parte de la sociedad epilense, que despidió a su señor en masa consciente de la trascendencia del personaje y del propio acontecimiento en sí, que culminó dentro de la iglesia con la celebración del multitudinario oficio de difuntos ya mencionado. Unos minutos después del mediodía el féretro era despedido a las puertas del templo con destino a su definitiva sepultura en el Real Monasterio de San Juan de la Peña, a donde llegó dos días después, siendo enterrado solemnemente el 14 de enero.[1505]

Transcurridas unas semanas tras el fallecimiento del X Conde de Aranda, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, informado sin duda del avanzado estado del interior del templo, que se encontraba prácticamente terminado y se había podido usar ya en las exequias del aristócrata, y ante la falta de acuerdo para solucionar el asunto de la financiación de las obras, decidió dar nuevos pasos para avanzar en su empeño de lograr de una vez por todas el cese de su contribución a las mismas. Poco antes, con el fin de dirigir su estrategia legal ante el Consejo de Castilla, el Cabildo había contratado los servicios del prestigioso abogado aragonés afincado en Madrid Nicolás Lamiel y Benagés,[1506] quien como principal prioridad consideraba necesario acometer ya de una vez la visura de la iglesia estipulada en la Real Provisión Ejecutoria del Consejo de

[1505] Sobre el fallecimiento, exequias y entierro del X Conde de Aranda véase A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Vicente Ezpeleta, Épila, 1798, ff. 6 r.-14 v. (Escritura de 9/14-I-1798); OLAECHEA, R., y FERRER BENIMELI, J. A., *El Conde de Aranda. Mito y…*, *op. cit.*, pp. 434-437; LÓPEZ CORREAS, P. J., "Muerte y testamento del Conde de Aranda" en *Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X Conde de Aranda. Bicentenario de una muerte*, Épila (Zaragoza), Ayuntamiento de Épila, 1998, pp. 21-28; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 210. Paradójicamente, la documentación solo menciona que las exequias del X Conde de Aranda culminaron en la Iglesia de Épila con la celebración del oficio de difuntos. No aclara si se usó la parroquial vieja o la nueva, aunque todo parece indicar que fue esta última, que se debió de emplear excepcionalmente, a falta de ciertos remates interiores y sin estar aún bendecida, por la trascendencia e importancia del acontecimiento, que requería de un especial realce y dignidad, algo que la vieja, aunque seguía utilizándose para celebrar la misa ordinaria, no podía ofrecer por encontrarse en un estado muy precario, con buena parte de su estructura ya demolida, y por tanto sin apenas espacio, y con su dotación mueble muy mermada, lo que la hacía indecorosa y completamente inadecuada para acoger un oficio de difuntos tan trascendente y multitudinario como el del aristócrata. Por el contrario, otras misas y rogativas para pedir lluvia que se celebraron en la *Iglesia de Épila* en enero-febrero de 1798, tuvieron lugar sin duda, dada su importancia muy secundaria, en el templo parroquial viejo, que a todos los efectos seguía siendo el oficial. Véase Archivo Municipal de Épila (A.M.E.), Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, f. 6 r. (Acta de 8-I-1798) y f. 12 v. (Acta de 9-II-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 209.

[1506] Nicolás Lamiel, natural de Puertomingalvo (Teruel), era abogado de los Reales Consejos y de los colegios de Zaragoza y Madrid. Llegó a ser elegido diputado a Cortes por Aragón en 1813, siendo en 1814 uno de los firmantes del célebre *Manifiesto de los Persas* en apoyo de Fernando VII, por lo que es considerado de tendencias absolutistas. Véase MAESTROJUÁN CATALÁN, F. J., *Ciudad de vasallos, Nación de héroes (Zaragoza: 1809-1814)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2003, pp. 285-286; y RAMÓN SOLANS, F. J., y MAYORAL TRIGO, R. A., "Sociología de los diputados por Aragón en las Cortes de Cádiz", *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 87, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 259-280, espec. pp. 265, 268 y 277.

Castilla del 3 de julio de 1788, que aún estaba pendiente, dado que la misma, que debía realizarse conjuntamente por un perito de cada parte, permitiría tener constancia fehaciente del estado de la fábrica y determinar con exactitud las obras que restaban para finalizar el edificio y su coste, sirviendo de sólida base para fundar cualquier instancia que se quisiera presentar ante el consejo.[1507] En consecuencia, el primero de los nuevos pasos dados por el Cabildo fue en esa línea. Se trató de una carta que el racionero Eusebio Ximénez, que llevaba varios años actuando de enlace, escribió al Ayuntamiento de Épila en nombre del Cabildo el 6 de febrero de 1798. En la misma hizo notar al consistorio que la visura del templo cuya ejecución estipulaba la Real Provisión Ejecutoria del Consejo de Castilla del 3 de julio de 1788, seguía todavía pendiente después de casi diez años, a pesar de haberse llegado a nombrar en su día a Agustín Sanz como perito municipal y a Pedro Ceballos como representante del Cabildo y del arzobispo. Por ello, *no haviendo llegado el caso de que practicasen dicha visura y declaración, haviendo fallecido el enunciado Zeballos, y deseando el Cabildo se lleve a debido efecto lo mandado en la expresada Real Provisión*, informaba de que este había designado un nuevo perito, el maestro de obras José Yarza Lafuente (1759-1833),[1508] *para que, con el dicho Sanz, o con el que Vuestros Señores tuvieren a bien nombrar, practiquen la indicada visura y declaración*.[1509]

El ayuntamiento y la propia Junta de Fábrica debieron de recibir con cierta preocupación la decisión unilateral del Cabildo de hacer la visura conjunta del templo, pues las obras habían avanzado relativamente poco en los últimos tiempos, sobre todo al exterior, y dado que suponía un elemento adicional de presión en un momento en el que las negociaciones para llegar a un nuevo acuerdo de financiación permanecían atascadas. Sin embargo, dicha decisión unilateral no fue rechazada ni rebatida por el ayuntamiento, que la analizó en un pleno celebrado nada más conocerla, el 9 de febrero, o la junta, sino todo lo contrario, fue aceptada por ambos como una especie de incentivo para cumplir a rajatabla con la determinación tomada a finales de 1797 de poner en uso el interior del templo en septiembre de 1798. De hecho, debió de convertirse probablemente en el acicate que impulsó definitivamente la terminación y puesta a punto del interior del templo y que explicaría su bendición en el plazo previsto, apenas siete meses después, el

[1507] A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copia de carta de 23-XI-1799); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 29-XI-1799). En 1795, casi tres años antes de ser contratado por el Cabildo para hacerse cargo de las acciones legales ante el Consejo de Castilla relativas a la contribución de aquel a las obras de la Iglesia de Épila, Nicolás Lamiel ya había redactado un dictamen sobre el asunto para el propio Cabildo.

[1508] José Yarza Lafuente era hijo del también maestro de obras Julián Yarza Lafuente, durante muchos años rival de Agustín Sanz por la hegemonía del panorama constructivo zaragozano a pesar de ser a su vez primo hermano del maestro y mentor de este, Julián Yarza Ceballos. Todo parece indicar que José Yarza, que no pasó de mero maestro de obras de formación gremial, heredó de su padre la rivalidad con Sanz, del que paradójicamente era vecino dado que sus casas, ubicadas en la zaragozana calle de la Puerta Quemada, actual del Heroísmo, lindaban pared con pared. No obstante, a pesar de su edad mucho menor, José Yarza siempre fue deudor de las soluciones arquitectónicas de Sanz, incluso muchos años después de fallecido este, que imitó con frecuencia y sin disimulo incluso entrado el siglo XIX. Sobre José Yarza Lafuente véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de..., op. cit.*, pp. 235-239; ESPARZA URROZ, J. M., "La obra de los arquitectos…" *op. cit.*, pp. 832-833; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 333-334.

[1509] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 6-II-1798).

15 de septiembre de 1798, algo al parecer completamente impensable solo un año antes, a principios de febrero de 1797, cuando el interventor Labrador ponía en boca de los miembros de la junta lo siguiente: *que han de passar ocho años para la traslación*. No obstante, la visura conjunta no se acometió de inmediato, sino que aún tardó casi siete meses en llevarse a cabo ―se ejecutó a finales de agosto, unos días antes de la bendición―, quizá por motivos de agenda de los peritos, aunque más probablemente para poder culminar en ese plazo las principales obras pendientes en el interior del templo, fundamentalmente de dotación mueble.[1510]

En ese periodo de casi siete meses que transcurrió entre comienzos de febrero y finales de agosto de 1798, de gran furia inversora, se concluyeron buena parte de las obras pendientes en el interior del templo, sobre todo las de arte mueble, pero también lo poco que quedaba por hacer de carpintería, pintura, vidriería o albañilería.[1511] En cuanto a la carpintería, se formó el *lugar común* o retrete *en la tabla de su asiento*, lo que costó alrededor de 50 libras jaquesas (941 reales y 5 maravedís de vellón), y se instalaron las puertas y ventanas que ya estaban hechas pero sin colocar, lo que tuvo un coste de en torno a 120 libras (2.258 reales y 20 maravedís) con inclusión de los herrajes necesarios. Respecto a la pintura, se ejecutaron trabajos puntuales como *el imitado a mármoles del ornato de las puertas de las sacristías*, que debió de ejecutar el maestro dorador Agustín Gascón, o el pintado de todos los zócalos interiores del templo simulando piedra y el estucado de las basas de las pilastras dispuestas encima de dichos zócalos, labores que ejecutó Gascón por un importe de 291 libras, 17 sueldos y 8 dineros (5.493 reales y 33 maravedís) que cobró ya pasada la inauguración del interior de la iglesia. Gascón se ocupó también de pintar y dorar *las ventanas de la cornisa*, labor por la que cobró 10 libras, 12 sueldos y 8 dineros (200 reales), de *dar color* a dos ventanas de las sacristías, por lo que percibió 4 libras y 5 sueldos (80 reales), y de dorar el *altar del oratorio*, por lo que ingresó 21 libras y 5 sueldos (400 reales). En lo tocante a la vidriería, el maestro vidriero Pedro Elías ejecutó e instaló en las ventanas las vidrieras transparentes emplomadas que faltaban, cobrando ya en septiembre, coincidiendo con la inauguración del templo, 162 libras y 8 sueldos (3.056 reales y 29 maravedís) *por fin de pago de todas las vidrieras*. Por su parte, en cuanto a la albañilería, lo más importante fue la conclusión de las dos sacristías, el cuarto del archivo y tres cisternas funerarias, trabajos cuyo coste debió de rondar las 173 libras (3.256 reales y 13 maravedís), pero sobre todo la instalación del pavimento de la iglesia y *sus departamentos*, que se había dejado para el final para evitar desperfectos y deterioros durante las obras. Incluía comprar las 5.000 baldosas de barro

[1510] A.M.E., Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, f. 12 r. (Acta de 9-II-1798); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 425 r.-426 r. (Informe de 21-V-1800); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 97, Doc. 10 (Requerimiento de 19-XII-1797); A.I.P.E., Sign. L-11, Quinque Libri de Épila, tomo 8º, f. 21 r. (Apunte de 15/18-IX-1798); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 3-II-1797); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 198-199 y 210.

[1511] De hecho, el ejercicio de 1798 fue el segundo de mayor nivel inversor de toda la serie 1771-1798, tras el de 1788, con 4.878 libras, 9 sueldos y 11 dineros jaqueses (91.827 reales y 24 maravedís de vellón) de gasto, algo perfectamente explicable por la voluntad del dejar el templo perfectamente terminado al interior antes de su bendición. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105.

cocido que faltaban, cuyo coste estaba fijado en 18 libras y 16 sueldos (353 reales y 30 maravedís) el millar, es decir, en 94 libras (1.769 reales y 12 maravedís), y asentar, incluyendo el jarreo, esas 5.000 baldosas y las 12.000 que ya se habían adquirido hacia finales de 1794 o principios de 1795 a Pedro Bravo, tejero de la cercana localidad de Lumpiaque, quien sin duda sería de nuevo el proveedor dado que en su momento la Junta de Fábrica pactó con él el suministro de un total de 17.000 baldosas por 298 libras (5.609 reales y 9 maravedís). Asentar todas esas baldosas, incluyendo el citado jarreo, costaría, según el cálculo general de Agustín Sanz del 13 de agosto de 1796, 170 libras (3.199 reales y 31 maravedís), lo que sumado al precio de las 5.000 baldosas recién adquiridas y al de las 12.000 compradas previamente, que ascendió a 204 libras (3.839 reales y 30 maravedís), daba un coste total para el pavimento del templo y *sus departamentos* de 468 libras (8.809 reales y 6 maravedís).[1512]

En cuanto a la dotación mueble de la nueva iglesia, en los dos primeros cuatrimestres de 1798 se ejecutaron con toda probabilidad dos retablos ―uno de ellos con función de epitafio― cuyo patronato correspondía a los Condes de Aranda: el altar del Santo Cristo y el retablo-epitafio que debía enmarcar el sepulcro gótico de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia.[1513] Ambos se crearon en la capilla claustral que flanquea el presbiterio en el lado de la epístola, denominada desde entonces capilla del Santo Cristo, que se reservó para el uso privativo de los condes en sustitución de la capilla funeraria que bajo la advocación de San Miguel Arcángel habían disfrutado en la iglesia vieja, en el lado del evangelio junto a la cabecera.[1514] Dicha capilla funeraria de San Miguel, a raíz del avance de las obras primigenias del templo nuevo, había sido desmantelada y demolida poco después de 1769, tras el otorgamiento ante notario el 20 de noviembre de ese año de una escritura, ya analizada, según la cual el X Conde de Aranda autorizaba al ayuntamiento a derribar lo que fuera necesario de la iglesia vieja, incluida su capilla de San Miguel, a cambio, entre otras cosas, de que una de las dos capillas claustrales del templo nuevo, la emplazada *en el sitio más inmediato al altar maior y lado del evangelio*, lugar que equivalía al que ocupaba la capilla de los condes en la iglesia vieja, se destinara al uso de los mismos, de nuevo bajo la advocación de San Miguel, emplazándose en ella su panteón. El acuerdo entre el conde y el ayuntamiento había supuesto que este último sacrificara su pretensión original, muy anhelada por el pueblo y el capítulo eclesiástico, de que la nueva capilla claustral del lado del evangelio se pusiera bajo la advocación de San Pedro Arbués, algo que estaba plenamente justificado por situarse exactamente sobre el solar de la casa natal y la ermita del santo,

[1512] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); y A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informe de 21-IV-1795).

[1513] Sobre el sepulcro de Lope Ximénez de Urrea véase CRIADO MAINAR, J. (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013.

[1514] Sobre la capilla funeraria de San Miguel Arcángel de la iglesia vieja véase CRIADO MAINAR, J., "Fama y linaje. El panteón familiar de los Ximénez de Urrea en Santa María de Épila" en *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 101-133.

patrón de la villa junto a San Frontonio, a quien se iba a dedicar la capilla claustral del lado de la epístola. Como compensación, el conde había accedido en 1769 a incluir en la nueva capilla de San Miguel una *efigie* de San Pedro Arbués, aunque eligiendo él su ubicación exacta.[1515]

A pesar de lo temprano del acuerdo, la creación de la dotación mueble de la capilla claustral que el X Conde de Aranda pretendía dedicar a San Miguel Arcángel, la del lado del evangelio, no fue impulsada por este hasta finales de 1797, muy poco antes de su muerte, una muerte que, como se verá, acabó facilitando sin duda un importante cambio de planes. Así, el 28 de diciembre de 1797, solo doce días antes del fallecimiento del aristócrata, tres representantes del capítulo eclesiástico epilense, a saber: el párroco Ignacio Bona, el racionero Matías Llanas y el beneficiado José Antonio Esteban, todos presbíteros residentes en Épila y archiveros de la parroquial, habían otorgado ante notario un ápoca y carta de pago a favor del conde, por haber recibido de este, de mano de su administrador Tomás Moya, 10.000 reales de vellón (531 libras, 5 sueldos y 5 dineros jaqueses), *los nueve mil y ochocientos reales* [520 libras, 12 sueldos y 13 dineros], *precio de el retablo que deverá construirse en la nueva yglesia parroquial vaxo la invocación y título de San Miguel, proprio de Su Excelencia, como está contratado y diseñado por Ygnacio Echeverría, maestro escultor, y por Agustín Gascón, dorador, vecinos de esta villa*, y los 200 reales (10 libras, 12 sueldos y 8 dineros) restantes, *gratificación voluntaria a los mismos maestros para un refresco*. Dicho retablo nuevo dedicado a San Miguel, que había sido encargado por el conde a los omnipresentes Ignacio Echeverría y Agustín Gascón, debía construirse *en el lugar y con las circunstancias que resultan de la escritura de contrata que otorgaron procurador legítimo de dicho Señor Excelentísimo y el ayuntamiento y síndico de esta villa, en ella, a veinte de noviembre del año mil setecientos sesenta y nueve*, es decir, debía levantarse en la capilla claustral del lado del evangelio, que según la escritura de 1769 estaba reservada a los Aranda. Con el pago de los 10.000 reales, el conde había quedado exonerado *de la fábrica de dicho retablo, quedando el capítulo eclesiástico de esta parroquial, y por él los otorgantes, en la obligación de hacer cumplir a dichos maestros su contrata y dexar la obra a satisfacción de Su Excelencia.*[1516]

Paradójicamente, la sorpresiva muerte del X Conde de Aranda el 9 de enero de 1798, apenas doce días después de delegar en el capítulo eclesiástico la creación del retablo de San Miguel, trastocó sin duda los planes trazados con respecto a la nueva capilla funeraria de los condes, en general, y a dicho retablo de San Miguel, en particular. De lo que no cabe duda es de que la capilla claustral del lado del evangelio, en contra de lo acordado en 1769 y ratificado en 1797, no se destinó finalmente a capilla funeraria condal bajo la advocación de San Miguel, sino a capilla patronal de San Pedro Arbués y San Frontonio. Con toda probabilidad, lo que ocurrió, aunque de ello no existe constancia documental, fue lo siguiente: que el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico, como tal o como Junta de Fábrica, se dirigieron a la condesa viuda, María del Pilar Silva y Palafox,

[1515] A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Lanza y Trasobares, Épila, 1769, ff. 30-33 (Escritura de 20-XI-1769); A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 192-193 y 319-320; y CRIADO MAINAR, J., "Fama y linaje...", *op. cit.*, pp. 116-117.
[1516] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 51 (Ápoca y carta de pago de 28-XII-1797).

unos días después del fallecimiento de su esposo, haciéndole ver la inmensa contrariedad que suponía para el pueblo y sus vecinos el no poder destinar la capilla claustral del lado del evangelio, situada sobre el solar de la casa y la ermita de San Pedro Arbués, a la mayor gloria de este gran santo (en puridad beato) epilense, como era su pretensión original, por tener que respetar la prerrogativa de la Casa de Aranda de emplazar en ella su capilla funeraria de San Miguel. A cambio de dicha capilla debieron de ofrecer a la condesa la cesión de la capilla claustral gemela, es decir, la del lado de la epístola, hasta entonces reservada al otro patrón de la villa, San Frontonio, cuyo retablo sería colocado ahora junto al de San Pedro Arbués en uno de los dos arcosolios de la capilla del evangelio, que quedaría así convertida en capilla patronal, aunque sin duda bajo la advocación principal de San Pedro Arbués. La condesa viuda, menos rígida y más comprensiva que su difunto marido, debió de aceptar la propuesta de permuta con facilidad, puesto que la capilla funeraria condal acabo estableciéndose, ya en el mismo 1798, en la capilla claustral del lado de la epístola, que paradójicamente no se puso bajo la advocación de San Miguel sino del Santo Cristo.[1517]

A iniciativa de la condesa viuda de Aranda, en la capilla claustral del Santo Cristo se crearon e instalaron a lo largo de 1798, en sendos arcosolios, dos altares que siguieron el modelo general de mazonería ideado por Agustín Sanz para los retablos laterales del templo: un altar-epitafio en el que se encastró el magnífico sepulcro gótico de Lope Ximénez de Urrea procedente de la iglesia vieja para servir de panteón familiar, y el retablo del Santo Cristo, que vino a sustituir sin duda al inicialmente proyectado de San Miguel, dado que, aunque quedó presidido en su cuerpo por un crucificado barroco reaprovechado de notable calidad (probablemente el que ornaba el altar de la capilla del Crucifijo de la iglesia vieja, creada en el segundo cuarto del siglo XVI por encargo del beneficiado Juan de Soria) al que la condesa debía de tener gran devoción, mantuvo en el ático la representación del arcángel. Este último retablo, al ser sustituto del de San Miguel, debió de ser sufragado con los 10.000 reales de vellón (531 libras, 5 sueldos y 5 dineros jaqueses) entregados por el conde al capítulo eclesiástico el 28 de diciembre de 1797, siendo realizado probablemente por los artífices ya designados por este: el escultor Ignacio Echeverría y el dorador Agustín Gascón, quienes también debieron de ocuparse de ejecutar el altar-epitafio adyacente integrando en el mismo, debidamente adaptado y restaurado, el sepulcro gótico ya mencionado. Ambos retablos estaban ya terminados a principios de octubre de 1798, por lo que debieron de concluirse para la bendición del templo del 15 de septiembre de ese año [fig. 15].[1518]

[1517] A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Vicente Ezpeleta, Épila, 1798, ff. 6 r.-14 v. (Escritura de 9/14-I-1798); A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Lanza y Trasobares, Épila, 1769, ff. 30-33 (Escritura de 20-XI-1769); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 51 (Ápoca y carta de pago de 28-XII-1797); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-1 (Solicitud de licencia de 1-X-1798); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-2 (Escritura de 14-XI-1798); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 302 r.-303 r. (Declaración jurada de 2-VII-1787).

[1518] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-1 (Solicitud de licencia de 1-X-1798); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-2 (Escritura de 14-XI-1798); A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 51 (Ápoca y carta de pago de 28-XII-1797); y CUELLA ESTEBAN, O., "Indulgencias y privilegios…", *op. cit.*, p. 418.



Fig. 15: ***Altar-epitafio de don Lope Ximénez de Urrea en la Iglesia de Épila*****, diseñado por Agustín Sanz integrando el sarcófago gótico del aristócrata. Foto: José Manuel Herráiz España.**

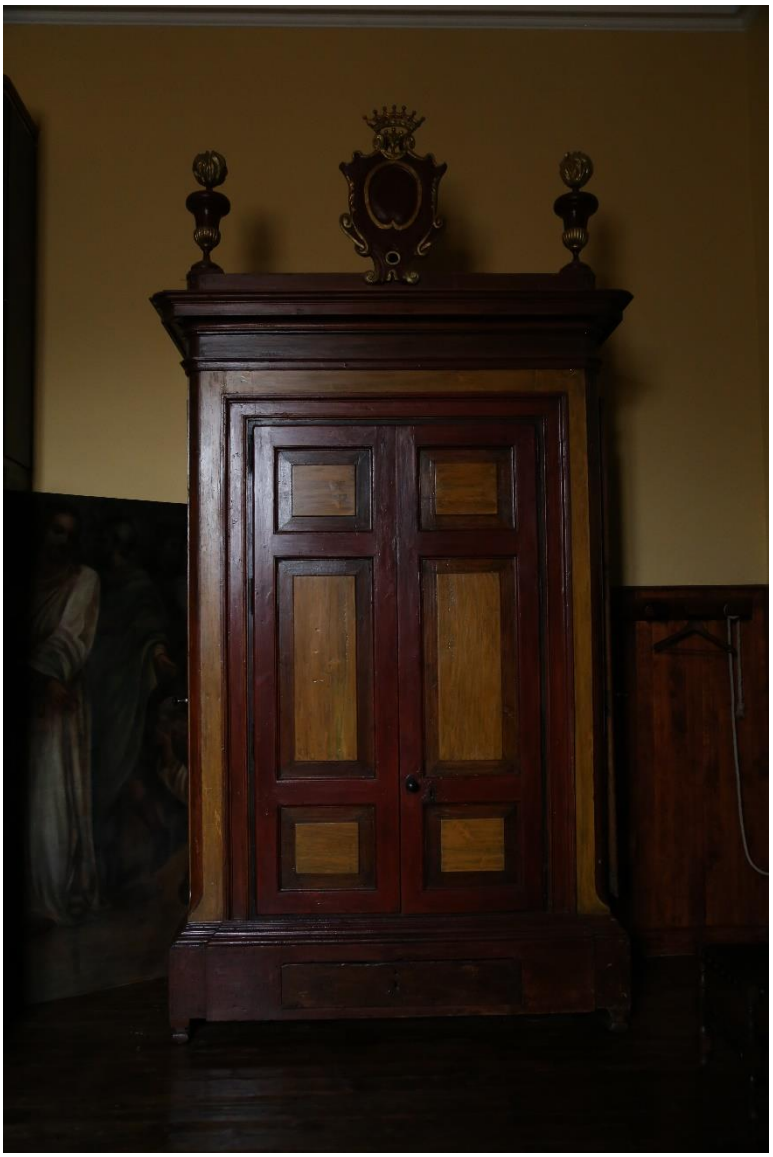


Fig. 16: ***Armario de la sacristía de la Iglesia de Épila*****, diseñado por Agustín Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Debido al estricto cumplimiento del plazo fijado para bendecir e inaugurar la nueva Iglesia parroquial de Épila a mediados de septiembre de 1798, distintas piezas de su dotación mueble costeadas a cargo de los caudales de fábrica se concluyeron in extremis, sin apenas tiempo para su colocación, por lo que sus artífices cobraron sus emolumentos después de dicha bendición, en el otoño de 1798 o incluso ya en 1799. Ese fue el caso probable de dos destacados muebles de uso litúrgico de madera diseñados sin duda por el propio Agustín Sanz dentro de una sobria y elegante estética neoclásica: el armario de la sacristía, aún en uso, y la mesa de la credencia, de cuya ejecución conjunta se encargó el maestro carpintero José Salesa, asiduo participante en las obras, quien cobró por su realización 115 libras, 6 sueldos y 4 dineros jaqueses (2.170 reales y 18 maravedís de vellón) hacia finales de 1798. El pintado y dorado de ambas piezas, que no pudo estar a tiempo para la inauguración del interior del templo, se dejó para más adelante. Se ocupó de ello, ya hacia 1800-1801, el *dorador*, sin duda Agustín Gascón, quien cobró 18 libras, 1 sueldo y 4 dineros (340 reales). Por tanto, el coste total de los dos muebles fue de 133 libras, 7 sueldos y 8 dineros (2.510 reales y 18 maravedís) [fig. 16].[1519]

Otras piezas de mobiliario litúrgico concluidas a cargo de la fábrica a mediados de septiembre de 1798, para la bendición del templo, y abonadas poco después, fueron ocho bancos de madera para las naves del templo realizados por el maestro carpintero Joaquín Rueda, quien cobró por ellos un importe total de 195 libras y 11 sueldos jaqueses (3.680 reales y 28 maravedís de vellón) hacia finales de ese mismo año. Ya en 1800-1801, esos

[1519] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

ocho bancos y otros dos más fueron pintados a costa de la fábrica por el *dorador*, Agustín Gascón, quien cobró su trabajó dentro de una cuenta general de pintura y dorado de 55 libras, 7 sueldos y 8 dineros (1.042 reales y 11 maravedís) que incluyó también el plateado y dorado de las varas del palio.[1520] Uno de esos dos bancos adicionales pudo ser el *magestuoso banco de ayuntamiento* que se mencionó en la narración del cortejo fúnebre de los restos mortales del virrey de Sicilia Lope Ximénez de Urrea, celebrado el 14 de noviembre de 1798.[1521] Dicho banco, que sería probablemente de nueva creación, debió de ser costeado con fondos municipales. Su autoría no se ha podido determinar documentalmente, aunque bien se pudo deber al maestro carpintero de confianza de Agustín Sanz y de la propia fábrica, José Salesa, o incluso al propio Joaquín Rueda, miembro de una destacada saga de carpinteros que llevaba bastante tiempo participando en las obras.

También se concluyó hacia mediados de septiembre de 1798, aunque de nuevo se pagó algo después, otra importante obra de mobiliario interior: la restauración, previo traslado, de los *calajes de sacristía* o *calajeras*, es decir, de las grandes cajoneras de madera para guardar la indumentaria litúrgica existentes en la iglesia vieja que, por su calidad, alto coste y relativo buen estado de conservación, fueron reaprovechadas, algo que ya se contemplaba a finales de 1795. De hecho, en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796, Agustín Sanz cifraba la *composición* y traslado de los *calages de las sacristías* en la nada desdeñable cuantía de 160 libras jaquesas (3.011 reales y 23 maravedís de vellón). La documentación conservada no aclara la autoría de esta labor ni su coste, que probablemente fue más modesto que el contemplado por Sanz al reducirse el alcance de la intervención. Es posible que un abono a José Salesa de 31 libras y 17 sueldos (599 reales y 17 maravedís) *por sus jornales y oficial*, reflejado en las cuentas de fábrica hacia el otoño de 1798, corresponda a la recomposición de las calajeras. Lo que sí se sabe es que, también en torno a esas fechas, se pagaron las nuevas cerrajas para dichas calajeras dentro de una cuenta general de cerrajería de 43 libras, 2 sueldos y 5 dineros (601 reales y 23 maravedís) que incluyó otros gastos ajenos: la confección de escudos y aldabas de bronce, así como de dos arandelas para sendas lámparas y su dorado.[1522]

Otra pieza de la dotación mueble creada con toda probabilidad en la primavera-verano de 1798 con la idea de que estuviera lista para la inauguración del interior del templo, fue el armario del palio, en puridad las puertas de dicho armario y su remate escultórico superior. El armario como tal es un gran nicho de fábrica, con formato de arco de medio punto de marco moldurado, abierto en el muro de los pies del templo (alineado con la nave lateral del lado de la epístola) cuando se construyó esta parte del edificio, nicho que se creó para hacer *pendant* con la gran hornacina que debía cobijar la pila bautismal al otro lado de la nave central, que es de idéntico formato y dimensiones. Las

[1520] *Ibidem*, ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 6-X-1801).
[1521] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-2 (Escritura de 14-XI-1798).
[1522] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de 7-XI-1795, cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801).

puertas del citado armario, que destacan por un sencillo diseño clasicista de cuarterones ideado sin duda por Agustín Sanz, fueron ejecutadas probablemente por el maestro carpintero de confianza de este, José Salesa, mientras que, del remate escultórico superior, similar al de la hornacina de la pila bautismal, se debió de encargar, como fue habitual en este tipo de obras, el escultor Ignacio Echeverría, cuyos estilemas son muy visibles. El dorado y pintado del marco y las puertas del armario del palio, incluido probablemente su remate escultórico superior, se acometió ya después de la bendición de la iglesia, a finales de 1798 o ya en 1799, siendo obra del dorador de referencia de la fábrica, Agustín Gascón, quien cobró su labor dentro de una cuenta general de pintura y dorado de 297 libras y 10 sueldos jaqueses (5.599 reales y 29 maravedís de vellón) que incluyó a su vez el dorado y pintado al óleo imitando madera del cancel y las puertas principales del templo, así como el pintado de sus seis confesionarios. Como curiosidad, cabe reseñar que, con la vista puesta también en la inauguración del interior del templo, a lo largo de los dos primeros cuatrimestres de 1798 se confeccionó un nuevo y rico palio procesional de seda bordada en oro (210 x 44 cm, dos piezas), aún conservado, por encargo de la condesa viuda de Aranda, quien se lo regaló a la iglesia parroquial *de su villa de Épila*, tal y como consta en una etiqueta manuscrita original cosida a la propia pieza textil, que fue ejecutada por Victoria del Olmo, *de nación francesa*. Las varas de dicho palio fueron las mismas que ya tenía el antiguo, aunque se platearon y doraron de nuevo, labor de la que se ocupó, ya en 1800-1801, el omnipresente Agustín Gascón, quien cobró este trabajo dentro de una cuenta general de pintura y dorado de 55 libras, 7 sueldos y 8 dineros (1.042 reales y 11 maravedís) que incluyó también el pintado de diez bancos del templo.[1523]

Sin lugar a dudas, las dos obras de arte mueble más importantes creadas a lo largo de 1798 fueron los dos magníficos púlpitos que debían presidir la nave central de la iglesia junto al crucero, aunque no lo fueron tanto por su precio, que debió de ser muy notable —Agustín Sanz, en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796, lo cifró en un total de 960 libras jaquesas (18.070 reales y 3 maravedís de vellón) para ambos ejemplares *con inclusión de los dorados y demás, hasta su conclusión o perfección*—,[1524] sino por el audaz y sorprendente diseño antropomorfo, mediante una pareja de ángeles mancebos tenantes, ya plenamente neoclásico, que Agustín Sanz concibió, quizá con ayuda de sus hijos Matías y José, para el soporte (fingido) del balcón de ambos púlpitos, un diseño que, por su modernidad y atrevimiento, se atribuyó tradicionalmente al hijo más ilustre de la villa, el célebre arquitecto neoclásico Silvestre Pérez (Épila, Zaragoza, 1767-Madrid, 1825),[1525] discípulo predilecto del propio Sanz, cuya participación, no obstante, tampoco es descartable dado el estrecho vínculo que, a pesar de la distancia, mantenía con su pueblo y su antiguo descubridor y maestro.

La creación de dos púlpitos, algo poco frecuente en iglesias parroquiales, donde lo normal era disponer de un único ejemplar, era un anhelo de la Junta de Fábrica y del

[1523] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 6-X-1801); y FERRER BENIMELI, J. A. (ed.), *El Conde de Aranda* (catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza e Ibercaja, 1998, p. 198.
[1524] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796).
[1525] Sobre Silvestre Pérez véase FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A., "Sacar luz de la sombra…", *op. cit.*, pp. 201-222; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 335-338.

propio Agustín Sanz que ya se contemplaba al menos desde 1795, sin duda con el fin de monumentalizar el templo y mantener una estricta simetría en la nave central. Sin embargo, como era habitual, la pretensión era cuestionada sistemáticamente por el Cabildo y su interventor en la junta, fray José Labrador, quienes la consideraban un capricho caro e innecesario y se oponían tajantemente a su consecución. Ello no fue óbice para que la junta encargara la realización de dos púlpitos hacia finales de 1797 o principios de 1798. No obstante, en plena ejecución de los trabajos, ante las presiones del Cabildo y para evitar el conflicto, en su certificación del 9 de julio de 1798, Sanz habló ya de púlpito "en singular" al indicar que faltaban *los mancebos del púlpito, con el dorado e imitado a mármol de todo él*. Ello no quería decir que no se estuviera ejecutando un segundo púlpito, sino que este debía costearse, en principio, al margen de los caudales de la fábrica. De hecho, el informe de visura conjunto del templo rubricado por los peritos José Yarza y José Sanz el 12 de septiembre de 1798, solo tres días antes de su bendición, abundaba en esta idea, pues en él solo se contemplaba pendiente de abono el coste de *dos mancebos para el púlpito, en blanco*, que se cifraba en 132 libras, 16 sueldos y 4 dineros jaqueses (2.499 reales y 32 maravedís de vellón). Es más, en el escrito aclaratorio adjunto a la copia de este informe de visura que Yarza entregó al Cabildo, este matizó que *encontró por viciosa la construcción de uno de los púlpitos, por lo que se rebajó el coste de dorarlo en el cálculo que se presentó con fecha de dicho mes, pero no pudo bajarse el coste que tubo su construcción por haberse hecho por administración, junto con otras obras*. Finalmente, a pesar del supuesto compromiso alcanzado entre las partes para sufragar a costa de la fábrica solo uno de los dos púlpitos, la Junta de Fábrica acabó imponiendo su criterio: cargó el coste de ambos a los caudales de fábrica.[1526]

Aunque la documentación conservada resulta poco clara, parece ser que ambos púlpitos llegaron a estar listos en lo fundamental para las fiestas de inauguración del interior del templo de mediados de septiembre de 1798, aunque in extremis por la tardía ejecución de las dos parejas de estatuas de ángeles mancebos tenantes que debían soportarlos visualmente a modo de trampantojo. Dichas parejas de estatuas, de gran calidad escultórica, fueron ejecutadas respectivamente, siguiendo una disposición general y una pauta estética y formal similares (aunque diferenciadas), por dos destacados escultores clasicistas aragoneses de la entera confianza de Agustín Sanz que ya habían participado en la realización del altar mayor: Cristóbal Salesa, que se ocupó de los ángeles mancebos del púlpito del lado de la epístola, y José Sanz, que se encargó de los del púlpito del lado del evangelio. Ambos cobraron lo mismo por su trabajo, lo que es indicativo de que tenían una consideración artística y profesional equiparable: 127 libras y 10 sueldos jaqueses (2.399 reales y 32 maravedís de vellón), una cantidad algo menor a la contemplada en el informe de visura conjunto del 12 de septiembre de 1798 que percibieron después de la bendición del templo, a finales de 1798 o ya en 1799. Algo antes, probablemente a lo largo del verano de 1798, había ido cobrando sus emolumentos el artífice encargado de ejecutar la compleja y refinada estructura de madera de ambos

[1526] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de 7-XI-1795, cálculo de 13-VIII-1796 y copia de 19-I-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Certificación de 9-VII-1798) y ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

púlpitos, que incluía: basamento-contrapeso, escalera de acceso, balcón de antepecho circular, y tornavoz. Dicho artífice fue sin duda el maestro carpintero habitual de la fábrica, José Salesa, quien trabajó esta obra, junto a otras, por el sistema económico *de administración*, es decir, a jornal, durante el periodo estival. La madera necesaria, al igual que a los propios escultores, le fue suministrada sin duda por la propia fábrica, que la habría comprado previamente. A su vez, los púlpitos requerían, dada la complejidad de su estructura, de una importante cantidad de piezas de cerrajería, tanto decorativas (barandillas de las escaleras) como de soporte, fijación y anclaje (barras de sujeción del tornavoz…), que fueron elaboradas por el maestro cerrajero habitual, José Ximeno o Ximénez, quien cobró a finales de 1798 o ya en 1799 la nada desdeñable cifra de 135 libras, 9 sueldos y 1 dinero (2.549 reales y 22 maravedís), cuantía en la que se incluyó también el precio de *otros* hierros ajenos a los púlpitos. Por su parte, de *la talla de seis paneles de los púlpitos y adornos del tornavoz*, es decir de la labra en madera de los tres relieves cuadrangulares curvos que adornan el balcón circular de cada uno de los dos púlpitos y de la decoración escultórica de sus tornavoces, se encargó a buen seguro el omnipresente escultor Ignacio Echeverría, quien percibió por ello 84 libras y 10 sueldos (1.590 reales y 18 maravedís) a finales de 1798 o ya en 1799. Finalmente, de dorar y pintar ambos púlpitos, incluidos los ángeles mancebos tenantes, que se acabaron en blanco imitando mármol de Carrara, se ocupó sin duda el maestro dorador Agustín Gascón poco antes de la bendición del templo, aunque no consta lo que cobró por ello. Por tanto, ante la carencia de numerosos datos económicos, es imposible determinar el coste total que tuvieron los dos púlpitos, aunque debió de ser considerablemente superior a la cuantía de 960 libras (18.070 reales y 3 maravedís) estimada por Agustín Sanz en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796 [figs. 17 y 18].[1527]

El aguamanil pétreo de la sacristía parroquial fue otra de las piezas de mobiliario que estuvieron listas a mediados de septiembre de 1798, para la inauguración del interior del templo, pero que se pagaron a sus artífices algo después. En este caso, como ya previó Agustín Sanz en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796, se trató de la relabra y recolocación del aguamanil ya existente en la iglesia vieja, trabajos cuyo coste cifró en 14 libras jaquesas (263 reales y 18 maravedís de vellón), aunque la intervención incluyó un refinado frontal pétreo, sin duda de nueva planta y diseñado por el propio Sanz a tenor de su exquisita traza clasicista. Ni la autoría material de estos trabajos de cantería ni su coste final constan documentalmente.[1528]

[1527] *Ibidem*, ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y f. 388 r.-v. (Certificación de 6-II-1800); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Papel anexo a carta de 11-IX-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796).

[1528] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796).



Fig. 17: ***Púlpito del lado de la epístola de la Iglesia de Épila*****, diseñado probablemente por Agustín Sanz y ejecutado por Cristóbal Salesa. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 18: ***Púlpito del lado de la epístola de la Iglesia de Épila*****, diseñado probablemente por Agustín Sanz y ejecutado por José Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Aunque los exteriores del templo se postergaron, de cara a la puesta de largo del interior del edificio fue preciso acometer ciertas obras menores en su parte externa y en su entorno circundante para ponerlo a punto. Una de las más relevantes fue la creación del rejado que debía cerrar el atrio del templo al exterior, todo él realizado en hierro forjado siguiendo un diseño muy simple. Su coste, con un peso de 80 arrobas (1.008 kg), había sido estimado por Agustín Sanz en su cálculo general de costes del 13 de agosto de 1796 en 288 libras jaquesas (5.421 reales y 1 maravedí de vellón), más otras 11 libras (207 reales y 2 maravedís) por *la cerraja, con su cerrojo y los dados de bronce del mismo*. Finalmente, se ejecutó en 1798 con un peso notablemente menor, de solo 50 arrobas (630 kg) (sin duda para economizar por no ser necesario más), siendo su autor material, que probablemente siguió una traza de Sanz, o al menos precisas indicaciones de este, el maestro cerrajero José Ximeno o Ximénez, quien ya se había ocupado de los herrajes del cancel y que también ejecutó los de los dos púlpitos. De hecho, a principios de julio de ese año, a decir de Sanz, faltaba *acavar y colocar en su lugar el rejado de hierro que se está haciendo para cerrar el atrio*. De sus palabras se deduce que para entonces estaba ya muy avanzado. Probablemente se ultimó e instaló poco antes de la bendición del templo del 15 de septiembre de 1798, habiendo ascendido su coste a 191 libras y 5 sueldos (3.599 reales y 31 maravedís), a razón de 38 reales de plata y 8 dineros (3 libras, 16 sueldos y 8 dineros, o 72 reales) la arroba.[1529]

Otra obra externa de importancia, en este caso costeada por el ayuntamiento con fondos propios, consistió en el empedrado de las calles que circundaban el templo, tanto antiguas como de nueva apertura como era el caso de la calle Nueva del Capítulo, la más destacada, unas calles que tras tantos años de obras se encontraban impracticables. Así, el 1 de febrero de 1798 el ayuntamiento acordaba en sesión plenaria *dar principio a enpedrear desde la plaza de la yglesia, y se seguirá toda la vuelta que toman las procesiones generales, y concluido esto, por las calles del centro de la villa, y así sucesivamente hasta que se verifique enpedreadas todas las de la villa*. Se pretendía dignificar urbanísticamente el entorno del templo de cara a su inauguración a mediados de septiembre.[1530] Lamentablemente, el verdadero alcance de esta iniciativa es imposible de determinar, aunque probablemente fue muy limitado y de resultados poco vistosos, dado que lo fundamental, el derribo de los restos de la iglesia vieja y la formación de una amplia plaza con gradería quedó pendiente para más adelante.[1531]

La que no llegó a materializarse fue otra importante obra que afectaba al entorno del templo y al edificio en sí mismo: la prolongación hasta él del pasadizo cubierto que conectaba el palacio condal con la iglesia vieja, y ello a pesar de que el X Conde de

[1529] *Ibidem* (Cálculo de 13-VIII-1796); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Certificación de 9-VII-1798), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799). La documentación resulta confusa y contradictoria en lo referente al modo de cobro de la cuantía total de 191 libras y 5 sueldos jaqueses por parte del cerrajero. Al parecer, para el 12-IX-1798 había cobrado ya 94 libras, 17 sueldos y 7 dineros jaqueses (1.785 reales y 26 maravedís de vellón). El resto lo percibió algo después, hacia finales de 1798 o ya en 1799.

[1530] A.M.E., Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, f. 10 r.-v. (Acta de 1-II-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 210.

[1531] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 429 r.-v. (Informe de 24-VI-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Carta de 17-IV-1801).

Aranda había requerido notarialmente su ejecución al ayuntamiento unos días antes de morir, el 19 de diciembre de 1797, en cumplimiento del acuerdo firmado por ambas partes el 20 de noviembre de 1769 para poder derribar lo necesario de la iglesia vieja y de la capilla condal de San Miguel. Las razones que explican que esta obra quedara en el tintero a pesar de la supuesta disposición del ayuntamiento a ejecutarla, fueron diversas (que no fuera necesaria, anacronismo, alto coste, fealdad…), aunque el temprano fallecimiento del conde, su gran impulsor, debió de ser determinante para que, para regocijo municipal, cayera pronto en el olvido.[1532]

Durante el periodo de siete meses que antecedió a la visura conjunta del templo previa a su bendición, no solo se ejecutaron las obras pendientes ya reseñadas, sino que las dos partes enfrentadas, Cabildo y Ayuntamiento-Junta de Fábrica, fueron tomando posiciones o recabando información valiosa para defender sus intereses en un futuro próximo. Por un lado, la Junta de Fábrica quiso conocer de primera mano el estado de las obras y de las cuentas de fábrica. Así, en torno al 12 de julio de 1798 requirió a Antonio Vicente Ezpeleta, *escribano real perpetuo del juzgado de esta villa de Épila*, que extractara, de los *libros de cuenta y razón del recibo* [de] *rentas, entradas, gasto y datas de la nueva fábrica de yglesia parroquial de esta villa, que están a cargo de su Junta de Fábrica*, las cuentas de ingresos y gastos del periodo transcurrido entre el 21 de diciembre de 1795 y el 31 de marzo de 1798, y que copiara una certificación *del estado y circunstancias de la nueva obra* que el director de los trabajos, Agustín Sanz, acababa de redactar en Zaragoza solo tres días antes, el 9 de julio, y que estaba ya en poder, *por ahora*, del depositario de los caudales de la fábrica, Baltasar Enguera, quien probablemente habría sido su solicitante. Ambos documentos fueron preparados por el escribano el citado 12 de julio.[1533]

En su sucinto escrito del 9 de julio de 1798, Agustín Sanz, sin duda tras recabar la información de sus colaboradores, había hecho constar *que la fábrica de la nueva yglesia parroquial de la villa de Épila, cuya dirección está a mi cargo, se halla en el día finalizada por lo interior, faltando tan solo para el total cumplimiento de esta parte: el órgano, del que está ya concluida su caja; los mancebos del púlpito, con el dorado e imitado a mármol de todo él; poner en su sitio la vidriera del coro; y en esta y en las restantes, las cortinas; en cuyas partes se está trabajando actualmente. Por lo exterior falta que finalizar la fachada principal desde el frontón parra* [sic] *arriva, y el interior de las torres; formar delante del pórtico, para la buena comunicación a la yglesia, una plaza con su gradería correspondiente; y acavar y colocar en su lugar el rejado de hierro que se está haciendo para cerrar el atrio.* Como se colige de estas palabras, las obras se encontraban ya culminadas al interior a falta solo de ciertos detalles, quedando pendientes en el exterior, mucho más atrasado y en el que apenas se había avanzado, prácticamente los mismos trabajos que en los años precedentes.[1534]

[1532] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 97, Doc. 10 (Requerimiento de 19-XII-1797); A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Lanza y Trasobares, Épila, 1769, ff. 30-33 (Escritura de 20-XI-1769); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, pp. 198-199.

[1533] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Copia de certificación de 9-VII-1798) y f. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798).

[1534] *Ibidem*, f. 365 r.-v. (Copia de certificación de 9-VII-1798).

Por otro lado, el Cabildo Metropolitano intentó hacer valer sus supuestas prerrogativas como destacado sufragador de las obras vetando la colocación del escudo de armas de los Condes de Aranda en el interior del templo. Así, el 20 de julio de 1798, tras haber tenido conocimiento de un oficio del ayuntamiento epilense de mediados de mayo de ese año instando a los *directores de la fábrica de la nueva yglesia parroquial* a la colocación de sendos escudos de armas del X Conde de Aranda, junto a dos escudos de la villa, en los *zócalos de las columnas* del altar mayor,[1535] y haber obtenido en consecuencia, poco antes del 6 de junio, un poder especial para poder *reclamar el que se fixen las armas de los Condes de Aranda en el altar mayor y otros parages que puedan inducir patronato*, el interventor fray José Labrador compareció ante el ayuntamiento epilense a requerimiento y en nombre del citado Cabildo. Lo hizo a presencia de dos testigos y del escribano José Casanova y Viñuales, quien levantó acta de su declaración. En ella hizo constar que el Cabildo, noticioso de que el ayuntamiento *havía determinado fixar las armas del Excelentísimo señor Conde de Aranda en la nueva yglesia parroquial de la misma, construida toda nuevamente de fundamentos, para cuia construcción hace más de veinte años que dicho su principal ha contribuido y contribuye con la tercera parte de los diezmos que percibe en la dicha, sin que dicho Excelentísimo señor Conde haya contribuido con parte alguna de los que percibe dentro de los términos de la misma*, había determinado requerirle que *no permita ni lleve a efecto el fixar dichas armas ni en el altar maior, ni en la fachada, ni en parte alguna pública que pueda indicar patronado en ella y también porque dichas armas son cosa agena al plan aprobado por el Real Consejo. Y protesta, desde ahora para en adelante, todo lo que en contrario se hiciere, executare y practicare por Vuestro Señor en y respecto a la preservación de todos los derechos que dicho Ylustrísimo Cavildo Metropolitano, su principal, tiene*. Con ello, el Cabildo buscaba no solo defender sus supuestos derechos como relevante financiador de las obras (cosa que los condes no eran), sino poner al ayuntamiento en un grave apuro ante los señores de la villa, sabedor del acuerdo que el consistorio tenía suscrito con el ya fallecido X Conde de Aranda desde el 20 de noviembre de 1769 para poder derribar lo necesario de la iglesia vieja y de la capilla condal de San Miguel, acuerdo que no podía obviar y que implicaba la obligación por parte municipal de que en el nuevo altar mayor, al igual que en el antiguo, se colocaran las armas condales.[1536]

[1535] A mediados de mayo de 1798 el Ayuntamiento de Épila había dirigido a los *directores de la fábrica de la nueva yglesia parroquial*, es decir, a Agustín Sanz y a su hijo José, quien ayudaba y suplía a su padre en su labor de dirección de las obras como hasta 1794-1795 lo había hecho su hermano Matías, un oficio instándoles a que dispusieran la colocación de sendos escudos de armas del X Conde de Aranda en los *zócalos de las columnas* del retablo mayor. Así, en el zócalo o basamento del lado del evangelio debían colocar a la izquierda el escudo condal y a la derecha el del ayuntamiento, mientras que en el basamento del lado de la epístola debían disponer los escudos a la inversa: a la izquierda el del ayuntamiento y a la derecha el del conde. De esta manera, al disponerse en ambos extremos del retablo, las armas del conde quedarían más visibles. No obstante, el ayuntamiento advertía que, *si en el retablo maior antiguo estavan con otra simetría, se pondrán con la misma siempre que se verifique, advirtiendo asimismo a dichos directores que en los zócalos del retablo de reserva se pongan las armas de esta villa y no de otro alguno*. Véase A.M.E., Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, f. 20 r. (Oficio de c. 15-V-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 199.

[1536] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1798, f. 25 r. (Cabildo de 6-VI-1798); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Requerimiento de

El Ayuntamiento de Épila, consciente de la gravedad del ataque recibido, no tardó en replicar al Cabildo por el cauce establecido. Lo hizo tres días después, el 23 de julio, tras haber preparado concienzudamente su respuesta, que fue comunicada en las *casas de ayuntamiento* a presencia de fray José Labrador y ante el mismo escribano e idénticos testigos. En ella, el consistorio defendió con sólidos argumentos los intereses condales, que por ende eran los suyos. Así, además de hacer hincapié en la supuesta ilegitimidad de Labrador para actuar como apoderado Cabildo por ser fraile en un convento, arguyó que el Cabildo no podía ignorar, *y si lo ignora se le hace presente*, que los Condes de Aranda *han tenido y conserbado sus armas en el altar mayor de esta parroquial a vista, ciencia y tolerancia de este pueblo, del Ylustrísimo Cavildo y demás que verlo y saverlo han querido, cuia posición se halla sostenida de cierta escritura otorgada en el año de mil setecientos sesenta y nueve entre el ayuntamiento de esta misma villa y el apoderado legítimo de Su Excelencia*, [...] *en la que clara y expresamente se pactó haversen de colocar en el altar mayor de la nueva yglesia las armas de Su Excelencia como lo estavan en el de la anterior*. El ayuntamiento también argumentó que el supuesto derecho del Cabildo a vetar la colocación de las armas condales basado en su contribución a las obras no tenía ninguna base jurídica, *pues la percepción de los diezmos producidos en este término le fue concedida sin perjuicio del derecho y con la tácita y natural obligación que estos frutos tienen de* [su]*ministrar para alimentos, fábrica y gastos precisos a la decencia de la Casa de Dios quanto sea necesario*, [...] *por lo que no adquiere mérito ni da dominio alguno lo que contribuye apremiado de su precisa obligación y mediante la decisión y precepto del Justicia*. Además, el consistorio matizó que el derecho de los condes a disponer sus armas en el altar mayor jamás *ha trascendido a perjudicar en la más mínima cosa los derechos que legítimamente han correspondido y corresponden a la misma villa en su parroquial yglesia y, por ello, sin conocimiento de causa, no puede aderecer esta villa de que se les despoje a dichos Excelentísimos Señores de un derecho que les tiene reconocido*. Por último, el ayuntamiento culminó su réplica instando de forma airada al interventor Labrador y al propio escribano que había levantado acta, que había sido traído por él, a que en adelante se abstuvieran de *proceder en semejantes actos y dejen en libertad al ayuntamiento para exercitar sus acciones, y de lo contrario dicho ayuntamiento, por los derechos que le competen, y el espresado Joaquín Gargales, Alcalde Mayor, por los que le corresponden a la Excelentísima señora Condesa de Aranda, su señora, y subcesores en el Estado, protesta los gastos, perjuicios y menoscabos que a unos y otros en sus respectibos casos se les sigan de tan voluntario recurso.*[1537]

La postura del ayuntamiento, como no podía ser de otra manera dado lo que estaba en juego, fue la que finalmente se acabó imponiendo: las armas condales se colocaron en el retablo mayor, junto a las municipales, según lo pactado en 1769, aunque pasada ya la bendición del interior del templo, sin duda para evitar el conflicto con el Cabildo. De hecho, los cuatro escudos, los dos condales y los dos municipales, ejecutados en bronce

20-VII-1798); A.M.E., Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, ff. 29 v.-30 v. (Requerimiento de 20-VII-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 199-200.

[1537] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Requerimiento de 23-VII-1798).

dorado con una gran calidad, se abonaron después de la citada bendición. Los dos escudos de la villa se debieron de realizar algo antes, pues su coste de 119 libras, 15 sueldos y 15 dineros jaqueses (2.254 reales y 32 maravedís de vellón) se pagó, a cargo de la fábrica, en 1799, mientras que el de los dos escudos heráldicos del X Conde de Aranda, de otras 119 libras (2.239 reales y 32 maravedís), se abonó con cargo a las cuentas de fábrica de 1800, lo que fue protestado, como no podía ser de otra manera, por el interventor Labrador, quien, no obstante, muchos meses antes, el 29 de abril de 1799, había informado ya al Cabildo de la fijación, por orden del consistorio, de dichas *armas de los condes* en el altar mayor. Los citados escudos se instalaron en una ubicación similar a la contemplada por el ayuntamiento en su oficio de mediados de mayo 1798, pero en una posición más baja: en sendos recuadros pétreos en ambos extremos del sotabanco o basamento general del retablo mayor. Los dos escudos de la villa permanecen hoy en su ubicación original, aunque debidamente centrados, mientras que los dos del conde fueron retirados en una fecha indeterminada, coincidente quizá con la crisis del régimen señorial de mediados del siglo XIX. Uno de ellos se conserva hoy en la sacristía del templo, presidiendo el antiguo banco reservado a los condes, donde se recolocó, mientras que el restante se encuentra en paradero desconocido.[1538]

La visura conjunta del templo que estipulaba la Real Provisión Ejecutoria del Consejo de Castilla del 3 de julio de 1788 y cuya realización había reclamado el Cabildo Metropolitano después de casi diez años, fue acometida finalmente a finales de agosto de 1798, solo unos días antes de la bendición del mismo.[1539] Como perito del Cabildo actuó el ya mencionado maestro de obras José Yarza Lafuente, quien defendió una postura general de austeridad en pro de los intereses económicos de su cliente, mientras que por parte del Ayuntamiento de Épila hizo lo propio el joven arquitecto académico en formación José Sanz Muzás (Zaragoza, 1770-1805),[1540] hijo menor de Agustín Sanz, a quien suplió por una *indisposición* relacionada sin duda con su avanzada edad y precario estado de salud.[1541] Ambos profesionales, desplazados ex profeso a Épila, revisaron conjuntamente la nueva iglesia de forma exhaustiva, tomando como referencia o punto de partida el minucioso cálculo desglosado de los trabajos pendientes rubricado por Agustín Sanz el 13 de agosto de 1796, lo que les permitió determinar con precisión los avances realizados en los dos últimos años y calcular con relativa facilidad los costes de las obras todavía no ejecutadas, unos costes que, sin duda por imposición de Yarza y del propio Cabildo, intentaron ajustar al máximo en la medida de lo posible. A su regreso a

[1538] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", docs. sueltos (Carta de 13-V-1799, papel anexo a carta de 11-IX-1801 y carta de 31-V-1802); y FERRER BENIMELI, J. A. (ed.), *El Conde de…*, *op. cit.*, pp. 61 y 199.

[1539] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 6-II-1798); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 425 r.-426 r. (Informe de 21-V-1800).

[1540] Sobre José Sanz Muzás, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 126-130 y 149; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 330-331.

[1541] Inicialmente, el 9-II-1798, como no podía ser de otra manera, el ayuntamiento había nombrado perito municipal al propio Agustín Sanz, director de las obras, finalmente tuvo que sustituirlo por su hijo José. Véase A.M.E., Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, f. 12 r. (Acta de 9-II-1798); A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copia de carta de 23-XI-1799); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, p. 210.

Zaragoza redactaron de manera colegiada el correspondiente informe de visura, al que dieron la forma de detallado cálculo de costes de *las obras que faltan para finalizar y concluir la de la yglesia parroquial de dicha villa con arreglo al plan formado para ella*. Lo rubricaron el 12 de septiembre de 1798, haciendo entrega de sendas copias al Cabildo y al Ayuntamiento.[1542]

El exhaustivo cálculo de costes de las obras pendientes que es el informe de visura conjunto elaborado por José Yarza y José Sanz sigue un esquema similar al del cálculo desglosado de Agustín Sanz del 13 de agosto de 1796, algo lógico dado que este se tomó como referencia y punto de arranque. Es más, sus numerosas partidas, que hacían un montante total de 14.681 libras, 4 sueldos y 10 dineros jaqueses (276.344 reales y 28 maravedís de vellón), pueden agruparse, en función de su naturaleza, en los mismos apartados que las del cálculo de 1796, aunque prescindiendo de uno de ellos, el referente a las vidrieras, que ya estaban terminadas e instaladas.[1543] Así, el nuevo cálculo se desglosaría en 6 apartados que, a pesar del avance de las obras acaecido desde mediados de 1796, mantendrían una ordenación jerárquica en función de su coste (de mayor a menor) bastante parecida a la de 1796: albañilería, cantería, dotación mueble, dirección de obra, herrería-cerrajería y carpintería. De hecho, el orden de los tres primeros apartados seguía siendo el mismo que en 1796 y la diferencia de coste con el resto abismal. Entre ellos se distinguía de nuevo la albañilería, que volvía a integrar la carpintería de fábrica o estructural y alcanzaba la notable cuantía estimada de 6.491 libras y 1 sueldo (122.181 reales y 1 maravedí). En el tiempo transcurrido desde el anterior cálculo se habían acometido importantes trabajos de albañilería (pavimentación interior…) que, junto a un cómputo más ajustado de ciertas labores pendientes (al prever el uso de materiales más baratos…), habían permitido mermar la cuenta restante de este ramo en 1.637 libras, 6 sueldos y 8 dineros (30.819 reales y 13 maravedís). Efectivamente, la albañilería interior de la iglesia y sus dependencias auxiliares estaba ya terminada a falta solo de una pequeña actuación que tenía un exiguo coste de 6 libras (112 reales y 32 maravedís) y que no afectaba al uso litúrgico del edificio: la conclusión de la escalera de acceso al órgano y al archivo, que implicaba echar *solaretes* de yeso en treinta de sus gradas.[1544] No ocurría lo mismo en el caso de la albañilería del cuerpo de edificación del atrio, que a pesar de los avances seguía muy retrasada en su ejecución al no ser imprescindible para el uso litúrgico del templo. Es más, constituía el grueso del total de la albañilería con un montante de 6.485 libras y 1 sueldo (122.068 reales y 3 maravedís) que abarcaba los

[1542] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 e informe de visura de 12-IX-1798); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798); LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 210-212; y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105.

[1543] Tras el cálculo general de costes de Agustín Sanz del 13-VIII-1796, concretamente en 1796 y los primeros meses de 1797, se habían pagado al vidriero Pedro Elías un total de 153 libras jaquesas (2.879 reales y 31 maravedís de vellón) por distintas vidrieras para el templo. Ya en septiembre de 1798, coincidiendo con la inauguración del mismo, Elías cobró otras 162 libras y 8 sueldos (3.056 reales y 29 maravedís) *por fin de pago de todas las vidrieras*. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

[1544] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

siguientes trabajos: la ejecución y finalización de diversos forjados, la conclusión de las escaleras interiores de las dos torres y distintas dependencias secundarias, la terminación de la fachada principal, y la construcción de los cuerpos de campanas de ambas torres.[1545]

El segundo apartado en coste volvía a ser, como en el cálculo de 1796, la cantería, un ramo en el que los avances habían sido muy exiguos al haberse postergado por afectar exclusivamente al exterior del templo y no ser imprescindible por tanto para facilitar el uso litúrgico del mismo. De hecho, su elevada cuantía de 6.022 libras y 3 sueldos jaqueses (113.354 reales y 32 maravedís de vellón) estimada por los peritos estaba todavía muy próxima a la de mediados de 1796, habiendo sido la merma desde entonces de solo 457 libras y 3 sueldos (8.604 reales y 32 maravedís), merma que se debió tanto a haberse realizado ciertos trabajos, como a la renuncia a ejecutar en el futuro alguno de carácter accesorio y a la contención puntual en el gasto previsto mediante ciertos cambios de material. Es más, seguían pendientes de ejecución buena parte de las labores de cantería contempladas en el cálculo de 1796: tanto las de carácter menor, como la conclusión del pavimento del atrio y el arreglo de la calle perimetral de la iglesia frente al castillo,[1546]

[1545] La ejecución y finalización de diversos forjados englobaba: la compra e instalación de 54 maderos *docenes* (es decir, de 4'63 m de longitud) con sus bovedillas de revoltón para los *techos* de diferentes dependencias, a saber, espacios del último piso sobre el atrio, cuartos accesorios y *cinco pisos que faltan en las torres* (97 libras y 4 sueldos jaqueses, o 1.829 reales y 20 maravedís de vellón); el lavado de otras 29 bovedillas de revoltón ya construidas previamente, de las cuales 13 correspondían al techo del *espacio donde viene la tribuna*, 6 al techo del *cuarto del yeso blanco* y 10 a los *dos cuartos anteriores a las torres, al piso del atrio* (14 libras y 10 sueldos, o 272 reales y 32 maravedís); y echar 105 varas cuadradas (62'6 m²) de suelo en los espacios sobre el atrio y en los cuartos contiguos a las torres (15 libras y 15 sueldos, o 296 reales y 16 maravedís). Por su parte, la conclusión de las escaleras interiores de las dos torres y distintas dependencias secundarias incluía: la construcción de dos porciones de escalera que faltaban en las citadas torres y que sumaban un total de 52 gradas (62 libras y 8 sueldos, o 1.174 reales y 19 maravedís, un coste notablemente menor al contemplado por Agustín Sanz en su cálculo de 1796); 1.024 varas cuadradas (610'3 m²) de lavado con yeso pardo en las paredes interiores de las dos torres, en los cuartos contiguos a las mismas y en los espacios sobre el atrio (153 libras y 12 sueldos, o 2.891 reales y 7 maravedís); así como el lavado de la escalera que *hay construida en la torre de las campanas, la cual tiene diez tiros* (30 libras, o 564 reales y 23 maravedís) y el lavado de 324 varas cuadradas (193'1 m²) en las paredes de distintas dependencias, a saber, 84 varas cuadradas (50 m²) en las paredes del *espacio donde viene la tribuna*, 80 varas cuadradas (47'7 m²) en las del *cuarto del yeso blanco* y 160 varas cuadradas (95'4 m²) en las de los *dos cuartos anteriores a las torres* (48 libras y 12 sueldos, o 914 reales y 27 maravedís). Por último, la terminación de la fachada principal y la construcción de los cuerpos de campanas de ambas torres implicaban: la creación de los andamios de la fachada principal, incluidas las maderas precisas (200 libras, o 3.764 reales y 20 maravedís); 1.446 varas cúbicas (665'3 m³) de *fábrica agramilada* de ladrillo y yeso en los *cuerpos sueltos de las torres* y en el *sotabanco general* o ático de la fachada principal (4.627 libras y 4 sueldos, o 87.097 reales y 27 maravedís); la construcción de los chapiteles de las dos torres en madera recubierta de *lata dada de secante al óleo* (1.150 libras, o 21.646 reales y 15 maravedís), una solución material de recubrimiento mucho más económica que la de plomo contemplada por Agustín Sanz en su cálculo de 1796; y la formación, con una extensión de 156 varas cuadradas (93 m²), del tejado del cuerpo de edificación del atrio, situado tras el ático (85 libras y 16 sueldos, o 1.615 reales). Véase *Ibidem*, ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

[1546] La conclusión del pavimento del atrio se centraba en asentar las losas que le faltaban y en arreglar las que ya estaban colocadas en su puerta (8 libras jaquesas, o 150 reales y 20 maravedís de vellón), mientras que el arreglo de la calle que bordeaba el flanco de la iglesia orientado hacia el castillo consistía en pavimentarla con 72 varas lineales (55'6 m) de losas de piedra de 3 palmos (0'58 m) de saliente *a la caída de las aguas*, es decir, adosadas al muro del templo justo debajo de su cornisa (43 libras y 4 sueldos, u 813 reales y 5 maravedís). La notabilísima merma respecto al coste fijado en 1796 respondía a la renuncia a empedrar el resto del ancho de la calle, probablemente porque ahora, según parece, existía la previsión de que el ayuntamiento acometiera dicha obra por su cuenta. Véase *Ibidem*; y A.M.E., Serie de Actas del Concejo, Caja 31-14, f. 10 r.-v. (Acta de 1-II-1798).

como las que afectaban a la ornamentación arquitectónica de la fachada principal y sus dos torres campanario. Así, volvía a incluirse la realización de la *basa del pedestal* de las citadas torres, la creación de las cornisas mayores y menores tanto de ellas como del resto de la fachada principal, así como la labra de numerosos elementos pétreos secundarios de refinado diseño clasicista, tales como: basas y capiteles de pilastra, balaustres, pedestales de estatua, estatuas, protírides, esferas de reloj y flameros.[1547]

El tercer apartado en coste del informe de visura conjunto, aunque a una gran distancia de los dos primeros, era, al igual que en el cálculo de 1796, la dotación mueble, cuyo importe pendiente fue calculado por los peritos en 1.443 libras, 15 sueldos y 4 dineros jaqueses (27.175 reales y 32 maravedís de vellón). Sin embargo, la diferencia de cuantía respecto a lo contemplado entonces era abismal, pues la merma ascendía a la impresionante suma de 3.352 libras, 13 sueldos y 8 dineros (63.107 reales y 14 maravedís), fundamentalmente por haber sido el ramo en el que más se había actuado en los dos últimos años, algo lógico dada la trascendencia de dicha dotación mueble para poder poner el templo en uso litúrgico y por tanto inaugurarlo. De hecho, una parte importante de las partidas de dotación mueble contempladas a mediados de 1796 ya no figuraban en el nuevo cálculo, tanto por haberse materializado desde entonces, las más, como por haberse suprimido directamente a instancias del Cabildo, las menos —como fue el caso de parte del segundo púlpito, que el Cabildo consideraba superfluo y fuera del proyecto—. Así, las únicas obras de dotación mueble contempladas como pendientes, ya fuera de ejecución o de abono, en el informe de visura fueron: las dos esculturas de ángeles mancebos de madera pintada de blanco del único púlpito cuya financiación a costa de la fábrica admitía el Cabildo; el órgano, según la nueva contrata firmada; el

[1547] La realización de la *basa del pedestal* o *sotabanco* de las dos torres incluía relabrar y asentar 279 palmos cúbicos de cantería ya existentes (31 libras, 7 sueldos y 12 dineros jaqueses, o 590 reales y 27 maravedís de vellón), y comprar, trabajar y asentar 847 palmos cúbicos de cantería nuevos (264 libras, 13 sueldos y 12 dineros, o 4.982 reales y 7 maravedís). Ambos trabajos se computaron con un coste ligeramente mayor al de 1796, sin duda debido al alza del precio de jornales y materiales desde entonces. Por su parte, la creación de las cornisas mayores y menores, tanto de la fachada principal como de las torres, suponía la adquisición, labra e instalación de 10.008 palmos cúbicos de cantería, *con inclusión de la que corresponde a la balaustrada y a la porción de pared que le acompaña* (3.127 libras y 10 sueldos, o 58.868 reales y 32 maravedís). La labra de numerosos elementos pétreos secundarios de ornamentación arquitectónica incluía: *las basas de los cuerpos sueltos de las torres y de la balaustrada* aún pendientes, lo que hacía un total de 1.484 palmos cúbicos de cantería (463 libras y 15 sueldos, u 8.729 reales y 6 maravedís); los 16 capiteles de las pilastras de los *cuerpos sueltos* de las torres (576 libras, o 10.842 reales y 2 maravedís); las 8 cartelas o protírides de las claves de los arcos de los cuerpos de campanas de las torres, que hacen 216 palmos cúbicos (67 libras y 10 sueldos, o 1.270 reales y 19 maravedís); los 8 flameros o llameros *mayores* que debían decorar las esquinas achaflanadas de los cuerpos de campanas de las dos torres (160 libras, o 3.011 reales y 23 maravedís); las dos *muestras* o esferas de reloj que debían colocarse en las torres al nivel del ático, cuyos *tableros* debían ser de piedra negra de Calatorao y los números *de plomo dorados a sisa* (150 libras, o 2.823 reales y 15 maravedís), previsión que no se llegó a cumplir; los 50 balaustres que debían coronar el ático (400 libras, o 7.529 reales y 7 maravedís); *los pedestales de las estatuas y cruz, haciendo de fábrica la pared que hay entre ellos* y no de piedra como estaba previsto, lo que suponía emplear solo 442 palmos cúbicos de cantería, menos de la mitad de los contemplados por Agustín Sanz en su cálculo de 1796, y por tanto abaratar costes (138 libras, 2 sueldos y 8 dineros, o 2.599 reales y 32 maravedís); las dos estatuas, *dadas de blanco al óleo*, que debían rematar el ático (400 libras, o 7.529 reales y 7 maravedís), que finalmente no se llegaron a ejecutar; y los 16 flameros o llameros *menores* que debían coronar tanto los contrafuertes de las fachadas laterales como otros elementos (192 libras, o 3.614 reales). Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

dorado y pintado de diferentes elementos de mobiliario y carpintería ya ejecutados previamente; la instalación de las campanas de la iglesia vieja en la torre que se habilitara al efecto; y la colocación de las cortinas de las distintas ventanas del templo, una novedad no contemplada en el cálculo de 1796.[1548]

Los restantes tres apartados del informe de visura conjunto tenían un coste estimado mucho menor que el de los tres ya referenciados. El más abultado de ellos, de una única partida, era el que contemplaba *las dietas del arquitecto que se consideran necesarias para la dirección de la obra con un número proporcionado de operarios*, que se mantenía invariable —incluso en su redacción— respecto al cálculo de 1796, con la misma cuantía de 400 libras jaquesas (7.529 reales y 7 maravedís de vellón), una cifra nada desdeñable explicable de nuevo por los altos honorarios de un arquitecto de gran prestigio como Agustín Sanz y la importante labor de dirección aún pendiente hasta poder dar por concluido el templo.[1549] Seguía en importe el apartado de herrería-cerrajería, que alcanzaba un montante de 292 libras, 5 sueldos y 6 dineros (5.501 reales y 13 maravedís), poco más de la mitad de la cantidad contemplada en el cálculo de 1796, pues suponía una merma respecto a esta de 276 libras, 6 sueldos y 10 dineros (5.201 reales y 13 maravedís). Incluía los siguientes gastos: el abono de casi la mitad del coste del gran rejado del atrio; la creación y colocación de una reja para la ventana del archivo; el pago de parte de una cuenta de *varios yerros* presentada por el *herrero*, sin duda José Ximeno o Ximénez; y la ejecución e instalación de la gran cruz que debía coronar el ático de la fachada principal.[1550] Finalmente, el último apartado en cuanto a su montante, de una sola partida,

[1548] Las esculturas en madera pintada de blanco imitando mármol de los dos ángeles mancebos del único púlpito que el Cabildo admitía costear a cargo de la fábrica valían, según los peritos, 132 libras, 16 sueldos y 4 dineros jaqueses (2.499 reales y 32 maravedís de vellón). Mucho más costaba el órgano, que ya estaba en ejecución y cuyo importe se fijaba en 1.100 libras (20.705 reales y 10 maravedís) según la nueva contrata firmada por el organero Tomás Sánchez, quien en realidad ya había cobrado parte recientemente (todavía no se habría computado). Por otro lado, el dorado y pintado de diferentes elementos de mobiliario y carpintería ya ejecutados previamente incluía: el pintado de todas las ventanas de la fachada principal, al óleo por la cara exterior y al temple por la interior, y el pintado al óleo de las puertas de las dos torres que dan al atrio (14 libras y 9 sueldos, o 272 reales); el pintado imitando caoba de los 6 confesionarios nuevos (31 libras, 17 sueldos y 8 dineros, o 599 reales y 33 maravedís); y el pago de la parte restante de una cuenta presentada por el dorador Agustín Gascón (44 libras, 12 sueldos y 8 dineros, u 839 reales y 33 maravedís). Bajar las campanas de la iglesia vieja y subirlas e instalarlas en una de las dos nuevas torres costaría 40 libras (752 reales y 31 maravedís). Por último, colocar cortinas en las distintas ventanas de la iglesia valdría 80 libras (1.505 reales y 29 maravedís). Dichas cortinas fueron confeccionadas e instaladas, con sus correspondientes barras, poco después, hacia finales de 1798 o ya en 1799. Véase *Ibidem*, ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

[1549] *Ibidem*, ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798). El mantenimiento de la misma cuantía exacta de *dietas* para la dirección de la obra que a mediados de 1796, a pesar de los dos años transcurridos, se debió sin duda a que aún seguía pendiente el grueso de la labor de dirección arquitectónica contemplada entonces, dado que principalmente se había avanzado en acabados interiores y labores de dotación mueble para poder poner el templo en uso litúrgico.

[1550] Del gran rejado de hierro para cerrar el atrio, probablemente recién terminado, faltaba por pagar casi la mitad de su importe, en concreto 88 libras, 14 sueldos y 9 dineros jaqueses (1.670 reales y 4 maravedís de vellón). Mucho menor coste tendría la creación y colocación de la reja de la ventana del archivo, de 2’5 arrobas (31’5 kg) de peso, que valdría 10 libras y 10 sueldos (197 reales y 22 maravedís). Por su parte, la cuantía que restaba por abonar al *herrero* o maestro cerrajero José Ximeno o Ximénez, de una cuenta que había presentado de varios *yerros*, ascendía a 93 libras y 13 dineros (1.751 reales y 10 maravedís). Finalmente, la gran cruz de hierro *dorado a sisa* que debía coronar el ático de la fachada principal tendría un coste de 100 libras (1.882 reales y 10 maravedís), el mismo que se contempló en el cálculo de 1796. Paradójicamente, acabó ejecutándose en piedra, reservándose el hierro exclusivamente a los cuatro *ráfagos*

era el referente a la carpintería, que prácticamente estaba concluida. Ascendía a una exigua cuantía de 32 libras (602 reales y 11 maravedís) imputable en exclusiva a la creación, aún pendiente, de 8 *puertas llanas* para varios departamentos *de los cuartos del reloj y otros*, dependencias secundarias que no afectaban al uso litúrgico del templo. En este caso, la merma respecto a lo contemplado en el cálculo de 1796 había sido muy importante, de 170 libras (3.199 reales y 31 maravedís).[1551]

La suma de todas las partidas recogidas por José Yarza y José Sanz en su informe de visura conjunto de la nueva Iglesia de Épila del 12 de septiembre de 1798 alcanzaba, como ya se ha indicado, un montante total de 14.681 libras, 4 sueldos y 10 dineros jaqueses (276.344 reales y 28 maravedís de vellón), suma que suponía una notable merma de 6.057 libras, 11 sueldos y 10 dineros (114.021 reales y 29 maravedís) respecto a la cuantía total de 20.738 libras, 16 sueldos y 4 dineros (390.366 reales y 23 maravedís) contemplada en el cálculo desglosado del coste de los trabajos pendientes para concluir el templo rubricado por Agustín Sanz el 13 de agosto de 1796. No obstante, al igual que ocurrió en dicho cálculo de 1796, los dos peritos matizaron en el párrafo final de su informe que, *para finalizar la citada yglesia con arreglo al plan*, no sería preciso gastar la cantidad total calculada, sino solo 13.322 libras, 4 sueldos y 10 dineros (250.764 reales y 12 maravedís), al poderse deducir 1.359 libras (25.580 reales y 16 maravedís), valor de las *existencias de materiales y dinero*. Por el contrario, y también como en el cálculo de 1796, no se rebajaría ninguna cuantía por la venta de los materiales constructivos usados que resultaran útiles tras la demolición de la iglesia vieja, dado que lo obtenido a través de esa vía, deducido el importe de los trabajos de derribo, se destinaría de forma íntegra a la creación y urbanización de la gran plaza con gradería *que de necesidad se ha de construir al frente de la fachada principal para la decencia, comodidad y perfecta decoración del mismo templo*, cuyo coste sería semejante al precio de dichos materiales constructivos usados.[1552]

Con las dos matizaciones reseñadas concluía el informe de visura conjunto redactado por José Yarza y José Sanz, del que, como ya se ha señalado, se hicieron dos copias oficiales que los peritos entregaron a sus respectivas partes. Curiosamente, la copia suministrada por Yarza al Cabildo Metropolitano incluyó anexo un breve escrito aclaratorio, redactado en exclusiva por él, fechado también el 12 de septiembre —aunque del mismo solo se conserva una copia libre, pero autógrafa, rubricada el 19 de noviembre de 1801—. En dicho escrito aclaratorio, Yarza explicó, como vía de justificación, una de sus decisiones en favor de los intereses del Cabildo a la hora de realizar la visura y redactar el informe subsiguiente, y ofreció sendos pareceres sobre dos aspectos concretos del edificio y su dotación mueble. Así, en primer lugar, explicó que *encontró por viciosa la construcción de uno de los púlpitos, por lo que se rebajó el coste de dorarlo en el*

o destellos celestiales de sus ángulos. Por último, las dos cruces con bola dorada que debían rematar los chapiteles de las dos torres, y que figuraban en el citado cálculo de 1796, aquí ya no aparecen, sin duda al haberse suprimido la partida por considerarse secundaria. Véase *Ibidem*.

[1551] El precio de 32 libras jaquesas era el mismo que ya constaba en el cálculo de 1796 para las mismas 8 *puertas llanas*. Véase *Ibidem*.

[1552] *Ibidem*; A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informe de 11-III-1795); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105; y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 210-212.

cálculo que se presentó con fecha de dicho mes, pero no pudo bajarse el coste que tubo su construcción por haberse hecho por administración, junto con otras obras. A su vez, respecto al edificio en sí y su dotación mueble, indicó que *también se notó habersen excedido del plan cinco baras en la línea de longitud, en cuio aumento se comprehende el coro y las escaleras de archibo y cuarto de manchas, cuio coste ha sido de mucha consideración. Y aunque, la verdad, este aumento a sido complemento de la obra, sin embargo me parece preciso exponerlo a Vuestro Señor Ylustrísimo para su gobierno, y también que el órgano es demasiado voluminoso y grande para una yglesia parroquial.* Ambos pareceres resultan acordes con la misión que tenía encomendada, consistente en defender los intereses del Cabildo al realizar la visura conjunta del templo y calcular oficialmente el coste de las obras pendientes que debían ser sufragadas con los fondos asignados por el Consejo de Castilla. Sin embargo, mientras el parecer referente al aumento de la longitud de la cabecera del templo en 5 varas (3'86 m) respecto a lo contemplado en los diseños de Agustín Sanz de 1778, motivado por la necesidad sobrevenida que tuvo este, al poco de hacerse cargo de las obras, de derribar la cabecera que existía previamente, resultaba razonable y ecuánime, el alusivo al órgano era a todas luces exagerado e injusto, dada la austeridad del proyecto planteado y la grandeza y monumentalidad del edificio, que requería de un instrumento acorde al mismo.[1553]

Todo parece indicar que el informe de visura conjunto redactado por los peritos, que fue bastante continuista respecto al cálculo desglosado de costes elaborado por Agustín Sanz a mediados de 1796, resultó razonable para las dos partes implicadas, tanto para el Cabildo, impulsor de este, puesto que incluyó moderados compromisos de austeridad futura, como para el Ayuntamiento, dado que no contempló cambios ni sacrificios destacables. De hecho, no tuvo influencia alguna en la inauguración y puesta de largo del interior del templo, que tuvo lugar finalmente solo tres días después de la redacción de este. En concreto, las fiestas de inauguración y puesta en servicio del interior de la nueva Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila se desarrollaron con notable pompa y boato entre el 15 y el 18 de septiembre de 1798, algo lógico dada la trascendencia del acontecimiento. Así, a las ocho de la mañana del día 15, el párroco de Épila, Ignacio Bona, bajo licencia del arzobispo de Zaragoza Joaquín Company Soler (Penáguila, Alicante, 1731-Valencia, 1813) y con asistencia del capítulo eclesiástico epilense y de la corporación municipal, bendijo el templo *guardando en todo las ceremonias del ritual romano*. Ya el 16 de septiembre tuvo lugar la ceremonia de Traslación del Santísimo Sacramento desde la iglesia vieja hasta la nueva, ceremonia que comenzó con la formación a primera hora de la mañana de la *procesión general* ante las puertas del viejo templo. La misma quedó presidida por el *Señor Sacramentado* o *Santísimo Sacramento*, que fue colocado por el epilense Mariano Alonso, párroco de Gallur (Zaragoza), en una peana que se encargaron de portar los cuatro sacerdotes capitulares más recientes. La citada procesión, que contó con la asistencia de la corporación municipal, el capítulo eclesiástico, las comunidades religiosas de agustinos calzados y capuchinos, varios clérigos seculares y regulares, prácticamente la totalidad

[1553] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de 19-XI-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798).

de los vecinos de la villa y *una infinidad de gente forastera*, se desarrolló por la plaza de la iglesia y las calles Burgo, Bajo Palacio, San Juan, Larga y Nueva del Capítulo hasta llegar a la magnífica iglesia nueva a las nueve y media de la mañana. Dentro ya del templo, el Santísimo Sacramento se colocó en el nuevo tabernáculo y acto seguido se cantó el Te Deum por parte de la capilla de música de La Seo de Zaragoza, que sin duda había sido enviada por orden del Cabildo Metropolitano como generosa contribución a los fastos de inauguración interior de la iglesia. Justo después, ante los asistentes que ya habían participado en la procesión, que sin duda abarrotaban las amplísimas naves del templo, el ya mencionado Mariano Alonso celebró la misa conventual, cuya música fue cantada de nuevo, *con la mayor solemnidad*, por la capilla de música de La Seo, siendo predicado el sermón, como no podía ser de otra manera, por el párroco Ignacio Bona. En los dos siguientes días, 17 y 18 de septiembre, *hubo la misma función de iglesia con sermones*, que fueron predicados por Felipe Esteban, agustino calzado, y Francisco Martínez, mercedario.[1554] De esta manera, 21 años después de la incorporación de Agustín Sanz al proyecto, que rehízo por completo desde los cimientos derribando todo lo construido hasta entonces, y tras 76 años de su impulso inicial, la nueva iglesia parroquial de Épila quedaba definitivamente lista para su uso litúrgico continuado, a falta solo de contados elementos de su dotación mueble que, como el órgano, no pudieron estar listos a tiempo y se fueron incorporando progresivamente. Caso distinto, como se verá, fue el de sus exteriores, que distaban mucho de estar concluidos y siguieron perpetuando durante años el enconado enfrentamiento por la financiación de las obras entre el Cabildo Metropolitano, por un lado, y el Ayuntamiento y la Junta de Fábrica, por otro.[1555]

Inaugurado ya el interior del nuevo templo, este pasó a acoger de inmediato y con total normalidad el culto parroquial, quedando lo que restaba de la iglesia vieja definitivamente en desuso. El nuevo edificio permitió por fin cubrir con holgura las necesidades cultuales de una parroquia que, a finales de la centuria, tras un notable auge demográfico reciente, fundamentalmente de *jornaleros y necesitados*, contaba, en palabras del propio párroco Ignacio Bona, con la nada desdeñable cifra de 3.800 *almas* (equivalente estrictamente al número de habitantes de la localidad), siendo 2.600 de ellas *de comunión*, es decir, feligreses de pleno derecho [figs. 19 y 20].[1556]

[1554] A.I.P.E., Sign. L-11, Quinque Libri de Épila, tomo 8º, f. 21 r. (Apunte de 15/18-IX-1798); LLANAS MAÑERO, M., *II Centenario de la Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila, 1798-1998* (folleto), Épila (Zaragoza), Ayuntamiento de Épila, 1998, p. 1; y LLANAS MAÑERO, M., "La Iglesia parroquial de Épila", *Ador*, 6, La Almunia (Zaragoza), Centro de Estudios Almunienses, 2001, pp. 41-49, espec. p. 44.

[1555] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 154 r. (Junta de 23-IX-1777); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782); A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Executoria por la villa de Épila sobre la fábrica de la yglesia", s. f. (Recurso del Cabildo y el Arzobispo de abril-mayo de 1771); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 300 r.-303 v. (Declaraciones juradas de 2-VII-1787); A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 308 r.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788); A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); y FACI, R. A., *La perla más bella..., op. cit.*, pp. 10-12.

[1556] A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copia de carta de 23-XI-1799); y A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice 11 (Memorial de Ignacio Bona, párroco de la Iglesia de Épila). De hecho, el





Figs. 19 y 20: ***Vista del interior de la Iglesia de Épila hacia 1930*****. Mantenía un aspecto similar al de 1798. Foto: José Galiay Sarañana.**

Al margen de las más que evidentes mejoras para la feligresía, el cambio de sede parroquial trajo consigo un traslado singular: el de los restos mortales de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia, fallecido en 1475, y de dos hijos del X Conde de Aranda muertos en la infancia en la propia villa, en 1750 y 1751 respectivamente, desde el panteón condal de la capilla de San Miguel del templo viejo, donde reposaban, hasta el altar-epitafio que, reaprovechando el magnífico sepulcro gótico del citado Lope Ximénez de Urrea, acababa de ser creado a expensas de la condesa viuda de Aranda, María del Pilar Silva y Palafox, en la iglesia nueva justo antes de su bendición, en concreto en la capilla claustral que flanquea el presbiterio en el lado de la epístola, dedicada al Santo Cristo. Así, ya el 1 de octubre de 1798, apenas 15 días después de la inauguración del templo nuevo, la condesa, a través de su apoderado en Épila, Martín Fernández de Miñano, solicitó al arzobispo Company que concediera licencia al párroco de Épila para proceder al traslado de los despojos del virrey desde la iglesia vieja hasta la nueva, una licencia que fue otorgada el 4 de octubre, *con arreglo a lo dispuesto para estos casos*.[1557] El traslado, que finalmente incluyó también los restos mortales de los dos hijos del conde ya citados, Ventura y Luis Augusto Abarca de Bolea, *que estavan sepultados*

crecimiento de la feligresía, el propio estreno del nuevo templo, mucho más grande que el anterior, y la escasa colaboración en las obligaciones parroquiales del capítulo eclesiástico, conformado nada más y nada menos que por 24 sacerdotes, y de las dos comunidades religiosas masculinas existentes en la villa, impulsaron al citado Ignacio Bona a solicitar en la primavera de 1799 un aumento de la dotación de su curato, dado el *ímprobo trabajo* que debía realizar *para cumplir todos los deberes de su ministerio*. Dicho aumento, de 200 libras jaquesas (3.764 reales y 20 maravedís de vellón), le fue concedido al poco tiempo atendida su plena justificación.

[1557] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-1 (Solicitud de licencia de 1-X-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 200-201.

en su panteón magníficamente erigido en dicha yglesia, tuvo lugar casi mes y medio después, el 14 de noviembre, tras una minuciosa preparación. Se hizo, con toda la pompa y boato que requería la alcurnia de los personajes, en forma de procesión o cortejo fúnebre *con concurso grande de personas de todos estados* y la participación activa de las hermandades y cofradías, las comunidades de capuchinos y agustinos calzados, los confesores de las religiosas concepcionistas, el capítulo eclesiástico y el ayuntamiento, los que *vajaron vía recta a la plaza, calle del Burgo por frente de palacio a las monjas, a la calle Larga, calle Nueva del Capítulo, y a la nueva parroquial*. Ya en el templo, el acto, cuyos oficios fueron presididos por el vicario del convento capuchino de San José, culminó con el entierro o colocación de los huesos en *el sepulcro que se halla al pie del panteón construido en la Capilla del Santo Christo de dicha nueva parroquial, propio de Su Excelencia, con que quedó finada la función*.[1558]

A principios de 1799, transcurrido ya un tiempo prudencial desde la realización de la visura conjunta de la nueva iglesia por parte de José Yarza y José Sanz y la propia inauguración interior de la misma, las dos partes enfrentadas por la financiación de las obras retomaron la actividad para intentar lograr por fin una solución de uno u otro signo. Por un lado, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, ante la ausencia de noticias de la Junta de Fábrica, empezaba a inclinarse por no esperar más y presentar un nuevo recurso ante el Consejo de Castilla para que este, *con vista de todo*, es decir, tras estudiar el informe de visura conjunto fundamentalmente, *detallase el tanto que correspondía al Cabildo fixa y positivamente, evitando las dilaciones y recursos de que se le ha seguido tanto dispendio*. Por el otro, la Junta de Fábrica de la Iglesia de Épila se debatía entre aceptar una contribución final del Cabildo de cuantía concreta que cerrara definitivamente la aportación económica del ramo de diezmos, algo ya planteado en 1796, o seguir defendiendo el sistema de financiación vigente. Las posturas en el seno de la junta estaban sin duda enfrentadas, aunque los partidarios del acuerdo con el Cabildo sumaban, presumiblemente, una ligera mayoría. Ese hecho permitió que ya en febrero de 1799 dos destacados eclesiásticos epilenses pertenecientes a la junta, el racionero Matías Llanas, protagonista del intento de pacto de 1796, y el beneficiado Antonio Vela, se dirigieran particularmente al canónigo doctoral Juan Francisco Martínez, también actor principal de la tentativa de acuerdo de 1796, comunicándole que *podía entablarse nuevo tratado de composición por más que no huviesen tenido efecto los anteriores, y que, si el Ilustrísimo Cabildo daba de una vez cantidad proporcionada, podía concluirse el asunto*. No obstante, al igual que ocurrió en 1796, advirtieron que no venían en calidad de comisionados y que en todo caso el asunto sería examinado por la Junta de Fábrica. Martínez, consciente de la nueva oportunidad que se abría para zanjar el asunto en términos similares a los planteados en 1796, les hizo saber que, según su parecer, el Cabildo accedería a una *composición razonable y equitativa*, y les instó a que, antes de nada, a fin de evitar trámites inútiles, tratasen el asunto con la Junta de Fábrica para

[1558] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 12, Doc. 53-2 (Escritura de 14-XI-1798); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 201-202.

recabar su parecer oficial. Entretanto, él daría cuenta de la propuesta a la Junta de Hacienda de La Seo y, *a su tiempo*, al Cabildo.[1559]

Matías Llanas y Antonio Vela realizaron sus gestiones con diligencia, puesto que ya el 1 de marzo de 1799 pudieron comunicarle por carta a Juan Francisco Martínez que la Junta de Fábrica aceptaba tratar *de convenio* si el Cabildo hacía entrega de una contribución final de 5.000 libras jaquesas (94.115 reales de vellón), incluyendo en dicha cantidad el importe del tercio de diezmos de 1798, lo que era un gesto de buena voluntad. Quedaban a la espera de recibir las *instrucciones convenientes para llevar adelante este proyecto*. La propuesta fue examinada por la Junta de Hacienda de La Seo, que *uniformemente* acordó conciliarla mediante una concordia que *corte de una vez un negocio que casi se ha hecho interminable*, consistente en la entrega por el Cabildo de las 5.000 libras solicitadas por la Junta de Fábrica, aunque en dos plazos e incluyendo como cláusulas de seguridad los compromisos de la citada junta de llevar el acuerdo al Consejo de Castilla para su aprobación y de suscribir una escritura de obligación *dándose por satisfecha de cuanto pudiera pretender en razón de dicha obra.* La Junta de Hacienda de La Seo consideraba el acuerdo beneficioso para los intereses del Cabildo, tanto por los informes al respecto del administrador, que ponderaba el ahorro que supondría a largo plazo, como por la posibilidad de recuperar inmediatamente la percepción de la tercera parte de los diezmos de Épila, ahora cautiva, y de evitar en el futuro los gastos de *expediente* (abogados…) e interventor y otros dispendios. Por ello, encomendó a su secretario, el racionero Eusebio Ximénez, responsable del asunto de las obras del templo epilense desde hacía varios años, que redactara un informe para el Cabildo explicando el tema y manifestando el parecer favorable de la junta a llevar a efecto la concordia *cortando de raíz las dificultades y dispendios que se han sufrido*. Dicho informe lleva fecha de 7 de marzo de 1799.[1560]

En vista del informe favorable de Eusebio Ximénez, el Cabildo Metropolitano decidió impulsar el acuerdo con la Junta de Fábrica. Para ello, el canónigo doctoral Juan Francisco Martínez contactó con Matías Llanas y Antonio Vela avisándoles de que para realizar el *tratado* era preciso que la junta enviara a Zaragoza *sujetos autorizados con los correspondientes poderes*. Paradójicamente, dichos poderes, que otorgaban una gran autonomía negociadora, no fueron concedidos por el Ayuntamiento de Épila hasta el 28 de junio.[1561] A ello se añadía que los comisionados, *por las ocupaciones del tiempo*, no

[1559] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice 7, ff. 84 v.-86 r. (Informe de 7-III-1799).
[1560] *Ibidem*.
[1561] Los poderes fueron concedidos por el ayuntamiento mediante una escritura otorgada ante el notario de Épila Antonio Vicente Ezpeleta el 28-VI-1799. En dicha escritura se puso de manifiesto que los poderes se concedían a los comisionados para que estos *ajusten y traten con el Ilustrísimo Cavildo Metropolitano de dicha ciudad el tanto fixo con que deverán contribuir por su parte, por una sola vez, para perfeccionar la fábrica de la nueva yglesia parroquial de esta villa y, quedando ajustados y conformes en ello, declaren quedan exonerados dichos señores canónigos y Cavildo del contribuir y pagar para dicha fábrica la parte que señaló y agregó el Real Supremo Consejo de las rentas decimales correspondientes a dicho Ilustrísimo Cavildo y señor Arzobispo. De forma que para el logro de dicho acomodamiento aquoten el precio, pactos y circunstancias que parecieren conformes a dichos comisionados procuradores, declarando igualmente que han cumplido por el dicho precio con la citada obligación, por quanto con lo que ajustaren quedará perfeccionada la fábrica por lo que a dichos ilustrísimos señores toca; cancelen enteramente la obligación sobredicha, dándole fuerza y valor a la contrata, pero sea con la precisa condición de haberlo de consultar,*

podrían viajar a Zaragoza con prontitud, lo que comenzó a impacientar a la Junta de Hacienda de La Seo que, finalmente, ante la excesiva tardanza y la extrañeza de no recibir noticias desde Épila, decidió lanzar un ultimátum. Lo hizo el 21 de septiembre de 1799 a través de una carta del secretario Ximénez dirigida no solo a la Junta de Fábrica sino también al propio ayuntamiento epilense. En ella les daba un plazo de quince días para presentarse en Zaragoza *para verificar el sobredicho tratado*. Pasado ese tiempo, libre ya del compromiso adquirido, el Cabildo adoptaría en el asunto *las provindencias y medidas que tuviere por más convenientes*. Como era de esperar, la junta y el ayuntamiento hicieron caso omiso del ultimátum y ni siquiera llegaron a contestar. Lo que probablemente había ocurrido era que la opción de pactar con el Cabildo, antes mayoritaria, había perdido adeptos en los meses precedentes, quizá por las excesivas condiciones fijadas por la Junta de Hacienda de La Seo o por la desconfianza en una solución amistosa tras décadas de contencioso. Tampoco puede descartarse que el intento de pacto se hubiera debido a una estrategia de unos pocos que en realidad no contaba con el respaldo suficiente o incluso a una maniobra dilatoria. En cualquier caso, ante la falta de acuerdo mayoritario, se optó por mantener el statu quo vigente aún a costa de padecer las nuevas acciones legales que el Cabildo pudiera emprender.[1562]

Efectivamente, poco después, a finales de noviembre de 1799, el Cabildo Metropolitano, tras muchos años, volvió a poner en marcha todo su aparato legal para interponer un nuevo recurso que reabriera el expediente que sobre la financiación de las obras de la Iglesia de Épila se seguía en el Consejo de Castilla. Como primer paso, el 23 de noviembre el doctoral Juan Francisco Martínez dirigió una extensa carta instructiva sobre el asunto al agente del Cabildo en Madrid, Mariano Ainsa, con el fin de que se la hiciera llegar al prestigioso abogado aragonés que iba a llevar las diligencias ante el consejo, el ya mencionado Nicolás Lamiel y Benagés. En la misma relató y explicó de forma pormenorizada las más recientes acciones llevadas a cabo, como el informe de visura conjunto del templo de José Yarza y José Sanz o el infructuoso intento de acuerdo con la Junta de Fábrica para finiquitar la contribución del Cabildo a las obras mediante un pago final de 5.000 libras jaquesas (94.115 reales de vellón), últimos pasos de un largo proceso de oposición por parte del Cabildo que no había impedido a *los de Épila construir una yglesia magnífica y que puede servir con anchura para una colegial y no sería ponderación decir que aún para una cathedral.* También expuso la visión que el Cabildo tenía sobre la situación de las obras, señalando, entre otras cosas, *que la yglesia en lo interior está concluida y en el año pasado hicieron ya la traslación y en ella se celebran cómodamente los divinos oficios,* y que *el maior importe de lo que falta consiste en el maior lucimiento de la fachada, mucha cantería, valaustriado de piedra, dos torres, una cruz de yerro de 100 tt., y la plaza que se intenta formar*. Respecto a esa nueva y amplia plaza que debía anteceder a la fachada principal del templo propuso que, aunque para crearla *señalan los arquitectos el valor de los materiales de la yglesia antigua, era mucho*

ante todas cosas, al Real y Supremo Consejo, por si mereciere su aprovación, antes de ponerlo en execución. Véase A.H.P.N.L.A., Notario Antonio Vicente Ezpeleta, Épila, 1799, ff. 58-59 (Escritura de 28-VI-1799); y LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos..., op. cit.*, p. 229.

[1562] A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copias de cartas de 21-IX-1799 y 23-XI-1799).

más regular que esto se emplease en la nueva, proporcionando una fachada regular y sin tanto aparato.[1563]

En cuanto a la financiación, que era el meollo de la misiva, Juan Francisco Martínez planteó el deseo del Cabildo de que sin pérdida de tiempo se presentara un recurso ante el Consejo de Castilla solicitando el cese de su contribución a las obras con la tercera parte de los diezmos de la villa y centrando *todo el golpe de la defensa* en las primicias, por ser estas *las directamente obligadas*. De hecho, el Cabildo instaba a que, por todos los medios posibles, aunque fuera *detallando alguna cantidad proporcionada del haver de los diezmos, se salga de una vez de este asunto, queden libres los diezmos, y los de Épila se avengan con las primicias y no haya cada día distintos cálculos y deducciones de los otros ramos que eternicen esta contribución.* Para argumentar el citado recurso, el Cabildo consideraba útil adjuntar el informe de visura conjunto de 12 de septiembre de 1798 y los siguientes documentos: una relación de las obras realizadas en el templo después de la inauguración de su interior, un recuento de los enseres y efectos (materiales…) existentes en la obra, y sendos cómputos de lo que rendían anualmente en la villa el sobrante de la primicia y el remanente de los ingresos generados por los bienes y derechos de Propios, dado que dichos documentos permitirían formar *un detallo seguro y que no esté sugeto a contingencias, en cuyo caso, providenciándolo el Consejo, cesará la aplicación de los diezmos y, pagando aquel tanto que estimase la superioridad, nada más quedaba que hacer*. El doctoral Martínez culminó su carta instando a Mariano Ainsa a que viera de inmediato al abogado Nicolás Lamiel *con encargo especial de activizar este negocio*.[1564]

Mariano Ainsa cumplió el encargo con celeridad, puesto que contactó con Nicolás Lamiel en cuanto recibió la misiva. De hecho, el abogado, tras estudiar la carta y el informe de visura conjunto, que también se le había proporcionado, pudo hacer ya una valoración del asunto el 29 de noviembre de 1799. Lo hizo en un escrito dirigido a Ainsa pero con el doctoral Martínez como destinatario final. En él se mostró, en principio, algo remiso a la idea de presentar un recurso *ponderando los inmensos caudales que se han gastado en una obra magnífica y nada conveniente a un pueblo, y que se eterniza, tal vez por miras y fines particulares en perjuicio del Cavildo,* por los escasos visos de prosperar que le veía en atención precisamente al contenido del informe de visura conjunto, que establecía, con total acuerdo entre los peritos de las dos partes enfrentadas, José Yarza y José Sanz, la necesidad de acometer numerosas obras pendientes, algo que el Consejo de Castilla tendría muy en cuenta a la hora de valorar una posible modificación del sistema de financiación. A su juicio, *el mal estubo en haber consentido desde el principio el plan de una obra propia de una cathedral más bien que de un pueblo.* Además, la habitual credulidad del consejo hacia las argumentaciones de los ayuntamientos en este tipo de litigios, *y más quando se trata contra cavildos, que los creen mezquinos en franquear a las yglesias lo que es preciso para la edificación y reparación de los templos, sin hacerse cargo que los diezmos tienen otras obligaciones*, dificultaría el éxito de la empresa. Por ello era partidario de intentar apurar al máximo la posibilidad de un acuerdo amistoso con

[1563] *Ibidem* (Copia de carta de 23-XI-1799).
[1564] *Ibidem*.

el ayuntamiento para entregarle *por una vez alguna cantidad y que deje libres los diezmos sin otra repetición.* No obstante, como era consciente de la enorme dificultad de alcanzar tal acuerdo por haberse intentado ya infructuosamente, consideraba que la opción más viable sería la de presentar un recurso *y tentar la fortuna de ver si se hacen cargo de la razón*. Lo que rechazaba era la idea de adjuntar al recurso el informe de visura conjunto, no solo por lo ya expuesto, sino *porque desde entonces acá han podido adelantarse las obras, estar en otro estado y no necesitarse tanto*. Prefería sustituirlo por una nueva visura y un cálculo realizados *por los mismos u otros arquitectos, que declaren lo que hay hasta aquí hecho en la Yglesia de Épila, que obras son las que faltan para finalizarla y concluirla y su coste, con expresión y distinción de las indispensables y las que son de puro adorno y lujo y pueden escusarse*. El resto de los documentos propuestos por el doctoral sí que deberían adjuntarse al recurso. Consideraba que con todo ello *se podrá poner la justicia del Cavildo más clara y fundada para que se le liberte de esta contribución, aunque sea dando por una vez alguna cantidad*.[1565]

Tras conocer el parecer del abogado Nicolás Lamiel, el Cabildo decidió seguir adelante en su estrategia de confrontación con el Ayuntamiento y la Junta de Fábrica y encargarle a él mismo la argumentación, justificación y redacción de un exhaustivo recurso para solicitar el cese definitivo de su contribución anual a las obras de la Iglesia de Épila con la tercera parte de los diezmos recogidos en la villa. Lamiel se tomó el encargo con gran interés y ya desde principios de diciembre de 1799, con la ayuda inestimable del propio Cabildo, de su interventor en las obras, fray José Labrador, y del escribano domiciliado en Épila José Casanova y Viñuales, comenzó a recabar abundante documentación, debidamente certificada, de diferentes aspectos de las obras y su financiación, con el fin de obtener datos concretos y fehacientes con los que poder argumentar y justificar con solidez su recurso. Uno de los primeros documentos que obtuvo, fechado el 14 de diciembre de 1799, fue una certificación de los gastos cargados a las cuentas de fábrica desde el 12 de septiembre de 1798, es decir, desde la realización del informe de visura conjunto y la inauguración del interior del templo, hasta ese momento, gastos que sumaban la considerable cuantía de 4.327 libras, 5 sueldos y 14 dineros jaqueses (81.452 reales y 22 maravedís de vellón). Dicha cuantía había sido consumida fundamentalmente en el abono de numerosas obras de dotación mueble que en su mayor parte habían estado listas para la inauguración del interior del templo aunque se pagaron después —otras, las menos, no llegaron a tiempo y se terminaron pasada ya dicha inauguración—, no habiéndose hecho en ese periodo gasto alguno en trabajos de fábrica propiamente dichos, salvo la compra de 45.500 ladrillos por un importe de 457 libras, 15 sueldos y 13 dineros (8.617 reales). Otro de los primeros documentos que consiguió Lamiel, fechado el 15 de diciembre de 1799, fue una certificación de los materiales que había almacenados para las obras, que estaban bajo custodia de Domingo Pérez, *en cuio poder han existido y existen anualmente todos los que pertenecen a dicha fábrica*. Según declaración jurada del mismo, eran 46.000 ladrillos, 70 cahices (12.555’2 litros) de yeso y 105 *carretadas de piedra de yeso arrancadas*. Declaró también que en dicha fábrica *no se havía trabajado cosa alguna*, ni al interior ni al exterior, desde el 12

[1565] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 29-XI-1799).

de septiembre de 1798. En los meses siguientes el abogado fue recabando otros muchos documentos, tanto antiguos como de nueva elaboración, hasta hacer un total de nueve.[1566]

Con toda la información recopilada y el estudio de los antecedentes contenidos en el expediente, Nicolás Lamiel redactó un extenso y documentado recurso que finalmente presentó ante el Consejo de Castilla, junto con el también abogado Domingo Gómez Serrano, en abril de 1800, tras más de cuatro meses de exhaustivo trabajo. En el mismo, tras exponer prolijamente los avatares de la contribución del Cabildo Metropolitano a la financiación de las obras de la Iglesia de Épila desde 1771 con la entrega anual de la tercera parte de los diezmos que en la villa percibían tanto él como el arzobispo, intentó demostrar, mediante datos económicos muy concretos extraídos de los nueve *testimonios* o certificaciones que había presentado adjuntos —entre los que no incluyó el informe de visura conjunto de 1798—, una supuesta mala praxis de la Junta de Fábrica en la gestión de los fondos asignados a las obras que, a su juicio, debía atribuirse *a su inversión arbitraria e indebida, o bien a la facilidad con que se proyectan obras nuevas, atendiendo no tanto a verdadera necesidad, como sí a otros fines de mero lujo y combeniencia privada*. Además, pretendió acreditar los excesos de la junta en su gestión de las obras haciendo hincapié en la supuesta voluntad de esta y del propio ayuntamiento de prolongar sine die la asignación de la tercera parte de los diezmos mediante la maniobra de mantener el exterior del templo *en su actual imperfección*, es decir, sin terminar, *por ser ella la causa que le facilita la arbitraria inversión de caudales*. De hecho, llegó a precisar que *por este sistema no será extraño que dicha imperfección continúe hasta tanto que a pretexto de ella consuma las quantiosas sumas que son precisas para alajar y ornamentar la yglesia con proporción a su extraordinaria magnificencia y sumptuosidad.* Pero no solo se quedó ahí, planteó que de esas obras exteriores que permanecían sin terminar, *mucha parte de ellas solo conducen para el mayor lucimiento de la fachada, como son todas las de cantería, dos torres, una cruz de yerro dorado, estatuas, muchos balaustres, como otras de igual naturaleza que se omiten y prueban evidentemente su vanidad y lo poco que cuesta el proyectarlas a costa del Cavildo, que es el único contribuyente fijo mediante la facilidad de dicho ayuntamiento en obtener permisos para imponer nuebos grabámenes así al sobrante de Propios, según queda insinuado, como al ramo de primicia.*[1567]

Para poner remedio a esta gestión económica supuestamente arbitraria que tanto estaba perjudicando al Cabildo, Nicolás Lamiel propuso el cese inmediato y definitivo de la contribución económica anual de este a las obras con la tercera parte de los diezmos, lo que permitiría encauzar la financiación hacia un sistema pretendidamente más racional, basado en exclusiva en los sobrantes de primicia y Propios, pues en ese caso la Junta de Fábrica *tendría buen cuidado de economizar y gastar oportunamente los caudales correspondientes a los otros dos ramos, y de que no se formasen cálculos y proyectos*

[1566] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 370 r.-v. (Certificación de 11-V-1795), ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795), f. 383 r.-v. (Certificación de 15-XII-1799), ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799), f. 388 r.-v. (Certificación de 6-II-1800) y ff. 389 r.-399 v. (Recurso de IV-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 23-XII-1799).

[1567] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 389 r.-399 v. (Recurso de IV-1800).

fantásticos, sino prudentes y limitados a las obras que restan de precisa necesidad. Consideraba que, dado que la ejecución de lo que restaba del exterior del templo ya no sería tan urgente por estar en uso litúrgico el interior de este desde 1798, los remanentes de primicia y Propios serían suficientes para dejarlo concluido al exterior en un plazo moderado, perfectamente asumible, de 4 o 5 años, *siempre que su manejo y aplicación sea con la pureza e integridad que tiene mandada el Consejo*. No obstante, como gesto de aparente buena voluntad, *a fin de precaver toda interrupción en las obras que restan a pretexto de no haber caudales en la actualidad*, ofreció una contribución final del Cabildo de 3.000 libras jaquesas (56.469 reales de vellón), 2.000 libras (37.646 reales) menos que las contempladas en el último intento de acuerdo entre las partes. Con dicha contribución cesaría definitivamente la obligación financiera del Cabildo, que recuperaría la percepción íntegra de los diezmos epilenses (recaudaba también la parte correspondiente al arzobispo de Zaragoza). Por último, por si esta propuesta, la preferida del Cabildo, no convencía al Consejo de Castilla, Lamiel planteó otra alternativa: que la contribución con la tercera parte de los diezmos se ciñera al *tiempo limitado que, atendido su actual estado, tenga a bien prefijarse, con expresa denegación de toda prorroga posterior, por ser este uno de los medios con que se podrán precaver en parte los referidos abusos en el manejo e imbersión de caudales.*[1568]

El recurso del Cabildo Metropolitano fue estudiado con detenimiento por el Consejo de Castilla, que para fundar debidamente su decisión al respecto decidió recabar más información sobre el tema a través del Intendente General de Aragón, Blas Ramírez Pérez (Zaragoza, h. 1735-1805).[1569] A tal efecto, el 9 de mayo de 1800 Manuel Antonio de Santisteban, Escribano de Cámara y de Gobierno del Consejo de Castilla *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, remitió un oficio al citado Intendente haciéndole saber que, *por un recurso y varios documentos que ha presentado el Cavildo de la Santa Yglesia Metropolitana de esa ciudad, ha advertido el Consejo que en la construcción de la Yglesia de la villa de Épila, en ese reino, se han invertido ya mayores caudales de los que se aplicaron, lo que sin duda dimana de la mala versación o mal entendida inversión, dilatándose por consecuencia su conclusión*. En dicho oficio le comunicó también que, a fin de poder dictar con todo conocimiento la providencia correspondiente, había sido designado para que, a la mayor brevedad, informara, *con toda exactitud, el estado actual de la obra de dicha yglesia y lo que falta para concluirla, lo que se ha gastado en ella, así de Propios como de diezmos y de primicias, todo con separación, y lo que se reputa*

[1568] *Ibidem*.

[1569] El zaragozano Blas Ramírez fue comisario de guerra desde 1762. En enero de 1781 fue designado comisario ordenador de los Reales Ejércitos, siendo destinado al mes siguiente a la plaza de Orán, en el norte de África, donde ejerció como ministro principal de hacienda y guerra. Allí permaneció cinco años, hasta que entró en la 'carrera' de las intendencias, siendo la primera la Intendencia General de Ávila en 1786. En 1789 fue nombrado Intendente General de Murcia, mientras que en 1797 alcanzó la Intendencia de Córdoba, donde solo permaneció un año. Su último destino fue la Intendencia General de Aragón, que recibió en 1798 y mantuvo hasta su muerte, acaecida el 30-III-1805, cuando contaba con 70 años de edad. Entre 1801 y 1805 fue además Corregidor de Zaragoza. Véanse GIMÉNEZ LÓPEZ, E., e IRLÉS VICENTE, M. C., "El gobierno de Zaragoza y sus hombres tras la Nueva Planta: los corregidores-intendentes", *Pedralbes*, 17, Barcelona, Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona, 1997, pp. 51-75, espec. pp. 58 y 66; CASAMAYOR, F., *Años Políticos e históricos…*, *op. cit.*, año 1805, ms. 123, ff. 25 v.-26 r. (30-III-1805); y MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 118-119.

necesario hasta dejarla concluida, en qué consiste la dilación y el exceso de tiempo y gastos, y todo lo demás que considere oportuno para la cabal instrucción del Consejo.[1570]

El Intendente Blas Ramírez, que era un destacado alto funcionario de la Corona, se tomó la tarea encomendada con gran interés. De hecho, para poder dar respuesta adecuada al requerimiento de información del Consejo de Castilla, en los meses siguientes indagó el asunto en profundidad, recabando gran cantidad de documentación procedente de fuentes diversas y contrastadas. La primera diligencia que practicó, ya el 13 de mayo de 1800, fue decretar el registro de la orden del Consejo de Castilla en la Contaduría Principal de Propios de Aragón, dependiente de él, *para que en ella constase*.[1571] Lo segundo que hizo fue solicitar al anciano Agustín Sanz, que seguía siendo el director de las obras del templo a pesar de su avanzada edad y delicada salud, un informe sobre el estado de estas. El arquitecto lo preparó con celeridad, pues lo rubricó el 21 de mayo, confirmando que dichas obras seguían en el mismo estado que cuando el edificio fue visurado por los peritos de las dos partes enfrentadas a finales de agosto de 1798, pues posteriormente nada se había construido. De hecho, en el informe señaló que *por visura que practicaron en el agosto del año pasado de 1798 el maestro de obras Josef de Yarza y mi hijo Josef, el 1º por parte del Ylustrísimo Cavildo de la Santa Yglesia Metropolitana de esta ciudad, y el 2º por la del Ayuntamiento y Junta de Fábrica de la villa de Épila, para examinar el estado en que se hallaba la obra de la yglesia parroquial de dicha villa y el costo que tendría su total conclusión, resultó que la mencionada yglesia estaba finalizada por lo interior en todas sus partes excepto dos o tres de corta consideración. Que por lo exterior faltaba para su total conclusión el perfeccionar la fachada principal, en la que estaba por construir el cuerpo ático de su coronación y los cuerpos sueltos de sus dos torres, enlucir la parte construida de estas por lo interior formando sus escaleras, en la una de planta y en la otra los últimos tramos para subir al quarto del relox y piso de tañer las campanas, que también estaban por hacer, e igualmente un enmaderado, con sus correspondientes bobedillas, que se havía de formar sobre el espacio del atrio para encadenar el frontón de dicha fachada, y finalmente la plaza y gradería de delante de la misma.* También precisó Sanz *que el coste de las precitadas partes ascendería, según su pormenor, a trece mil trescientas veinte y dos libras, quatro sueldos y diez dineros jaqueses, con más mil trescientas cincuenta y nueve libras que sumaban las existencias de materiales y dinero, sin incluir en dichas cantidades la formación de la plaza y gradas, dejando para esta parte el valor de los materiales de la yglesia antigua, rebajado el coste de su derrivo. Assí lo entendieron y declararon conformes en las relaciones que presentaron a los citados cuerpos.* El arquitecto concluyó su informe manifestando que *posteriormente nada se a executado en dicha obra, a lo menos por mi dirección, en cuyo concepto el estado actual de ella es el mismo que dejo expresado y el coste de su conclusión considero será cuando menos la cantidad detallada por aquellos.*[1572]

[1570] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 402 r. (Oficio de 9-V-1800).
[1571] *Ibidem*, ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801).
[1572] *Ibidem*, ff. 425 r.-426 r. (Informe de 21-V-1800).

El informe de Agustín Sanz fue pasado por Blas Ramírez a examen de la Contaduría Principal de Propios de Aragón, la que, para una mayor instrucción del asunto, acordó que la Junta de Propios de Épila remitiese una cuenta pormenorizada de todas las cantidades invertidas en las obras *con distinción de años y expresión de lo que han así contribuido los Propios, partícipes en diezmos y primicia, manifestando en qué consistía su dilación*. La Junta de Propios dio respuesta al requerimiento a los pocos días, el 8 de junio de 1800, mediante una exhaustiva tabla en la que desglosó año por año, desde 1771 y hasta 1798, la financiación oficial de las obras, atendiendo a las tres rentas asignadas, y la inversión o gasto realizado.[1573] Dicha tabla, que aporta valiosos datos para reconstruir los aspectos económicos del proceso constructivo del templo, reflejó una contribución total de las tres rentas asignadas oficialmente a las obras, en el periodo citado, de 51.282 libras, 19 sueldos y 4 dineros jaqueses (965.299 reales y 7 maravedís de vellón),[1574] cuantía que se desglosaría de la siguiente manera: tercera parte de los diezmos, 21.114 libras, 19 sueldos y 10 dineros (397.447 reales y 10 maravedís);[1575] sobrante de los Propios, 15.281 libras, 5 sueldos y 4 dineros (287.639 reales y 7 maravedís);[1576] y

[1573] *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801). La Junta de Propios estaba formada en ese momento por las siguientes personas: el alcalde mayor Joaquín Gargallo, José Larroy (probable regidor), el diputado del común Miguel de Gavín y el procurador síndico Joaquín Lapiedra. Actuaba como secretario de la misma quien lo era del ayuntamiento, el escribano real Antonio Lanza y Trasobares, que a los pocos meses, tras muchos años de servicio, fue sustituido por el también escribano real Manuel Babiel y Pellicer.

[1574] Paradójicamente, algunas de las cuantías recogidas en esta minuciosa tabla de rentas e inversiones no coinciden con las contempladas en un extracto pormenorizado de las cantidades anuales a las que habían ascendido las rentas asignadas a la fábrica en el periodo 1771-1786, documento rubricado el 28-VII-1787 y ya analizado. Las discrepancias observadas, poco abultadas en la mayoría de los casos, pudieron deberse principalmente a cambios contables y a algún error puntual (como parece ser el caso de la cuantía de la tercera parte de los diezmos de 1772, en la que existe aparentemente un error en la primera cifra). Véase *Ibidem*, ff. 294 r.-297 v. (Extracto de rentas de 28-VII-1787) y f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

[1575] Según la tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800, las cuantías anuales de la tercera parte de los diezmos de Épila entre 1771 y 1798 habían sido las siguientes: 1) 1771: 504 libras, 2 sueldos y 15 dineros jaqueses (9.489 reales y 19 maravedís de vellón); 2) 1772: 196 libras, 6 sueldos y 1 dinero (3.695 reales); 3) 1773: 774 libras, 8 sueldos y 1 dinero (14.576 reales y 20 maravedís); 4) 1774: 789 libras, 13 sueldos y 7 dineros (14.864 reales); 5) 1775: 638 libras y 17 sueldos (12.025 reales y 3 maravedís); 6) 1776: 537 libras, 9 sueldos y 4 dineros (10.116 reales y 22 maravedís); 7) 1777: 657 libras, 13 sueldos y 4 dineros (12.379 reales y 6 maravedís); 8) 1778: 865 libras (16.281 reales y 30 maravedís); 9) 1779: 669 libras y 12 dineros (12.593 reales y 10 maravedís); 10) 1780: 597 libras, 16 sueldos y 14 dineros (11.253 reales y 7 maravedís); 11) 1781: 527 libras, 14 sueldos y 2 dineros (9.933 reales y ½ maravedí); 12) 1782: 646 libras, 13 sueldos y 2 dineros (12.172 reales); 13) 1783-1787: no hubo asignación de la tercera parte de los diezmos; 14) 1788: 932 libras, 5 sueldos y 4 dineros (17.547 reales y 33 maravedís); 15) 1789: 1.168 libras, 4 sueldos y 12 dineros (21.989 reales y 25 maravedís); 16) 1790: 829 libras, 9 sueldos y 13 dineros (15.613 reales y 17 maravedís); 17) 1791: 995 libras, 9 sueldos y 8 dineros (18.737 reales y 28 maravedís); 18) 1792: 947 libras, 13 sueldos y 7 dineros (17.838 reales y 1 maravedí); 19) 1793: 1.498 libras, 4 sueldos y 6 dineros (28.200 reales y 33 maravedís); 20) 1794: 1.741 libras, 4 sueldos y 12 dineros (32.775 reales y 11 maravedís); 21) 1795: 1.378 libras, 19 sueldos y 6 dineros (25.956 reales y 11 maravedís); 22) 1796: 1.631 libras, 12 sueldos y 7 dineros (30.712 reales y ½ maravedí); 23) 1797: 1.726 libras, 19 sueldos y 7 dineros (32.506 reales y 27 maravedís); 24) 1798: 860 libras, 1 sueldo y 10 dineros (16.189 reales y 11 maravedís). Véase *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

[1576] Según la tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800, las cuantías anuales del sobrante de Propios entre 1777 y 1798 (en 1771-1776 el sobrante de Propios no estuvo asignado a las obras) habían sido las siguientes: 1) 1777: 729 libras, 5 sueldos y 11 dineros jaqueses (13.727 reales y 11 maravedís de vellón); 2) 1778: 878 libras, 13 sueldos y 5 dineros (16.539 reales y 4 maravedís); 3) 1779: 713 libras, 8 sueldos y 9 dineros (13.428 reales y 29 maravedís); 4) 1780: 702 libras, 5 sueldos y 10 dineros (13.219 reales y 1 maravedí); 5) 1781: 610 libras, 15 sueldos y 10 dineros (11.496 reales y 25 maravedís); 6) 1782: 878 libras,

remanente de la primicia, 14.886 libras, 14 sueldos y 6 dineros (280.212 reales y 24 maravedís).[1577] Queda claro por tanto que la tercera parte de los diezmos, aportada principalmente por el Cabildo Metropolitano y en menor medida por el Arzobispo de Zaragoza, cuya parte la tenía concedida al Cabildo, había sido y era la fuente de financiación de las obras más nutrida, aunque los sobrantes de Propios y de primicia, casi parejos en sus montantes totales y suministrados ambos por el ayuntamiento, eran también muy sustanciosos y en su conjunto de cuantía superior.[1578]

Por su parte, según la tabla de la Junta de Propios, lo invertido o gastado en las obras en el mismo periodo 1771-1798, es decir desde el inicio de la financiación oficial de las obras y hasta la inauguración del interior del templo, había ascendido a la importantísima cantidad total de 53.954 libras y 1 dinero jaqués (1.015.576 reales y 7 maravedís de vellón),[1579] una cifra 2.671 libras y 13 dineros (50.277 reales) mayor que la

11 sueldos y 5 dineros (16.537 reales y 8 maravedís); 7) 1783: 164 libras, 4 sueldos y 1 dinero (3.090 reales y 27 maravedís); 8) 1784: 1.365 libras, 7 sueldos y 2 dineros (25.700 reales y 3 maravedís); 9) 1785: 447 libras, 6 sueldos y 5 dineros (8.419 reales y 28 maravedís); 10) 1786: 1.013 libras, 8 sueldos y 15 dineros (19.076 reales y 4 maravedís); 11) 1787: 719 libras, 8 sueldos y 11 dineros (13.541 reales y 31 maravedís); 12) 1788: 952 libras, 6 sueldos y 12 dineros (17.925 reales y 29 maravedís); 13) 1789: 685 libras y 15 dineros (12.894 reales y 22 maravedís); 14) 1790: 733 libras, 10 sueldos y 10 dineros (13.807 reales y 9 maravedís); 15) 1791: 574 libras, 7 sueldos y 12 dineros (10.811 reales y 24 maravedís); 16) 1792: 981 libras y 3 sueldos (18.468 reales y 6 maravedís); 17) 1793: 939 libras, 13 sueldos y 2 dineros (17.687 reales y 5 maravedís); 18) 1794: 845 libras, 4 sueldos y 10 dineros (15.909 reales y 27 maravedís); 19) 1795: 107 libras, 18 sueldos y 14 dineros (2.031 reales y 28 maravedís); 20) 1796: 1.005 libras, 8 sueldos y 5 dineros (18.924 reales y 32 maravedís); 21) 1797: 233 libras y 16 sueldos (4.400 reales y 28 maravedís); y 22) 1798: —. Véase *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

[1577] Según la tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800, las cuantías anuales del remanente de la primicia de Épila entre 1771 y 1798 habían sido las siguientes: 1) 1771: 345 libras jaquesas (6.493 reales y 32 maravedís de vellón); 2) 1772: 345 libras; 3) 1773: 380 libras (7.152 reales y 25 maravedís); 4) 1774: 380 libras; 5) 1775: 380 libras; 6) 1776: 425 libras (7.999 reales y 26 maravedís); 7) 1777: 425 libras; 8) 1778: 425 libras; 9) 1779: 381 libras, 18 sueldos y 4 dineros (7.188 reales y 25 maravedís); 10) 1780: 391 libras (7.359 reales y 27 maravedís); 11) 1781: 380 libras (7.152 reales y 25 maravedís); 12) 1782: 330 libras (6.211 reales y 20 maravedís); 13) 1783: 330 libras; 14) 1784: 330 libras; 15) 1785: 445 libras (8.376 reales y 8 maravedís); 16) 1786: 445 libras; 17) 1787: 445 libras; 18) 1788: 690 libras (12.987 reales y 30 maravedís); 19) 1789: 690 libras; 20) 1790: 690 libras; 21) 1791: 735 libras (13.834 reales y 31 maravedís); 22) 1792: 735 libras; 23) 1793: 735 libras; 24) 1794: 910 libras (17.128 reales y 32 maravedís); 25) 1795: 910 libras; 26) 1796: 702 libras, 8 sueldos y 13 dineros (13.222 reales y 1 maravedí); 27) 1797: 1.506 libras, 7 sueldos y 5 dineros (28.354 reales y 11 maravedís); y 28) 1798: —. Véase *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

[1578] Si solo se tuvieran en cuenta las rentas generadas, cobradas y gastadas con toda seguridad desde que Agustín Sanz se hizo cargo del proyecto, es decir, las percibidas entre 1777 y 1798 (las rentas se percibían al final de cada año, por lo que las de 1777 se gastaron a partir de 1778, siendo ya Sanz director de las obras), la cuantía resultante de la suma de la tercera parte de los diezmos, el remanente de Propios y el sobrante de primicia ascendería, según la tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800, a 45.587 libras, 2 sueldos y 8 dineros jaqueses (858.086 reales y 15 maravedís de vellón). Concretamente, la tercera parte de los diezmos entre 1777 y 1798 sumó 17.674 libras, 2 sueldos y 14 dineros (332.680 reales y 14 maravedís). Entre 1777 y 1798 el remanente de Propios alcanzó la cantidad de 15.281 libras, 5 sueldos y 4 dineros (287.639 reales y 7 maravedís). En el mismo periodo el sobrante de primicia supuso 12.631 libras, 14 sueldos y 6 dineros (237.766 reales y 29 maravedís). No obstante, estas cifras quedarían sin duda matizadas por los remanentes de tesorería acumulados de años anteriores y por el valor de los materiales de obra adquiridos o producidos antes de la incorporación de Sanz a las obras y que este emplearía a partir de 1778. Véase *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

[1579] Según la tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800, las cuantías anuales de las inversiones o gastos en las obras de la Iglesia de Épila entre 1771 y 1798 habían sido las siguientes: 1) 1771: 343 libras, 14 sueldos y 8 dineros jaqueses (6.469 reales y 32 maravedís de vellón); 2) 1772: 267 libras, 13 sueldos y 9 dineros (5.038 reales y 17 maravedís); 3) 1773: 137 libras, 14 sueldos y 7 dineros (2.592 reales y 12 maravedís); 4) 1774: —; 5) 1775: —; 6) 1776: 320 libras, 17 sueldos y 8 dineros (6.039 reales y 28 maravedís); 7) 1777:

cuantía recaudada por vía oficial, diferencia que se explica sin duda por la existencia de una fuente de financiación complementaria a las oficiales, aunque comparativamente mucho más modesta: las limosnas, tanto de particulares (en dinero metálico o grano, y en trabajo de acarreo y acopio de materiales) como del propio capítulo eclesiástico epilense (consistentes en entregas individuales de sus miembros, pero sobre todo en la asignación anual de las rentas propias de uno de los racioneros del capítulo al considerar de forma ficticia a San Pedro Arbués como tal y tenerlo en cuenta en los repartos).[1580] Como dato de interés, cabría reseñar que, a tenor del contenido de la tabla, lo invertido o gastado en las obras de la iglesia desde que Agustín Sanz se hizo cargo de su dirección de forma efectiva, es decir, desde 1778, había ascendido hasta 1798 al destacado montante total de 51.112 libras y 9 dineros (962.081 reales y 24 maravedís), claro indicativo de la monumentalidad del nuevo edificio proyectado por este, dado que no hay que olvidar que llegó a derribar todo lo construido con anterioridad.[1581]

Una vez recibida la exhaustiva tabla de rentas e inversiones preparada por la Junta de Propios de Épila, el Intendente Ramírez, de nuevo tras un dictamen de la Contaduría Principal de Propios de Aragón, ordenó el 17 de junio de 1800 la redacción de sendos informes. El primero de ellos se lo encargó de nuevo a Agustín Sanz mediante un oficio fechado el 18 de junio, siendo en este caso relativo al coste de una de las principales inversiones que restaban por hacer en las obras del templo: la creación de la gran plaza con gradería que, para salvar la diferencia de cotas existente con la calle más importante de la localidad y con el propio Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda, debía anteceder a la fachada principal de la nueva iglesia. Debía indicar además el valor de los materiales que resultarían del derribo de lo que restaba de la vieja parroquial, valor que en principio estaba destinado a sufragar dicha actuación urbanística una vez costeado el propio derribo. El segundo informe se lo encomendó Ramírez a otra institución con la que también había tratado ya: la Junta de Propios de Épila, que debía indicar la cuantía a la que habían ascendido los *auxilios* de los vecinos a las obras del templo, lo que en principio englobaba tanto la valoración económica del trabajo vecinal desinteresado

1.771 libras, 19 sueldos y 8 dineros (33.353 reales y 30 maravedís); 8) 1778: 1.136 libras, 1 sueldo y 6 dineros (21.384 reales y 8 maravedís); 9) 1779: 3.406 libras, 17 sueldos y 9 dineros (64.127 reales y 23 maravedís); 10) 1780: 4.066 libras, 8 sueldos y 9 dineros (76.542 reales y 13 maravedís); 11) 1781: 4.556 libras, 14 sueldos y 12 dineros (85.771 reales y 16 maravedís); 12) 1782: 416 libras y 10 dineros (7.830 reales y 33 maravedís); 13) 1783: 425 libras, 3 sueldos y 9 dineros (8.003 reales y 4 maravedís); 14) 1784: 72 libras y 19 sueldos (1.373 reales y 5 maravedís); 15) 1785: 1.150 libras, 19 sueldos y 9 dineros (21.664 reales y 29 maravedís); 16) 1786: 2.681 libras, 18 sueldos y 5 dineros (50.481 reales y 24 maravedís); 17) 1787: 1.394 libras, 7 sueldos y 13 dineros (26.246 reales y 21 maravedís); 18) 1788: 6.247 libras, 6 sueldos y 7 dineros (117.593 reales y 12 maravedís); 19) 1789: 2.866 libras, 6 sueldos y 1 dinero (53.952 reales y 14 maravedís); 20) 1790: 2.088 libras, 13 sueldos y 15 dineros (39.315 reales y 18 maravedís); 21) 1791: 2.341 libras y 18 sueldos (44.081 reales y 20 maravedís); 22) 1792: 1.154 libras, 7 sueldos y 13 dineros (21.729 reales y 3 maravedís); 23) 1793: —; 24) 1794: 4.053 libras, 3 sueldos y 10 dineros (76.293 reales y 1 maravedí); 25) 1795: 2.410 libras, 11 sueldos y 5 dineros (45.374 reales y 3 maravedís); 26) 1796: 2.233 libras, 15 sueldos y 7 dineros (42.046 reales y 10 maravedís); 27) 1797: 3.529 libras, 17 sueldos y 2 dineros (66.442 reales y 16 maravedís); y 28) 1798: 4.878 libras, 9 sueldos y 11 dineros (91.827 reales y 24 maravedís). Véase *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105.

[1580] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801).

[1581] *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

(principalmente acarreo y acopio de materiales) como las limosnas particulares entregadas en dinero metálico o grano.[1582]

Agustín Sanz fue el primero en responder al Intendente, pues su nuevo informe lleva fecha de 24 de junio de 1800. En él le manifestó *que la plaza y gradas proyectadas para delante de la fachada de la Yglesia parroquial de la villa de Épila son de precisa necesidad para la buena y decente comunicación, no de puro adorno, por estar las calles del frente de dicha fachada muy inferiores al pavimento de la yglesia y ser cuestanosas y llenas de desigualdades. El coste de su formación no está calculado ni puedo hacerlo sin presencia del sitio, y aunque en mi último cálculo formado para la total conclusión de esta fábrica degé para esta parte el remanente del valor de los materiales del trozo existente de la yglesia antigua después de echo el derrivo, lo hice prudencialmente contando con que la misma fábrica, encargándose de uno y otro, podría utilizarse del algezón que saliera bueno para mezclarlo con la peña en las ornadas de yeso que hiciese para el resto de obra, y creyendo assí mismo que el zelo de los fieles de aquel pueblo supliría alguna cosa si, como era regular, faltaba, pues aunque de ninguna manera se puede saber el valor que tendrán los expresados materiales, desde luego conozco que escasamente podrá alcanzar el coste de la demolición haviéndola de hacer a jornal efectivo*. Queda claro que Sanz consideraba imprescindible la creación de la plaza y sus gradas, ya que servirían para integrar el monumental templo de forma coherente en la intrincada trama urbana circundante, que requería de una notable labor de esponjamiento que permitiera potenciar la presencia visual del edificio y ponerlo en relación efectiva y cómoda con la principal calle de la villa, situada a una cota mucho más baja. Respecto al coste de esta obra, Sanz no lo había calculado ni podía hacerlo sin visitar el espacio. También desconocía el valor que tendrían los materiales de derribo de los restos de la iglesia vieja, pero calculaba que apenas cubriría el coste de la propia demolición haciéndola sin colaboración vecinal.[1583]

Por su parte, la Junta de Propios de Épila aún tardó alrededor de un mes en tener listo su informe sobre las limosnas, pues lo remitió el 20 de julio de 1800, tardanza que se debió sin duda a la dificultad de averiguar y calcular las contribuciones voluntarias de los vecinos a las obras del templo. Paradójicamente, el informe se configuraba como un simple listado correlativo de aportaciones anuales, sin desglose por modalidades (en dinero metálico o grano, y en trabajo vecinal valorado económicamente), aunque se indicaba separadamente el montante total de las limosnas correspondientes al capítulo eclesiástico, que abarcaba el periodo 1771-1798, estrictamente coincidente con el de la concesión de las rentas oficiales, lo que tenía su razón de ser en la voluntad de proporcionar un cálculo comparable con dichas rentas y que no distorsionara el análisis del periodo de financiación de las obras con fondos públicos. De la suma de todas las cuantías anuales del listado, que en conjunto suponían 3.890 libras, 8 sueldos y 6 dineros jaqueses (73.229 reales y 12 maravedís de vellón), y de la cantidad total correspondiente al capítulo eclesiástico, que era de 2.434 libras, 19 sueldos y 14 dineros (45.833 reales y 30 maravedís), se obtenía un cómputo global *de limosnas con que han contribuido los*

[1582] *Ibidem*, ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801).
[1583] *Ibidem*, f. 429 r.-v. (Informe de 24-VI-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801). El informe de Agustín Sanz se unió el 25-VI-1800 a la documentación que estaba recabando el Intendente.

fieles de la villa de Épila, o sus vecinos, para la construcción de la nueba yglesia de 6.325 libras, 8 sueldos y 4 dineros (119.063 reales y 8 maravedís).[1584] Esta cifra, bastante considerable,[1585] aunque comparativamente modesta,[1586] unida al montante de 51.282 libras, 19 sueldos y 4 dineros (965.299 reales y 7 maravedís) a que había ascendido en total la financiación oficial en el mismo periodo 1771-1798, daba un cómputo global para la financiación de las obras en dicho periodo, entre fondos públicos y privados, de 57.608 libras, 7 sueldos y 8 dineros (1.084.362 reales y 15 maravedís), una cuantía que era 3.654 libras, 7 sueldos y 7 dineros (68.786 reales y 8 maravedís) superior a la de las inversiones

[1584] Según el informe de la Junta de Propios de Épila de c. 20-VII-1800, las cuantías anuales de las limosnas dadas por los vecinos a las obras de la Iglesia de Épila entre 1771 y 1798, sumando sus dos modalidades de dinero y trabajo vecinal valorado económicamente, e incluyendo también las limosnas del capítulo eclesiástico (pero de forma diferenciada y sin desglosar por años), habían sido las siguientes: 1) 1771: 58 libras, 4 sueldos y 10 dineros jaqueses (1.096 reales y 3 maravedís de vellón); 2) 1772: 22 libras, 2 sueldos y 8 dineros (416 reales y 16 maravedís); 3) 1773: 53 libras (997 reales y 21 maravedís); 4) 1774: 40 libras y 12 dineros (753 reales y 21 maravedís); 5) 1775: 34 libras, 10 sueldos y 13 dineros (650 reales y 5 maravedís); 6) 1776: 29 libras (545 reales y 29 maravedís); 7) 1777: 60 libras, 9 sueldos y 7 dineros (1.138 reales y 9 maravedís); 8) 1778: 297 libras, 15 sueldos y 6 dineros (5.604 reales y 31 maravedís); 9) 1779: 324 libras, 1 sueldo y 13 dineros (6.100 reales y 12 maravedís); 10) 1780: 261 libras, 4 sueldos y 2 dineros (4.916 reales y 23 maravedís); 11) 1781: 120 libras, 19 sueldos y 5 dineros (2.276 reales y 32 maravedís); 12) 1782: 62 libras y 6 sueldos (1.172 reales y 23 maravedís); 13) 1783: 55 libras, 9 sueldos y 4 dineros (1.043 reales y 33 maravedís); 14) 1784: 49 libras, 13 sueldos y 2 dineros (934 reales y 23 maravedís); 15) 1785: 189 libras, 8 sueldos y 9 dineros (3.565 reales y 21 maravedís); 16) 1786: 395 libras y 12 sueldos (7.446 reales y 13 maravedís); 17) 1787: 594 libras, 4 sueldos y 4 dineros (11.184 reales y 29 maravedís); 18) 1788: 242 libras, 15 sueldos y 13 dineros (4.570 reales y 2 maravedís); 19) 1789: 125 libras y 11 sueldos (2.363 reales y 8 maravedís); 20) 1790: 162 libras, 12 sueldos y 2 dineros (3.060 reales y 25 maravedís); 21) 1791: 396 libras, 6 sueldos y 4 dineros (7.459 reales y 27 maravedís); 22) 1792: 42 libras, 19 sueldos y 4 dineros (808 reales y 23 maravedís); 23) 1793: 52 libras, 6 sueldos y 14 dineros (985 reales y 9 maravedís); 24) 1794: 52 libras y 7 dineros (979 reales y 7 maravedís); 25) 1795: 57 libras y 17 sueldos (1.088 reales y 31 maravedís); 26) 1796: 35 libras, 3 sueldos y 4 dineros (661 reales y 29 maravedís); 27) 1797: 49 libras, 6 sueldos y 1 dinero (928 reales y 1 maravedí); 28) 1798: 28 libras, 8 sueldos y 6 dineros (534 reales y 31 maravedís); y 29) 1771-1795 (limosnas del capítulo eclesiástico): 2.434 libras, 19 sueldos y 14 dineros (45.833 reales y 30 maravedís). En 1796-1798 no se contabilizaron limosnas del capítulo eclesiástico. Véase *Ibidem*, f. 430 r.-v. (Informe de c. 20-VII-1800).

[1585] Las limosnas, de toda modalidad, recibidas e invertidas con toda seguridad desde que Agustín Sanz se hizo cargo del proyecto, es decir, las percibidas entre 1778 y 1798, sumaron una cuantía total de 3.596 libras y 4 dineros jaqueses (67.687 reales y 25 maravedís) excluyendo las del capítulo eclesiástico, de las que se desconoce el desglose anual. No obstante, calculando el prorrateo de las limosnas del capítulo eclesiástico para el periodo 1778-1798 (la media anual de las limosnas del capítulo eclesiástico fue de 86 libras, 19 sueldos y 4 dineros, o 1.636 reales y 30 maravedís), que ascendería a 1.826 libras, 4 sueldos y 14 dineros (34.375 reales y 13 maravedís), se obtendría un total aproximado para las limosnas, de toda modalidad, recibidas e invertidas con toda seguridad desde que Sanz se hizo cargo del proyecto de 5.422 libras, 5 sueldos y 2 dineros (102.063 reales y 4 maravedís). Véase *Ibidem*, f. 430 r.-v. (Informe de c. 20-VII-1800).

[1586] Las limosnas de los vecinos fueron especialmente abultadas en dos periodos concretos: 1778-1781 y 1785-1791, ambos coincidentes con etapas de gran actividad constructiva, lo que se explica sin duda por el importante peso que dentro de dichas limosnas tenía el cómputo económico del trabajo vecinal desinteresado (centrado principalmente en el acarreo y acopio de materiales), un trabajo que iba ligado ineludiblemente a los periodos de mayor actividad constructiva. Eso explica también que en 1771-1777 y 1782-1784, dos etapas de actividad constructiva muy exigua, y en 1792-1798, una fase centrada ya en la decoración interior y dotación mueble del edificio, las cuantías de las limosnas fueran muy modestas al no haberse realizado trabajos vecinales (en el caso de 1771-1777 y 1792-1798) o haber sido estos muy reducidos (en el caso de 1782-1784). Cabe resaltar que 1787, 1791, 1786 y 1779 fueron, por este orden, los años concretos con unas limosnas vecinales más abultadas, destacando sin duda, con gran diferencia, el montante de 594 libras, 4 sueldos y 4 dineros jaqueses (11.184 reales y 29 maravedís de vellón) percibido en 1787. Véase *Ibidem*, f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800), f. 430 r.-v. (Informe de c. 20-VII-1800) y f. 432 r.-v. (Informe de 1-IX-1800).

o gastos realizados en el templo en el citado periodo, que, como se ha visto, ascendía a 53.954 libras y 1 dinero (1.015.576 reales y 7 maravedís).[1587]

Como no podía ser de otra manera, el informe remitido por la Junta de Propios de Épila fue considerado poco preciso por la Contaduría Principal de Propios de Aragón, por lo que Blas Ramírez, ya el 4 de agosto de 1800, ordenó a la junta que completara la información aportada. En concreto, le inquirió si la cuantía total de las limosnas se había recibido en dinero y la razón de que dicha cuantía, con su desglose, no se hubiera incluido en la inicial tabla de rentas e inversiones del 8 de junio de 1800. La Junta de Propios respondió con un tercer informe casi un mes después, el 1 de septiembre. En él desglosó año a año la contribución anual de los vecinos en limosnas exclusivamente dinerarias (lo que englobaba dinero metálico y grano) en el periodo 1771-1798, contribución que ascendía a un total de 1.641 libras, 10 sueldos y 1 dinero jaqués (30.898 reales de vellón),[1588] cantidad a la que había que añadir 2.434 libras, 19 sueldos y 14 dineros (45.833 reales y 30 maravedís), importe de la aportación, también en limosnas dinerarias, del capítulo eclesiástico en el mismo periodo, unas limosnas eclesiásticas que ya habían sido computadas en el anterior informe de la junta, aunque separadamente y sin desglosar por años.[1589] Sumadas ambas cuantías, se obtenía un total para las limosnas en dinero en el periodo citado de 4.076 libras, 9 sueldos y 15 dineros (76.731 reales y 31 maravedís). Las 2.248 libras, 18 sueldos y 5 dineros (42.331 reales y 12 maravedís) que restaban hasta completar el montante total de las limosnas, que ascendía, como ya se ha visto, a 6.325

[1587] *Ibidem*, f. 430 r.-v. (Informe de c. 20-VII-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801).

[1588] Según el informe de la Junta de Propios de Épila de 1-IX-1800, las cuantías anuales de las limosnas en dinero dadas por los fieles o vecinos (excluido el capítulo eclesiástico) a las obras de la Iglesia de Épila, entre 1771 y 1798, habían sido las siguientes: 1) 1771: 58 libras, 4 sueldos y 10 dineros jaqueses (1.096 reales y 3 maravedís de vellón); 2) 1772: 22 libras, 2 sueldos y 8 dineros (416 reales y 16 maravedís); 3) 1773: 53 libras (997 reales y 21 maravedís); 4) 1774: 40 libras y 12 dineros (753 reales y 21 maravedís); 5) 1775: 34 libras, 10 sueldos y 13 dineros (650 reales y 5 maravedís); 6) 1776: 29 libras (545 reales y 29 maravedís); 7) 1777: 60 libras, 9 sueldos y 7 dineros (1.138 reales y 9 maravedís); 8) 1778: 49 libras, 5 sueldos y 14 dineros (927 reales y 29 maravedís); 9) 1779: 35 libras y 12 sueldos (670 reales y 3 maravedís); 10) 1780: 49 libras, 8 sueldos y 8 dineros (930 reales y 11 maravedís); 11) 1781: 33 libras (621 reales y 5 maravedís); 12) 1782: 30 libras, 3 sueldos y 3 dineros (567 reales y 23 maravedís); 13) 1783: 29 libras, 1 sueldo y 4 dineros (547 reales y 1 maravedí); 14) 1784: 43 libras, 1 sueldo y 2 dineros (810 reales y 15 maravedís); 15) 1785: 56 libras, 7 sueldos y 9 dineros (1.061 reales y 7 maravedís); 16) 1786: 147 libras y 8 sueldos (2.774 reales y 17 maravedís); 17) 1787: 253 libras, 6 sueldos y 4 dineros (4.768 reales y 3 maravedís); 18) 1788: 75 libras, 7 sueldos y 9 dineros (1.418 reales y 29 maravedís); 19) 1789: 38 libras y 9 sueldos (723 reales y 25 maravedís); 20) 1790: 139 libras, 4 sueldos y 2 dineros (2.620 reales y 9 maravedís); 21) 1791: 46 libras, 6 sueldos y 4 dineros (871 reales y 25 maravedís); 22) 1792: 42 libras, 19 sueldos y 4 dineros (808 reales y 23 maravedís); 23) 1793: 52 libras, 6 sueldos y 14 dineros (985 reales y 9 maravedís); 24) 1794: 52 libras y 7 dineros (979 reales y 7 maravedís); 25) 1795: 57 libras y 17 sueldos (1.088 reales y 31 maravedís); 26) 1796: 35 libras, 3 sueldos y 4 dineros (661 reales y 29 maravedís); 27) 1797: 49 libras, 6 sueldos y 1 dinero (928 reales y 1 maravedí); y 28) 1798: 28 libras, 8 sueldos y 6 dineros (534 reales y 31 maravedís). Véase *Ibidem*, f. 432 r.-v. (Informe de 1-IX-1800).

[1589] Las limosnas dinerarias recibidas e invertidas con toda seguridad desde que Agustín Sanz se hizo cargo del proyecto, es decir, las percibidas entre 1778 y 1798, sumaron una cuantía total de 1.344 libras, 1 sueldo y 15 dineros jaqueses (25.299 reales y 32 maravedís de vellón) excluyendo las del capítulo eclesiástico, de las que se desconoce el desglose anual. No obstante, calculando el prorrateo de las limosnas en dinero del capítulo eclesiástico para el periodo 1778-1798 (la media anual de las limosnas dinerarias del capítulo eclesiástico fue de 86 libras, 19 sueldos y 4 dineros, o 1.636 reales y 30 maravedís), que ascendería a 1.826 libras, 4 sueldos y 14 dineros (34.375 reales y 13 maravedís), se obtendría un total aproximado para las limosnas en dinero recibidas e invertidas con toda seguridad desde que Sanz se hizo cargo del proyecto de 3.170 libras, 6 sueldos y 13 dineros (59.675 reales y 11 maravedís). Véase *Ibidem*, f. 432 r.-v. (Informe de 1-IX-1800).

libras, 8 sueldos y 4 dineros, eran *la suma en que han sido prudentemente justipreciados los travajos que han contribuido los mismos* [vecinos],[1590] *ya con sus personas, ya con sus carros, ya por fin con sus cavallerías sueltas*.[1591]

El 5 de septiembre de 1800, tras conocer el tercer informe de la Junta de Propios, el Intendente Ramírez aún le requirió a dicha junta una cuarta diligencia: que le remitiese *copia testimoniada de la facultad que tuvo para la construcción de dicha yglesia*, es decir de la autorización o licencia de obras originaria. La junta no contestó de inmediato, probablemente por la imposibilidad de encontrar el documento, lo que obligó al Intendente a lanzar un ultimátum a finales de noviembre. Fruto de este, el asunto se derivó a la Junta de Fábrica, cuyos miembros, reunidos el 29 de noviembre, tras estudiar los antecedentes, acordaron contestar que la licencia, *suponían la avían pidido los antiguos, pero no constaba de ella*. No obstante, convinieron también matizar que sí habían dispuesto de licencia del Arzobispado de Zaragoza para ir derribando progresivamente la iglesia vieja y que en 1788, al asignar nuevamente las rentas, el Consejo de Castilla había mandado continuar las obras. La contestación oficial de las juntas de Propios y Fábrica se derivó al escribano real y nuevo secretario municipal de Épila, Manuel Babiel y Pellicer, quien se encargó de redactar un testimonio certificado para el Intendente que rubricó el 30 de noviembre de 1800, casi tres meses después de la solicitud. En el mismo, tras pulir las ideas y acuerdos de la Junta de Fábrica, se centró en constatar *que no teniendo el Ayuntamiento y Junta de Propios de la expresada villa una facultad expresa para la construcción de su yglesia parroquial*, si la tenían *tácita y virtualmente* por haber liderado desde 1722, en nombre de los vecinos (sus verdaderos impulsores), el proceso para lograr dicha construcción, proceso que relató brevemente haciendo hincapié en los distintos hitos de la financiación de las obras desde su mismo origen, con el fin de legitimar su derecho.[1592]

[1590] Según los informes de la Junta de Propios de Épila de c. 20-VII-1800 y 1-IX-1800, las cuantías económicas anuales de las limosnas en trabajo aportadas por los fieles o vecinos (excluido el capítulo eclesiástico) a las obras de la Iglesia de Épila, entre 1771 y 1798, habían sido las siguientes: 1) 1771: —; 2) 1772: —; 3) 1773: —; 4) 1774: —; 5) 1775: —; 6) 1776: —; 7) 1777: —; 8) 1778: 248 libras, 9 sueldos y 8 dineros jaqueses (4.677 reales y 2 maravedís de vellón); 9) 1779: 288 libras, 9 sueldos y 13 dineros (5.430 reales y 9 maravedís); 10) 1780: 211 libras, 15 sueldos y 10 dineros (3.986 reales y 12 maravedís); 11) 1781: 87 libras, 19 sueldos y 5 dineros (1.655 reales y 26 maravedís); 12) 1782: 32 libras, 2 sueldos y 13 dineros (604 reales y 33 maravedís); 13) 1783: 26 libras y 8 sueldos (496 reales y 32 maravedís); 14) 1784: 6 libras y 12 sueldos (124 reales y 8 maravedís); 15) 1785: 133 libras y 1 sueldo (2.504 reales y 14 maravedís); 16) 1786: 248 libras y 4 sueldos (4.671 reales y 30 maravedís); 17) 1787: 340 libras y 18 sueldos (6.416 reales y 26 maravedís); 18) 1788: 167 libras, 8 sueldos y 4 dineros (3.151 reales y 7 maravedís); 19) 1789: 87 libras y 2 sueldos (1.639 reales y 16 maravedís); 20) 1790: 23 libras y 8 sueldos (440 reales y 16 maravedís); 21) 1791: 350 libras (6.588 reales y 2 maravedís); 22) 1792: —; 23) 1793: —; 24) 1794: —; 25) 1795: —; 26) 1796: —; 27) 1797: —; y 28) 1798: —. Véase *Ibidem*, f. 430 r.-v. (Informe de c. 20-VII-1800), f. 432 r.-v. (Informe de 1-IX-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801).

[1591] Las limosnas en trabajo vecinal recibidas desde que Agustín Sanz se hizo cargo del proyecto, es decir, las percibidas entre 1778 y 1798, sumaron una cuantía económica total de 2.248 libras, 18 sueldos y 5 dineros jaqueses (42.331 reales y 12 maravedís de vellón), cifra estrictamente coincidente con la general. Véase *Ibidem*, f. 430 r.-v. (Informe de c. 20-VII-1800), f. 432 r.-v. (Informe de 1-IX-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801).

[1592] *Ibidem*, ff. 403 r.-404 v. (Testimonio de 30-XI-1800) y ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 1-XII-1800). El interventor fray José Labrador, presente en la reunión de la Junta de Fábrica del 29-XI-1800, tenía *por cierto*, tal y como se lo manifestó al Cabildo Metropolitano el 1-XII-1800, *que no se pidió tal licencia ni*

Con este último testimonio, el Intendente General de Aragón dio por concluido el proceso de recopilación de documentación para poder responder adecuadamente al requerimiento de información planteado por el Consejo de Castilla el 9 de mayo de 1800, relativo *al estado actual de la obra, lo que falta para su conclusión, lo gastado en ella de Propios y de primicia y lo que se reputa necesario para finalizarla, en qué consiste su dilación, el exceso de tiempo y gastos.* En los meses siguientes Blas Ramírez se ocupó de analizar la documentación recabada y de redactar un informe alusivo, dirigido a Manuel Antonio de Santisteban, que rubricó el 28 de febrero de 1801. En el mismo explicó las diligencias practicadas reseñando brevemente los datos más relevantes de todos y cada uno de los documentos que había recopilado (que adjuntó originales al informe para mayor instrucción), sin emitir apenas juicios de valor, algo que decidió dejar al criterio del Consejo de Castilla. Fuera de eso, se limitó únicamente a hacer ciertas apreciaciones que consideró relevantes, como que a su juicio la causa del problema de la tardanza en la conclusión de las obras era la falta de dinero, *lo que indudablemente ha de ocasionar su retardación*.[1593]

La remisión del informe del Intendente General de Aragón a Madrid pronto llegó a conocimiento del Cabildo Metropolitano, que se apresuró a presentar en marzo un pedimento ante el Consejo de Castilla a través de su abogado Nicolás Lamiel y Benagés (quien contó de nuevo con la colaboración de Domingo Gómez Serrano), con el fin de adelantarse a cualquier resolución que se pudiera tomar. En dicho pedimento, el abogado insistió en la idea fuerza de *que la obra de aquella yglesia se ha seguido y continuado por una dilatada serie de años y con tan inmenso gasto e imbersión de caudales, que pasará de más de un millón de reales* [53.126 libras, 9 sueldos y 14 dineros jaqueses] *lo que se ha imbertido en la obra de una mera yglesia parroquial y para un pueblo no del mayor vecindario, con tanto luxo y magnificencia como pudiera emplearse en una yglesia catedral.* A través de ella pretendía justificar la solicitud que se hacía de suspensión cautelar de la entrega a la fábrica de la tercera parte de los diezmos de ese año por parte del Cabildo mientras el Consejo de Castilla no dictaminara sobre su propuesta, planteada en su recurso de abril de 1800, de dar por concluida su contribución a las obras mediante un pago final de 3.000 libras jaquesas (56.469 reales de vellón) o de fijar un plazo limitado para dicha contribución.[1594]

El pedimento del Cabildo se presentó en el momento oportuno, dado que el Consejo de Castilla apenas había tenido tiempo todavía de estudiar el informe del Intendente Ramírez. De hecho, ambos escritos se pasaron a la vez al dictamen del Fiscal del Consejo, quien tras estudiarlos detenidamente junto a la documentación remitida por el Intendente, propuso el 10 de abril de 1801 que *el estado en que se halla ya esta obra exije precisamente su conclusión y que para ello se podrá dar orden al Yntendente de Aragón*

les ocurrió por entonces el pedirla pues, como dueños del suelo, creyeron poderlo hacer de propia autoridad.

[1593] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia libre de informe de 28-II-1801).

[1594] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 441 r.-444 v. (Pedimento de III-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de pedimento de III-1801).

para que disponga y cuide que se verifique de los mismos fondos que están concedidos, encargándole mucho que imbigile a evitar todo motivo de retardo, como también a que lo restante de la obra se haga con la posible prontitud y economía, pidiendo a el efecto las debidas cuentas de tiempo en tiempo, según le parezca oportuno, y remitiéndolas para la aprobación y noticia al Consejo, que sobre todo resolverá lo más acertado. Como se temía el abogado Lamiel desde un principio, el Consejo, en este caso su fiscal, se había inclinado por salvaguardar ante todo los intereses municipales y de la propia obra, que a su juicio debía ser terminada con los mismos fondos ya asignados, es decir, sin prescindir de la tercera parte de los diezmos. No obstante, había reconocido en parte las razones esgrimidas por el Cabildo al proponer que el Intendente ejerciera una estricta labor de vigilancia para garantizar en el futuro la debida eficacia temporal y económica de los trabajos, cuyas cuentas debería recabar y remitir periódicamente al Consejo para su aprobación, algo que no se estaba haciendo.[1595]

Tras recabar el dictamen de su fiscal, el Consejo de Castilla aún tardó casi medio año en dictar un auto sobre el recurso del Cabildo Metropolitano de Zaragoza para ser eximido de la contribución a las obras de la Iglesia de Épila con la tercera parte de los diezmos de la villa.[1596] Lo hizo finalmente su Sala de Justicia, formada por los consejeros Juan Mariño Barrera, Pablo Antonio de Ondarza y Oraeta, Bernardo de Riega y Solares y Antonio González Yebra, el 2 de octubre de 1801, tras estudiar toda la documentación aportada y tener en cuenta los argumentos esgrimidos por las dos partes enfrentadas. En primer lugar, en el auto se ordenaba al Intendente General de Aragón que se ocupara de que el depositario de los caudales, o aquella persona que estuviera a cargo del cobro de las rentas asignadas a las obras, diera *cuenta exacta de su producto e imbersión con los recados de justificación correspondientes, haciendo efectivas las cantidades que resulten*

[1595] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 438 v.-439 r. (Dictamen de 10-IV-1801).

[1596] En el ínterin, mientras el Consejo de Castilla tomaba una resolución, el Cabildo Metropolitano siguió recabando información de su interés por si necesitaba recurrir de nuevo. Así, el 24-IX-1801, el escribano real domiciliado en Épila José Casanova y Viñuales, a instancias del interventor fray José Labrador, obtuvo para el Cabildo los testimonio de sendos testigos: el responsable de la custodia de los materiales de la obra, José Sariñena, y el depositario de los caudales de la fábrica, Baltasar Enguera, relativos ambos a *si en la nueva yglesia parroquial desde el mes de agosto del año pasado de mil setecientos nobeinta y ocho hasta de presente se había trabajado alguna cosa en el adelantamiento de lo material de ella y con arreglo al plan que hay formado para su conclusión.* Los dos testigos declararon que *era cierto y constante que en dicho tiempo nada se había trabajado en el adelantamiento de dicha fábrica y en lo material de ella con arreglo al plan que hay formado para su conclusión*. Unos días más tarde, el 6-X-1801, ya después del auto del Consejo de Castilla, el Cabildo recabó otras dos certificaciones que había solicitado antes de dicho auto. Ambas las preparó de nuevo Casanova a instancias del interventor Labrador. La primera era relativa a las cantidades entregadas *a los que han trabajado en dicha fábrica y resultan de los quadernos manuales octavo y nono*, que estaban en poder del depositario Enguera. En ella constan pagos a distintos artífices, como el escultor Ignacio Echeverría, el maestro carpintero José Salesa o el dorador Agustín Gascón. La segunda se refería al sobrante de Propios y primicia en el periodo 1795-1800. Así, según la segunda certificación, en 1795-1797 quedó un sobrante total de Propios y primicia de 3.624 libras y 9 sueldos jaqueses (68.223 reales y 1 maravedí de vellón), cifra menor a la contemplada en la tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800, mientras que en 1798-1800 dicho sobrante fue de 841 libras, 19 sueldos y 6 dineros (15.848 reales y 13 maravedís). Sumando ambas cuantías, en los seis años referidos resultó un sobrante total de Propios y primicia de 4.465 libras, 19 sueldos y 15 dineros (84.063 reales y 16 maravedís). Véase A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Testimonio de 24-IX-1801 y dos certificaciones de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800).

liquidar contra los deudores a favor de estos fondos. Una vez hecho esto, el Intendente debía cuidar *de que con la posible brevedad y economía se concluya lo restante de la obra, sin permitir la menor retardación y evitando lo que sea de puro lujo, dando razón al Consejo así del resultado de las cuentas como de lo que se adelantase en lo principal*. Finalmente, respecto a la financiación propiamente dicha, que era el meollo de la cuestión, declaraba que *la exacción de la tercera parte de diezmos solo debe continuar por quatro años, incluso el presente, fuera de si las obras, mediante esta providencia y el celo que espera el Consejo empleará el Yntendente, se concluyesen antes, que en este caso deverá cesar inmediatamente la aplicación de ellos.* El Consejo, en contra del criterio de su fiscal, había decidió finalmente atender la petición del Cabildo, aunque optando por la segunda opción planteada por este, la de fijar un tiempo limitado para su contribución, que finalmente sería de cuatro años, incluido el vigente, por lo que probablemente resultaría algo más onerosa que pagar las 3.000 libras jaquesas (56.469 reales de vellón) contempladas en la primera opción. En cualquier caso, el auto, que dio lugar a su vez a una Real Provisión fechada el 7 de octubre de 1801, resultaba ser todo un triunfo para el Cabildo, que por fin atisbaba el final del camino.[1597]

La Real Provisión del Consejo de Castilla fue remitida al Intendente Blas Ramírez mediante oficio de Manuel Antonio de Santisteban del propio 7 de octubre. Tres días después, el 10 de octubre, Ramírez le confirmaba por carta su recepción y acatamiento, y ese mismo día ordenaba registrarla original en la Contaduría Principal de Propios de Aragón, así como dar parte de la misma al Ayuntamiento y Junta de Propios de Épila, *así para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca, como para que prevengan al depositario que inmediatamente forme y remita a esta Yntendencia la cuenta que se manda*. El ayuntamiento y la junta fueron informados oficialmente mediante un oficio de la Intendencia fechado el 16 de octubre. El Cabildo, ya enterado por sus abogados, debió de ser notificado en una fecha próxima.[1598]

Como era de esperar, la Real Provisión del Consejo de Castilla, que limitaba la contribución del Cabildo Metropolitano a solo cuatro anualidades más, se convirtió sin duda en un revulsivo, pero no solo en beneficio del Cabildo, que no tardó en contactar con su interventor en las obras, fray José Labrador, dándole estrictas pautas para garantizar el cumplimiento por parte de la Junta de Fábrica de lo ordenado por el consejo,[1599] sino también en favor de la propia obra, ya que ese plazo fijo para percibir la

[1597] *Ibidem*, f. 445 r. (Auto de 2-X-1801) y ff. 446 r.-447 r. (Oficio y Real Provisión de 7-X-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Copia de auto de 2-X-1801 y copia de oficio y Real Provisión de 7-X-1801).

[1598] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 446 r.-447 r. (Oficio y Real Provisión de 7-X-1801) y f. 448 r.-v. (Oficio de 10-X-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Copia de oficio y Real Provisión de 7-X-1801, y copia de orden de 10-X-1801).

[1599] Tras ser informado por el Cabildo de la Real Provisión del Consejo de Castilla, de la que le fue remitida una copia, y recibir instrucciones al respecto, fray José Labrador se comprometió, en una carta fechada el 6-XI-1801, a conformarse *en todo con ella*. Además, manifestó lo siguiente: *me opondré a que los caudales se inviertan en lo que no sea perteneciente al plan, y los reparos justos que ponga pediré se incluyan con mi protesta en las mismas cuentas. Ahora están ya formadas las cuentas de 800, pero no pueden despacharse por no averse hecho efectivos todos los caudales. Me parece convendría que el señor Intendente mandase nuevamente que se cobre todo y sin la menor dilación se le remitan las cuentas.* Respecto al reinicio de las obras, consideraba preciso que el Intendente *mandasse que se llame al director*

tercera parte de los diezmos, que ponía un horizonte a la principal fuente de financiación, sirvió para sacarla poco a poco del letargo en el que se había visto sumida tras la inauguración del interior del templo a mediados de septiembre de 1798. Diversos factores se habían juntado probablemente para dejarla parada desde entonces, hasta tal punto de no haberse construido nada en tres años, como bien se había ocupado de recordar periódicamente el interventor Labrador en las cartas a su enlace en el Cabildo con frases lapidarias como esta: *lo cierto es que estas gentes no se mueven, desde la traslación nada se ha trabajado en la yglesia ni veo disposición alguna para que se trabaje*.[1600] Entre dichos factores probables cabría destacar tres principales: 1) una cierta desidia derivada de un exceso de complacencia por haber culminado satisfactoriamente, tras muchos años, el interior del edificio, que era sin duda la parte más importante para los fieles al permitir su uso litúrgico; 2) la supuesta voluntad de la Junta de Fábrica, apuntada por el Cabildo, de percibir la tercera parte de los diezmos con destino a las obras indefinidamente, o al menos durante el mayor tiempo posible, algo que en principio conseguía dilatando la culminación de estas —aunque sin renunciar a seguir realizando inversiones *de mero ornato*—, lo que a su vez le permitía hacer recaer sobre dicha renta el peso principal de la financiación y rebajar la presión sobre los sobrantes de Propios y primicia, de percepción municipal, que podía así liberar parcial o totalmente con destino a fines ajenos a las obras que era preciso cubrir; y 3) la escasez de fondos acumulados derivada precisamente tanto de esa notable merma sufrida por los remanentes de Propios y primicia desde 1798 —de hecho, en ese año no quedaron sobrantes de ninguna de las dos rentas y en los siguientes lo poco que resultó se cobró con gran retraso—, motivada por haberse asignado a estos ramos nuevos gastos ajenos a las obras (aumento de las dotaciones del cura y del maestro de niños, reparaciones del horno…), como del gran esfuerzo inversor hecho en el ejercicio de 1798, centrado en la terminación y dotación interior del templo, que fue de nada menos que de 4.878 libras, 9 sueldos y 11 dineros jaqueses (91.827 reales y 24 maravedís de vellón), el mayor, tras el de 1788, de toda la serie histórica iniciada en 1771 con la asignación de financiación oficial a las obras, que había dejado las arcas de la fábrica exhaustas.[1601]

---

arquitecto para que disponga la continuación de la fábrica y diga si será conveniente hacer una contrata para alguna parte de cantería, la que en el día sea más precisa, pues para la obra de ladrillo ay materiales para trabajar mucho tiempo, pero es preciso empezar por la cantería. Casi un mes antes, el 12-X-1801, previamente a conocer la Real Provisión, Labrador había escrito a su enlace en el Cabildo manifestándole que con *lo que superfluamente se ha gastado de los caudales en adornos nada necesarios y de propria comodidad, que de ningún modo pertenecen al plan aprobado, se pudiera aver adelantado la obra de modo que estuviera ya cerca de su conclusión, pues según mi cálculo, entre lo que no se a recibido y lo mal gastado, se acercará o llegará a ocho mil escudos* [8.000 libras jaquesas, o 150.584 reales de vellón], *porque en el segundo testimonio omito en los adornos el grande excesso que avía en solas tres obras de lo que avía calculado el arquitecto Sanz, de lo que ya remití testimonio el año pasado*. Véase A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", docs. sueltos (Cartas de 12-X-1801 y 6-XI-1801).

[1600] *Ibidem*, docs. sueltos (Cartas de 24-XI-1800, 17-IV-1801 y 11-IX-1801, y escrito de c. 11-IX-1781); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Testimonio de 24-IX-1800).

[1601] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice nº 7, ff. 84 v.-86 r. (Informe de 7-III-1799); A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copia de carta de 23-XI-1799); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", docs. sueltos (Cartas de 24-I-1800, 7-II-1800 y 11-IX-1801); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino

A los tres factores citados se añadía el fallecimiento el 25 de julio de 1801 de quien había sido director facultativo de las obras desde 1778 y autor de los diseños del edificio finalmente construido, Agustín Sanz, quien tras 23 años al frente del proyecto había dejado un enorme vacío sin cubrir que impedía que los trabajos pudieran retomarse para culminar de una vez por todas los exteriores del templo, donde estaban pendientes elementos tan importantes como un forjado del cuerpo de edificación del atrio, el ático de la fachada principal, las escaleras interiores de sus dos torres (una por entero y la otra parcialmente), los cuerpos de campanas de las mismas y la propia plaza con gradería que debía abrirse delante.[1602] Como respuesta a este problema, que sin duda era el más acuciante que tenía la Junta de Fábrica tras conocer que la contribución del Cabildo se limitaría a solo cuatro anualidades más, se optó por la solución más inteligente, que no era otra que designar como nuevo director de las obras a quien mejor conocía el edificio desde un punto vista técnico y con mayor fidelidad y respeto podría continuar su construcción siguiendo al detalle los diseños de Agustín Sanz: su hijo mayor, el arquitecto académico Matías Sanz Muzás (Zaragoza, 1767-1806),[1603] quien ya había trabajado como ayudante y sustituto de su padre en la dirección facultativa durante varias temporadas antes de marchar a Madrid en el otoño de 1795 para proseguir sus estudios de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que obtuvo el título oficial de maestro arquitecto el 4 de enero de 1801, regresando de inmediato a Zaragoza. De hecho, llevaba poco más de seis meses de vuelta en la ciudad cuando falleció su progenitor, de quien cuidó en sus últimos días.[1604]

Las obras de la nueva Iglesia de Épila se retomaron finalmente a comienzos de la primavera de 1802, tras más de tres años y medio de parón constructivo, bajo la dirección facultativa de Matías Sanz y la más que probable colaboración en dicha dirección de su hermano José Sanz, a su vez arquitecto académico y buen conocedor del edificio y del proyecto de su padre, a quien también había asistido y sustituido previamente, habiéndose ocupado entre otras cosas de la realización de la visura conjunta del templo de finales de agosto de 1798 junto al maestro de obras José Yarza. Lo primero que hicieron ambos hermanos fue reimpulsar las labores de cantería de la fachada principal y las torres, básicas para poder construir lo que restaba de los exteriores. Previamente, hacia principios de 1801, un pequeño grupo de albañiles se había ocupado puntualmente de avanzar en el derribo de los restos de la iglesia vieja para ir despejando el espacio inmediato a la fachada

de Aragón, con el...", ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800), f. 427 r.-v. (Tabla de rentas e inversiones de 8-VI-1800), ff. 435 r.-438 r. (Informe de 28-II-1801) y ff. 441 r.-444 v. (Pedimento de III-1801); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 105. Respecto a la paralización de los trabajos de construcción del templo, principalmente por problemas de financiación, fue muy gráfico el interventor fray José Labrador en una carta que dirigió a su enlace en el Cabildo el 11-IX-1801, en la que señaló que, *con esta falta de caudales y ser muy poco lo que entra por el ramo de Propios y de primicia, está parada la obra hace tres años.*

[1602] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 425 r.-426 r. (Informe de 21-V-1800).

[1603] Sobre Matías Sanz Muzás, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 123-151; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 330-331.

[1604] LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, p. 314; y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 4-68-2, "Don Matías Sanz. Arquitecto aprobado en 4 enero 1801", s. f. (Pedimento de c. 23-X-1797 y declaraciones de 23-X-1797).

principal de la nueva parroquial, habiendo sido este el único trabajo acometido, aunque no de carácter constructivo, durante los tres años y medio de parón en las obras.[1605]

En los meses siguientes a la favorable resolución del Consejo de Castilla, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, reforzado por la nueva situación, en vez de acomodarse y dejar pasar plácidamente los cuatro años de contribución a las obras que en teoría le restaban, había optado por armar una nueva estrategia frente a la Junta de Fábrica que le garantizara que su aportación fuera realmente de cuatro anualidades. Dicha estrategia, que se centraba en incentivar el papel de garante y supervisor de las obras que la Real Provisión del 7 de octubre de 1801 había otorgado al Intendente General de Aragón, la había puesto en marcha ya a principios de 1802, intuyendo sin duda el próximo reinicio de las obras tras el invierno, con la llegada del buen tiempo. Uno de los primeros pasos de esta fue una carta, con instrucciones muy concretas, remitida el 12 de enero de 1802 a su interventor en la Junta de Fábrica, fray José Labrador, en contestación a una suya anterior que había sido estudiada por la Junta de Hacienda de La Seo. En dicha misiva, tras recordarle literalmente lo resuelto por el Consejo, Eusebio Ximénez, enlace de Labrador en el Cabildo, le hizo saber a este que, *para instar al Yntendente la rendición de las cuentas, se desea saber si se han dado las últimas, que Vuestra Merced dixo estaban para darse, si en ellas ha hallado Vuestra Merced partidas dignas de reparo y quales sean, si la obra continúa con actividad, si se han hecho efectivos los caudales, con lo demás que Vuestra Merced estime conducente para más gobierno, en la inteligencia que el señor Yntendente comunicó a esa Junta de Fábrica dicha orden a su debido tiempo y que de ella aparece la justa desconfianza en que está el Supremo Consejo del modo con que se administran y fines en que se invierten los caudales destinados a la fábrica.* En lo tocante a las obras propiamente dichas, le recalcó que solo debían ejecutarse las contempladas por los peritos de ambas partes en el informe de visura conjunto del templo de 12 de septiembre de 1798, *de forma que qualquier cosa que se haga no hallándose detallada por los arquitectos es exceso que se servirá Vuestra Merced protestar y dar aviso*, precisándole además que los gastos de demolición de la iglesia vieja deberían llevarse aparte, contratándose dicha obra *por empresa y a subasta*, con el fin de garantizar que el beneficio que resultara de la venta de sus materiales de derribo, tras sufragar la propia demolición, quedara efectivamente para costear la creación de la gran plaza que debía anteceder a la fachada principal. De todo lo practicado debería darle noticia puntual.[1606]

Fray José Labrador tomó el encargo con la eficacia acostumbrada, informando el 19 de febrero de 1802 de las diligencias practicadas. En su misiva se centró en analizar el problema que se arrastraba desde hacía varios años con la precepción del sobrante de Propios, que de no arreglarse obligaría a *apelar a juez superior para que mande con rigor a las Juntas de Propios que en un corto término hagan efectivo quanto se debe a la*

[1605] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Carpeta de Épila (Carta de 19-II-1802); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Borrador de recurso de 11-V-1802); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Carta de 17-IV-1801).

[1606] A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copia de carta de 12-I-1802).

fábrica, pues el atraso que se acumulaba en el cobro de dicho sobrante estaba en gran medida detrás de que en tres años y medio no se hubiera *dado una pellada para el adelantamiento de la fábrica*, a lo que se añadía que el *caudal destinado para ella, que la mayor parte en los tres años últimos ha procedido del tercio de diezmos y muy poco del sobrante de Propios*, […] *se invirtió mucha parte de él en los adornos interiores, que ya proteste en las últimas cuentas, y solo quedaron existentes 608 libras, 9 sueldos, 11 dineros* [11.453 reales y 17 maravedís de vellón]. Labrador precisó que para atajar este problema había propuesto ya en varias sesiones de la Junta de Fábrica que se diese estricto cumplimiento a lo mandado en la Real Provisión de 7 de octubre de 1801 relativo a *hacer efectivos todos los caudales pertenecientes a la fábrica, que se den cuentas exactas y con la devida formalidad al mismo señor Yntendente, y que se continue la obra con la mayor actividad*, pero que de momento nada se había hecho a pesar de sus esfuerzos, salvo el envío a Zaragoza de dos comisionados de la junta para informar al Intendente *del atrasso de la obra y lo mucho que se devía, el que después de oirlos dio comissión al primer Alcalde Ordinario del pueblo para que executase e hiciese efectivo quanto se devía, aunque fuesse cantidad que tuviesse recurso pendiente en el Consejo, y que en el término de treinta días se le diesse cuenta de lo recaudado y de lo que no lo estaba*. Paradójicamente, según Labrador, tras más de sesenta días, nada sustancial se había realizado al respecto, con la salvedad de instar, de acuerdo con él, a *que luego se hiciera execución en los deudores de mayores cantidades*. Así, la primera ejecución de deuda, de 400 duros (425 libras jaquesas, u 8.000 reales de vellón), se había acordado hacerla el 9 de febrero de 1802, prosiguiéndose posteriormente con los demás deudores. Sin embargo, en la sesión de la junta del 17 de febrero se había constatado *que nada se avía hecho y que el escribano del juzgado que asistió a la junta puso muchas dudas e inconvenientes para las execuciones y se esplicó a favor de los deudores, de que inferimos que tendrá inteligencia con ellos. Y el alcalde sin el escribano nada puede hacer*. La única solución que el interventor Labrador veía para resolver esta grave situación era que el Intendente enviase a Épila un comisionado que, *a expensas de los componentes de la Junta de Propios*, examinase con el mayor cuidado las cuentas de los años 1798, 1799 y 1800, *de los que proceden todos los atrasos y confusiones.* Entendía que solo de ese modo podrían aclararse *los muchos enredos*.[1607]

A pesar de la importancia de las diligencias practicadas por fray José Labrador para solucionar el grave problema que suponían los retrasos de varios años en la precepción del sobrante de Propios, la acción clave de la nueva estrategia del Cabildo Metropolitano respecto a las obras de la Iglesia de Épila se desarrolló directamente desde Zaragoza y tuvo como detonante la constancia fehaciente de que las mismas se habían retomado a comienzos de la primavera de 1802 después de tres años y medio de parálisis. Se trató de un pedimento presentado el 11 de mayo de 1802 por Mariano Rubio, apoderado del Cabildo, ante la institución garante del cumplimiento de los designios del Consejo de Castilla respecto a las citadas obras: la Intendencia General de Aragón. En el mismo, el Cabildo solicitó, principalmente, que los trabajos pendientes, especialmente los de cantería y los de demolición de los restos de la iglesia vieja, se ejecutaran, tras sacarlos a

[1607] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Carpeta de Épila (Carta de 19-II-1802).

subasta, por el régimen de contrata o *a estajo*, es decir por un precio fijado de antemano, en vez de *a jornal*, como había venido siendo lo habitual en el caso de la albañilería y otras disciplinas, para evitar así su dilatación, la generación de desfases económicos o la realización de obras innecesarias o de lujo.[1608]

El Cabildo comenzó su pedimento con un duro y clarificador alegato inicial, muy crítico con la, a su juicio, deficiente y cuestionable gestión económica reciente de los fondos asignados a las obras por parte de la Junta de Fábrica, *acostumbrada a engrosar los caudales con la dilación*, la cual, *teniendo o deviendo tener los suficientes para continuar la obra, la ha tenido suspensa mucho tiempo, y en quanto a las cuentas, ni las ha dado ni parece está en ánimo de darlas si no se le apremia.* A su entender, los problemas financieros que aquejaban a las obras radicaban en los supuestos manejos económicos de la junta, que, *disponiendo de los caudales y efectos destinados a este único objeto, los han distribuido entre los particulares, reduciendo a créditos lo que devía existir en efectivo, de que provienen a los diezmadores los perjuicios que dejan conocerse, pues como para continuar la obra deven pagarse los créditos, siendo a veces deudores los mismos que deven instar su satisfacción, hai mutuas condescendencias, dejándose de hacer acopios de materiales y de trabajar en los tiempos más oportunos y dilatando la conclusión, en que han sufrido los diezmadores los perjuicios de la retención por tantos años.* De hecho, consideraba que esa irregular concesión de créditos utilizando los fondos asignados a las obras era todo un abuso que debía ser rectificado y compensado, *porque, deviendo existir el caudal depositado, si la junta, disponiendo del como propio, lo ha destinado a otros objetos, lo debe hacer efectivo a sus expensas*. Es más, defendía el principio de *eficacia con que manda el Consejo se siga y concluia esta obra, en que el Ylustrísimo Cavildo tiene el maior interés, lo uno para que los grandes caudales con que contribuie se empleen en el fin para que han sido destinados, y porque haciéndose antes de los 4 años, como puede hacerse, cesar de la contribución. Esto no se verificará si la junta sigue por los mismos principios de suspender la obra a su arbitrio por tener distribuido el caudal que devía existir, como haora succede, de forma que, habiendo estado en suspenso mucho tiempo, han empezado los trabajos lentamente por la cantería, que según informes se labra a jornal*. A su vez, para *evitar las obras de luxo, y para cumplir la orden del Supremo Consejo en ambos extremos*, el Cabildo consideraba que el único medio era ordenar que se ejecutaran solo las obras detalladas por José Yarza y José Sanz en el informe de visura conjunto de 12 de septiembre de 1798, *y aunque parece que la junta devía conformarse con este proiecto, ha invertido muchos caudales en obras a su arbitrio*.[1609]

En consecuencia, el Cabildo consideraba que para *reducir* a la Junta de Fábrica *a lo justo, no hay medio más expedito que el de subastar las obras que restan siguiendo el cálculo y proyecto de dichos arquitectos, lo que sobre no poder causar perjuicio por ser obras que han de estar a la vista y no depender de ellas la seguridad del edificio, evitará las arbitrarias y de luxo y se concluirá la fábrica en el tiempo y forma que manda el Supremo Consejo, y es de esperar que por el celo de Vuestro Señor sea antes de los quatro*

[1608] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Borrador de pedimento de 11-V-1802).
[1609] *Ibidem*, doc. suelto (Borrador de pedimento de 11-V-1802).

años. Esto tiene más lugar en las obras de cantería que, en todas las fábricas bien administradas, se dan a contrata o por empresa, pues sobre no poder desviarse de lo que se contrate, es sumamente costosa el hacerla a jornal, y estando ia formado el detallo por los arquitectos referidos, con arreglo al mismo se pueden sacar a la subasta, en que sin duda se conseguirán ventajas, no solo en el precio, sino es en adelantar la obra conforme se manda. Lo mismo procede en quanto a la demolición de la yglesia antigua, cuia subasta no puede causar perjuicio y sí muchas ventajas, e igualmente se deven subastar sus materiales, cuio valor, según el mismo cálculo, es bastante para los gastos de demolición y para el costo de la plaza que debe hacerse delante de la yglesia, y si no se subastan están expuestos a que se distraigan fácilmente. A su juicio, este era *el único medio para que no haya obras voluntarias o excesibas del proiecto y de luxo, para evitar las dilaciones, que tanto perjuicio han causado y causarían en lo succesibo, y para que, hecha la contrata, se hagan igualmente efectivos los caudales.*[1610]

Como era de esperar, el Cabildo concluyó su pedimento resumiendo y concretando con precisión sus peticiones para el Intendente. Así, tras indicarle que las insistentes instancias previas de su apoderado e interventor ante la Junta de Fábrica *para que se diesen las cuentas y se evitasen los perjuicios referidos*, habían resultado infructuosas, le solicitaba directamente que tuviera a bien *mandar a la Junta de Fábrica de la Yglesia de Épila que, dento del brebe y perentorio término que se le señale, prefixe, cumpla la orden del Supremo Consejo, formando las cuentas con intervención de dicho padre Labrador, siendo y notando al pie de ellas los reparos que les ponga, y que se remitan a Vuestro Señor. Que se hagan efectivos los caudales de fábrica y que se depositen en una arca de que tengan una llave el cura párroco, otra dicha señor ynterventor y otra el administrador de fábrica, y que desde luego se fijen carteles y se saquen a subasta pública las obras que faltan según la visura expresada, especialmente las de cantería y demolición de la yglesia antigua, según se dexa dicho.*[1611]

El pedimento del Cabildo Metropolitano tuvo algunas consecuencias tempranas, aunque lamentablemente se desconoce su alcance global dado que la documentación al respecto de la Intendencia General de Aragón no se conserva. Sí que se sabe que apenas unas semanas más tarde, el 29 de mayo de 1802, la Junta de Fábrica remitió de urgencia a la Intendencia las cuentas de las obras del año 1800 tras haber recibido un requerimiento de Blas Ramírez dando tres días de plazo para hacerlo. De ello informó puntualmente el 31 de mayo el interventor fray José Labrador, que perseveraba en su férreo control de la fábrica al servicio del Cabildo. En su carta relató los pormenores de la sesión de la junta en la que se habían ultimado las citadas cuentas de 1800 remitidas al Intendente, haciendo hincapié en la situación económica que se derivaba de ellas y en los cuatro reparos que había puesto a las mismas en nombre del Cabildo, que a su vez detalló en un escrito anexo que era copia de la *protesta* original que había adjuntado a las cuentas,[1612] que no aprobó

[1610] *Ibidem*.
[1611] *Ibidem*.
[1612] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", docs. sueltos (Carta de 31-V-1802 y copia de escrito de protesta de 29-V-1802).

ni firmó por incluir partidas que consideraba que no debía admitir.[1613] Así, de las cuentas de 1800 resultaba la existencia de 1.187 libras, 14 sueldos y 1 dinero jaqués (22.356 reales y 5 maravedís de vellón) en efectivo y de 904 libras (17.016 reales) en un crédito concedido a la viuda de Lázaro que debía ser devuelto entre 1802 y 1803. Por su parte, para las cuentas de 1801 se había recibido ya el tercio de diezmos de ese año, de unas 1.400 libras (26.352 reales y 7 maravedís), cuantía a la que había que añadir lo que se debía percibir de sobrante de Propios y remanente de primicia correspondiente a 1801, aún pendiente.[1614]

El primero de los cuatro reparos puestos por fray José Labrador a las cuentas de 1800 se refería a los dos escudos de armas del X Conde de Aranda colocados en el altar mayor a expensas de los caudales de fábrica, cuyo importe de 119 libras jaquesas (2.239 reales y 32 maravedís de vellón) no admitió por considerar que no era obligación de la fábrica costearlos y no atender a las razones esgrimidas por la Junta de Fábrica, que se fundaban en la escritura otorgada en 1769 —antes de que el Cabildo fuera contribuyente— para poder iniciar el derribo de la iglesia vieja.[1615] El segundo reparo aludía a las cuantías entregadas para la creación del órgano, otro gasto que no consideraba obligación de la fábrica y que la junta seguía incluyendo en las cuentas anuales ante lo infructuoso de sus anteriores protestas. Más complejo era el tercero de los reparos, que se refería a la demolición de los restos de la vieja parroquial con cargo a los caudales de fábrica, algo que Labrador entendía contrario a lo establecido por los peritos en el informe de visura conjunto de 12 de septiembre de 1798. Aclaraba el interventor que su protesta del derribo alteró especialmente a los miembros de la Junta de Fábrica, *y con todo que hice leer lo que dicen en el cálculo los dos arquitectos, se empeñaron en informar por muy extenso al cavallero Intendente, amontonando razones de utilidad para la fábrica y de perjuicios que podían seguirse de no demoler. La razón principal la fundan en que dice el cálculo que de necesidad se ha de construir una plaza enfrente de la fachada de la yglesia y de aquí infieren que debe hacerse del caudal de fábrica, pero no atienden a que en el plan aprobado por el Real Consejo no ay tal plaza ni se hace mención de ella*. La junta alegaba también que la protesta de la demolición recaía sobre la exigua cantidad de 7 libras y 7 sueldos (138 reales y 12 maravedís), lo que Labrador puntualizó señalando que era verdad *que en estas cuentas no ponen más, pero yo protesto todo lo gastado y no lo he hecho en otras cuentas porque ni avía visto el cálculo ni se me avía dado aún la orden de protestar. Es cierto que han demolido mucho antes de ahora, han vendido*

[1613] Casi nueve meses antes, a primeros de abril de 1801, fray José Labrador había *protestado* también las cuentas de 1799, que se habían ultimado y presentado con mucho retraso. A las mismas, que tampoco aprobó ni firmó, adjuntó un escrito de reparo en el que señaló que las protestaba *por averse invertido los caudales en adornos interiores de la yglesia. Y tiene orden de su principal de que, fuera del altar mayor, pila bautismal y púlpitos, no admita otros adornos por ser agenos del plan aprobado por el Real Consejo. Y también las protesta porque no se ha trabajado en la obra en tres años*. Véase *Ibidem*, doc. suelto (Copia de escrito de protesta de c. 8/11-IX-1801).

[1614] *Ibidem*, docs. sueltos (Carta de 31-V-1802 y copia de escrito de protesta de 29-V-1802).

[1615] No obstante, respecto a los escudos de armas del X Conde de Aranda, el interventor Labrador previno al Cabildo, *para lo que pueda ocurrir, que no es señor del suelo. La villa es señora absoluta, que lo ganó contra el señor conde por sentencia dada en juicio contradictorio. Y en virtud de esto, sin dependencia de ninguno, da licencia para edificar casas dentro de sus términos. Y actualmente, con sola la licencia del ayuntamiento, edifica una el mismo administrador del señor conde.* Véase *Ibidem*.

materiales, retablos, mesas de altar y otros despojos de la yglesia antigua, y jamás han presentado cuentas de esse ramo. Por último, el cuarto reparo, referente a la *cortíssima* cantidad que se había recibido en 1800 de los sobrantes de Propios y de primicia, de solo 230 libras, 17 sueldos y 11 dineros (4.345 reales y 32 maravedís), no recibió alegación alguna por parte de la junta. El interventor culminó su incisiva carta proponiendo que antes de que el Intendente tomara una determinación sobre las cuentas de 1800, convendría que un miembro del Cabildo pasara a verle *y tratar de esos puntos con su señoría, y para cortar de una vez diferencias y contiendas con los obreros, se mandasse poner carteles para subastar la cantería, supuesto está toda detallada por palmos cúvicos y señalado el tanto de cada palmo. Que todo lo que rebagen los canteros de lo detallado quedará a favor de la fábrica y se escusarán sobrestantes para las canteras y taller*.[1616]

Se desconocen los efectos que tuvieron los reparos y sugerencias planteados por fray José Labrador, como tampoco las consecuencias últimas del pedimento presentado por el Cabildo ante la Intendencia General de Aragón unos días antes. Lo que sí se sabe es que las obras, reiniciadas a comienzos de la primavera de 1802, siguieron su curso con normalidad en los años siguientes bajo la dirección de Matías Sanz, aunque probablemente con un ritmo de trabajo bastante moderado. Ya el 11 de agosto de 1803 el templo fue objeto de su primera visita pastoral, realizada por el escrupuloso fray Miguel de Santander, obispo auxiliar de Zaragoza, quien tras revisarlo ordenó jaspear el altar lateral de Santa Ana y la Virgen Niña y otros dos más, pero nada dijo sobre los exteriores del edificio, que seguían en obras, unas obras que aún distaban mucho de estar concluidas a últimos de febrero de 1805, cuando el Cabildo presentó un nuevo recurso ante el Consejo de Castilla.[1617]

El nuevo recurso del Cabildo Metropolitano, redactado, como no podía ser de otra manera, por el abogado Nicolás Lamiel y Benagés y presentado por este junto a su colaborador habitual, el también letrado Domingo Gómez Serrano, lleva fecha de 28 de febrero de 1805. Estaba motivado por haber vencido ya el plazo final de cuatro años fijado por el Consejo Castilla para la contribución del Cabildo a las obras de la Iglesia de Épila con la entrega de la tercera parte de los diezmos percibidos en el término de Épila y el territorio agregado de Suñén tanto por él como por el arzobispo de Zaragoza. De hecho, en el mismo, Lamiel solicitó que el Consejo declarara de forma explícita el cese definitivo de dicha contribución y la consiguiente liberación total de los diezmos. Lo hizo en estos términos: *el Cabildo está persuadido que no se han dado las cuentas exactas que quiso se diesen al Yntendente, y que las obras se han adelantado muy poco, sin que se sepa en que se han invertido los caudales aplicados a ellas. Lo que sí se sabe es que, con arreglo a lo resuelto por el Consejo, el Cabildo y el Muy Reverendo Arzobispo han contribuido por el espacio de quatro años, incluso el de mil ochocientos y uno, con las terceras partes de sus diezmos, y no se ha verificado que las obras se hayan concluido antes como el Consejo esperaba mediante su providencia y el zelo del Yntendente, en cuyo caso debía cesar inmediatamente la aplicación de dichos diezmos. Y respecto a que se halla*

[1616] *Ibidem*.

[1617] ESTEBAN LORENTE, J. F., ALLO MANERO, A., y MATEOS GIL, A. J., "Iglesia parroquial de…", *op. cit.*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 449 r.-452 v. (Recurso de 28-II-1805).

declarado y resuelto por esta superioridad que la exacción de la tercera parte de diezmos para la fábrica de la Yglesia de Épila solo debía continuar por quatro años, que han cumplido ya en el próximo pasado de mil ocho cientos quatro, a Vuestra Alteza suplico que, con arreglo en todo a lo resuelto por el Consejo, […] *se sirba declarar que el Cabildo ha cumplido con la referida providencia y contribución por el tiempo que se le mandó y que la tercera parte de diezmos de los que le corresponden en la villa de Épila, su término y el de Suñén, deben quedar libres y exentos de toda ulterior contribución, mandando que no se impida al Cabildo percibir todos los que le corresponden sin deducción de dicha tercera parte que hasta ahora ha contribuido, librando para todo ello la Real Provisión u Orden correspondiente*.[1618]

En vista del nuevo recurso del Cabildo Metropolitano, el Consejo de Castilla pidió explicaciones a la Intendencia General de Aragón sobre la situación de las obras mediante un oficio fechado el 24 de abril de 1805. Lamentablemente, se desconoce cuál fue su respuesta, puesto que con ese oficio concluye abruptamente el extensísimo expediente que sobre la financiación de las obras de la Iglesia de Épila se había seguido en el consejo durante más de tres décadas intermitentemente y que se había cerrado y reabierto varias veces. Tampoco la documentación al respecto del Cabildo va más allá en el tiempo. Precisamente de esa ausencia de más diligencias, o al menos de nueva documentación, parece deducirse el cese definitivo de las hostilidades entre el Cabildo y la Junta de Fábrica por la tercera parte de los diezmos de la villa. Probablemente, lo que ocurrió fue que, transcurrido el plazo final de cuatro años de contribución por parte del Cabildo fijado en la Real Provisión de 7 de octubre de 1801, no se concedió, o ni siquiera se llegó a solicitar, una prórroga de dicha contribución, financiándose los trabajos en adelante exclusivamente mediante el sobrante de Propios y el remanente de primicia.[1619] La nueva situación, que suponía una merma notabilísima de los recursos asignados a las obras, debió de lastrar su avance, que ya debía de ser bastante lento de por sí. Además, dos hechos luctuosos, los fallecimientos sucesivos de los dos hijos arquitectos de Agustín Sanz, José y Matías, en octubre de 1805 y noviembre de 1806 respectivamente, con un año y un mes de diferencia, los cuales dirigían las obras bajo el liderazgo del segundo desde su reinicio a comienzos de la primavera de 1802, acabaron por desbaratar el dificultoso progreso de las mismas, que debieron de quedar paralizadas desde principios o mediados de 1806 ante la falta de director facultativo (con la muerte de su hermano, Matías Sanz había visto agravado el proceso depresivo que padecía desde el fallecimiento de su padre, viéndose obligado a dejar de trabajar hacia comienzos de 1806),[1620] primero provisionalmente y a partir de la primavera de 1808, con el estallido de la Guerra de la Independencia, de forma definitiva. De hecho, a lo largo de todo el siglo XIX y buena

[1618] *Ibidem*, ff. 449 r.-452 v. (Recurso de 28-II-1805); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de recurso de 28-II-1805).

[1619] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 454 r. (Oficio de 24-IV-1805); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de recurso de 28-II-1805).

[1620] Al parecer, desde la muerte de su padre en 1801, Matías Sanz padecía los síntomas de un proceso depresivo que se agravó notablemente por el prematuro fallecimiento de su hermano José, al que estaba muy unido, el 16-X-1805. Dicho agravamiento le impedía trabajar por la enorme debilidad que le generaba y acabó llevándole a la tumba en poco más de un año, el 14-XI-1806. Sobre este tema véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 148-149.

parte del XX, el edificio siguió a grandes rasgos en el mismo estado en que quedó en 1806-1808,[1621] tras las últimas obras acometidas bajo la dirección de Matías Sanz, quien, entre otras cosas, logró construir el magnífico ático proyectado por su padre como remate de la fachada principal, incluida su balaustrada pétrea a falta solo de las dos estatuas que debían coronarla (que probablemente no llegaron a ejecutarse por su alto coste y por considerarse prescindibles), y levantar el cuerpo de campanas de la torre del lado de la epístola, incluso su chapitel. Los únicos elementos relevantes del exterior que quedaron en el tintero fueron la gran plaza con gradería o escalinata que debía anteceder a la fachada principal, que no se urbanizó hasta 1964, las dos estatuas que debían coronar el ático de la fachada, que no se llegaron a ejecutar, y el cuerpo campanil de la torre del lado del evangelio, cuya construcción no se retomó hasta 1988, ultimándose, tras un largo parón, a finales de 2010. Habían transcurrido casi 233 años para poder culminar el templo tal y como lo proyectó Agustín Sanz a principios de 1778 [figs. 21, 22 y 23].[1622]



Fig. 21: ***Vista exterior lateral de la Iglesia de Épila a principios del siglo XX*****.**
Se aprecia el aspecto con el que quedó en 1808.

[1621] Sobre las obras de mantenimiento, reparación y restauración de la Iglesia de Épila en los siglos XIX y XX, véase LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 230-250.

[1622] La construcción del cuerpo de campanas de la torre del lado del evangelio se retomó en noviembre de 1988 según proyecto de 1986 del arquitecto José Manuel Sancho Garralaga basado en el de Agustín Sanz en lo formal, aunque no así en lo estructural. Dicha obra quedó paralizada cuando su estructura de hormigón estaba ya ejecutada en su totalidad y sus paramentos de ladrillo solo parcialmente. No se reemprendió hasta más de dos décadas después, siendo redactado el proyecto para la conclusión del cuerpo campanil en 2008 y adjudicadas las obras en abril de 2009. Las mismas no concluyeron hasta finales de 2010, siendo inaugurado el nuevo cuerpo de campanas, con el que se dio por terminado el templo proyectado por Agustín Sanz, el 16-I-2011, aunque sus dos campanas de bronce, *Pepa* y *Paca*, también nuevas, no se colocaron hasta el 10-III-2011. Sobre este tema véase VV. AA., *Inauguración de las obras de restauración de la Iglesia parroquial de Épila*, Épila (Zaragoza), Ayuntamiento de Épila, 2011 (folleto).



Fig. 22: ***Fachada principal de la Iglesia de Épila en la década de 1940*****.**
Se aprecia todavía inacabada.



Fig. 23: ***Fachada principal de la Iglesia de Épila hacia 1965*****.**
Se aprecia la gran escalinata de la plaza, ya contemplada por Agustín Sanz, recién construida.

Estudio artístico

La Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila, que, como ya se ha señalado, fue sin duda, tanto por su envergadura y monumentalidad como por su gran calidad arquitectónica y artística, el edificio religioso de mayor relevancia que Agustín Sanz diseñó y construyó a lo largo de su extensa y dilatada carrera, debe ser considerada a mi juicio y con plena justicia, su obra cumbre (no solo en el campo de la arquitectura religiosa), además de uno de los templos construidos y conservados más destacados de la época de la Ilustración, pero no exclusivamente en el ámbito aragonés, sino también en el español e hispánico en general, atendiendo a su ya referida monumentalidad, cuasi catedralicia, y a la gran calidad y unidad de su diseño, unas características que se han perpetuado hasta la actualidad al permanecer el edificio prácticamente intacto en su integridad arquitectónica y conservar la totalidad de su mobiliario litúrgico original, diseñado todo él (retablos, púlpitos, caja del órgano…) por el arquitecto zaragozano, lo que otorgó al templo una coherencia y magnificencia poco habituales a pesar de que en su ejecución material participaran, como no podía ser de otra manera, diversos artistas y artesanos especializados de diferentes disciplinas.

Especialmente significativas resultan las frecuentes menciones a las hechuras cuasi catedralicias del templo en la documentación administrativa de su construcción, que, aunque usadas principalmente como reproche o crítica por los detractores de sus costosas obras, dejan meridianamente clara su ambición, grandeza y magnificencia. De hecho, alusiones al edificio tan rotundas como aquella que lo calificó de *yglesia magnífica y que puede servir con anchura para una colegial y no sería ponderación decir que aún para una catedral*,[1623] valoraciones tan categóricas como aquella que señaló que *el mal estubo en haber consentido desde el principio el plan de una obra propia de una cathedral más bien que de un pueblo*,[1624] o referencias tan claras como la que puso de manifiesto que se había invertido *en la obra de una mera yglesia parroquial, y para un pueblo no del mayor vecindario, con tanto luxo y magnificencia como pudiera emplearse en una yglesia catedral*,[1625] hablan de la iglesia como un edificio grandioso y monumental, algo en lo que sin duda tuvo mucho que ver la sensación de gran diafanidad y enorme amplitud que transmite, que se combina con una presencia rotunda, singularizada y exenta, aunque no invasiva ni divisiva, de los elementos verticales de sustentación y del propio orden arquitectónico a ellos asociado, una monumentalidad que deriva en gran medida del modelo espacial o de planta empleado por Agustín Sanz: el de salón, que había arraigado en tierras aragonesas en torno a mediados o finales del siglo XV y que en el XVIII,

[1623] A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copia de carta de 23-XI-1799).
[1624] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Carta de 29-XI-1799).
[1625] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 441 r.-444 v. (Pedimento de III-1801); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de pedimento de III-1801).

adaptado ya a formas barrocas, había cobrado un inusitado auge en el centro y sur de Aragón, sin duda por su eficacia y versatilidad [fig. 24].[1626]



Fig. 24: ***Vista general del interior de la Iglesia de Épila.*** **Se aprecian sus hechuras cuasi catedralicias. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Como ya se ha señalado en el estudio histórico, la elección de la planta de salón para la Iglesia de Épila no se debió a la libre iniciativa del propio Agustín Sanz, sino que este, al hacerse cargo a finales del verano de 1777 de la elaboración de los nuevos diseños del templo, que rubricó el 6 de enero de 1778,[1627] se encontró con la obligación insoslayable de tener que mantener, aunque debidamente actualizado y mejorado, el concepto espacial general de los proyectos previos de los maestros de obras Francisco Ceballos (1726) y Lorenzo Lahoz (1771), es decir, una planta de salón de tres naves con transepto alineado y profunda cabecera de testero recto con coro detrás del altar mayor basada en la de la zaragozana Iglesia de Nuestra Señora del Portillo, además de las medidas aproximadas contempladas en aquellos, a fin de no defraudar las expectativas y pretensiones edilicias, fundamentalmente espaciales, tanto de los comitentes como de los propios vecinos de la localidad, que en lo sustancial no habían cambiado desde el comienzo de las obras en 1726, y para intentar salvar lo máximo posible de lo poco ya construido, un salvamento que finalmente no fue factible. De hecho, como ya se ha indicado, al poco tiempo de iniciarse las obras bajo la dirección de Sanz en la primavera-

[1626] MARTÍN MARCO, J., "Salón y falso salón en la arquitectura aragonesa de finales de la Edad Media y la Edad Moderna", en *Da traça à edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa*, Lisboa, Theya Editores y Artis-Instituto de História da Arte, 2020, pp. 35-47, espec. pp. 35-37 y 40-42.

[1627] A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), f. 146 r. (Junta de 26-VIII-1777) y f. 154 r. (Junta de 23-IX-1777); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 300 r.-303 v. (Declaraciones juradas de 2-VII-1787).

verano de 1778, este constató que el estado de lo construido desde 1726, que se limitaba a la cabecera y una pequeña parte del transepto, era mucho peor de lo previsto al estar levantado *en falso*, por lo que finalmente optó, sin duda con la aquiescencia de la Junta de Fábrica, por demolerlo en su integridad y levantar el edificio enteramente desde cero.[1628] No obstante, a pesar de desembarazarse del importante pie forzado que suponía respetar lo ya construido, Sanz decidió seguir adelante con el planteamiento espacial de salón contemplado en sus propios diseños del 6 de enero de 1778, unos diseños que debía respetar tanto por su validez como por haber sido aceptados, no sin problemas, por las distintas partes implicadas en la financiación de las obras, a lo que se añadía, como ya se ha señalado, que no podía traicionar las pretensiones y expectativas de comitentes y vecinos tras más de medio siglo de lucha por conseguir un nuevo templo. Lo que sí hizo Sanz fue aprovechar la demolición de la cabecera ya construida para plantear una sustancial mejora de este elemento concreto, que rediseñó con una longitud adicional de 5 varas (3'86 m), lo que le permitió aumentar la profundidad del presbiterio, que le parecía *cortísimo* para las necesidades y proporciones de la iglesia, y retrasar la posición del coro, que ciñó lateralmente con sendas escaleras: la del lado de la epístola para dar acceso a la sala capitular y la del lado del evangelio para comunicar con el archivo parroquial y el *cuarto de manchas* del órgano. Así, reconfigurando y mejorando el trazado de la cabecera sin las limitaciones de la construcción precedente, el arquitecto zaragozano pudo lograr que el templo en su conjunto, tanto interior como exteriormente, adquiriera una armonía y una unidad de diseño de las que no hubiera gozado de haber tenido que conservar parte de lo ya edificado [fig. 25].[1629]

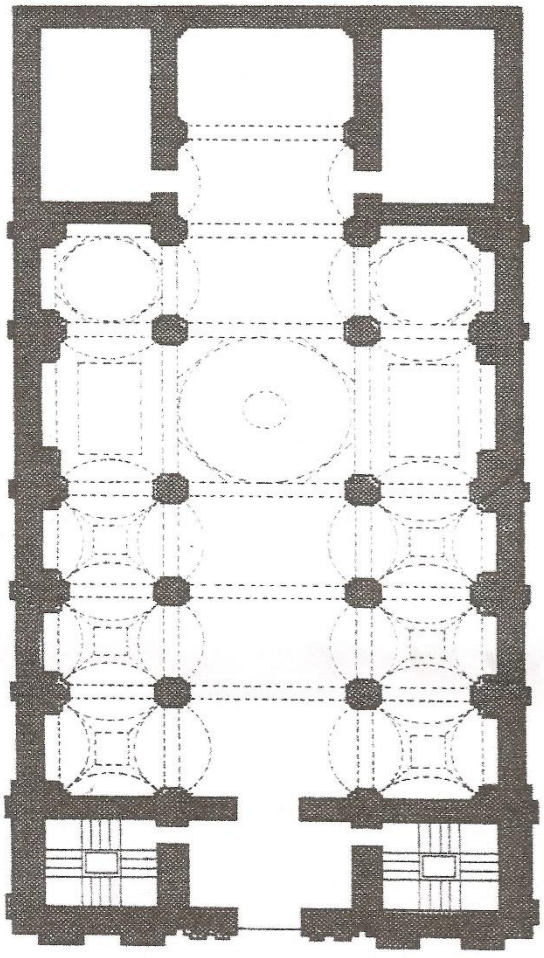


Fig. 25: ***Planta actual, aproximada, de la Iglesia de Épila.***

[1628] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Informe de 22-XI-1782); A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 192 r. (Junta de 19-XII-1786); y A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1788, ff. 308 r.-337 r. (Real Provisión de 3-VII-1788).

[1629] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Copia de 19-I-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798); y A.I.P.E., Caja 19, Doc. 2, Libro de actas antiguas del capítulo de la Iglesia parroquial de Épila, años 1673-1880 (Acta de 30-VI-1787). Esta última referencia documental se la debo al investigador local Luis Capmartín.

Cabe matizar también que, a pesar de haber tenido que preservar en su diseño de la Iglesia de Épila el concepto general de planta y unas dimensiones de conjunto similares a las de los proyectos previos, Agustín Sanz tuvo la oportunidad de variar casi por completo la configuración y la resolución material, técnica, estructural, formal y estética de las distintas partes constitutivas del edificio así como de modificar casi por entero las proporciones de sus diferentes elementos constitutivos, que dotó de una mayor armonía clasicista. A consecuencia de ello, el edificio, tanto interior como exteriormente, acabó adquiriendo un aspecto muy diferente al previsto en 1726 y 1771, lo que a su vez se vio potenciado por el uso de un novedoso lenguaje arquitectónico-estético barroco clasicista o académico ya muy depurado que resultaba muy diferente y mucho más avanzado que el empleado en los dos proyectos precedentes.

La versión canónica del modelo espacial de salón o de planta de salón, configurada durante la Baja Edad Media, entre los siglos XIV y XV, en los territorios del Sacro Imperio Romano Germánico y conocida en su nomenclatura alemana como *Hallenkirche* o iglesia-salón, consiste básicamente en un templo de perímetro rectangular articulado en tres o cinco naves, la central generalmente más ancha, cuyas bóvedas arrancan de la misma cota alcanzando igual altura o una altura algo mayor en el caso de las de la nave central pero sin la suficiente diferencia respecto a las de las naves laterales como para poder abrir vanos en dicha nave central, por lo que la iluminación debe ser necesariamente lateral o perimetral y por tanto de gran uniformidad y escaso contraste zonal, lo que unido a la estilización y al carácter exento de los soportes con el fin de poder voltear las bóvedas a la misma altura, y a la propia disposición continua, o casi continua, del abovedamiento, genera un espacio interior unitario, amplio, desembarazado y abarcable en único golpe de vista. Esta versión canónica, estándar o pura, se difundió ampliamente por los reinos hispánicos, en espacial por Castilla y Aragón, a partir de mediados del siglo XV y sobre todo desde principios del siglo XVI, lo que se ha relacionado principalmente con la llegada a los principales focos de cantería peninsulares (Burgos, Toledo…), en busca de encargos, de maestros centroeuropeos que, tras asentarse, y gracias al debate profesional, acabaron transmitiendo el modelo a sus homólogos españoles, principalmente norteños (vascos, cántabros, castellanos), que serían los que lo acabarían difundiendo de forma generalizada.[1630]

Cabe señalar que la Iglesia de Épila, aunque posee las principales características propias de la versión pura o canónica del modelo espacial de planta de salón, no responde directamente a dicha versión sino a una variante o subtipo de la misma de raíz netamente aragonesa configurada mediante la progresiva transformación espacial a lo largo del siglo XVI de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza, que se convirtió en origen y referente de dicha variante, caracterizada recientemente por ciertos autores aragoneses,

[1630] PANO GRACIA, J. L., "Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: Las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón", *Artigrama*, 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 327-339, espec. pp. 327-328; PANO GRACIA, J. L., "Iglesias de planta de salón del siglo XVI aragonés", en LACARRA DUCAY, M. C., (coord.), *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1993, pp. 129-154; PANO GRACIA, J. L., "El modelo de planta de salón: origen, difusión e implantación en América", en LACARRA DUCAY, M. C., (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004, pp. 39-84, espec. pp. 39-41.

que la han venido en denominar como *falso salón*,[1631] una denominación controvertida que puede llevar a equívoco. La misma consiste básicamente en la combinación de la planta de salón al uso con un transepto, generalmente alineado y retrasado, cuyas bóvedas arrancan a la misma altura que las del resto de naves y que en el crucero presenta un lucernario, generalmente una cúpula, que permite iluminar y enfatizar simbólicamente el presbiterio, delante del cual se suele disponer.[1632] Dicho lucernario, por su propia naturaleza vertical para poder emerger entre las grandes cubiertas generales a dos o cuatro aguas propias de los templos de planta de salón, se convierte en un elemento distorsionador, aunque focalizado en un punto muy concreto, de dos de las características genuinas de los templos de salón: el abovedamiento general de carácter prácticamente continuo, que se peralta en el crucero, y la iluminación exclusivamente lateral y por tanto unitaria, que se combina en el crucero con un gran foco cenital que enfatiza ese punto concreto y el adyacente presbiterio, de ahí la forzada denominación de *falso salón*, entendido este como salón carente de "pureza", que no resulta lo precisa que debiera, pues el espacio de salón no deja de serlo por presentar un transepto y un lucernario que modifica ligeramente el sistema lumínico tradicional.



Fig. 26: ***Interior de planta de salón de la Iglesia de San Lorenzo de Huesca*.**

[1631] 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. 142-144 y 198-204; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y MARTÍN MARCO, J., "Del *salón* al *falso salón*. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna", *Artigrama*, 32, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 287-317, espec. pp. 297-301; y MARTÍN MARCO, J., "Salón y falso salón…, *op. cit.*, pp. 35-47.

[1632] *Ibidem*, p. 36.



Fig. 27: ***Interior de planta de salón de la Iglesia parroquial de Oliete (Teruel)*.**

Esta variante de planta de salón con transepto y lucernario (cúpula) en el crucero, gracias a su eficacia espacial, su versatilidad y su adaptabilidad estilística (gótico, renacimiento, protobarroco, barroco, clasicismo), se perpetuó en el tiempo en tierras aragonesas a lo largo de la Edad Moderna, conviviendo durante la segunda mitad del siglo XVI con la versión pura de planta de salón, pero siendo ya la predominante en el XVII gracias a su eficaz simbiosis con los lenguajes protobarroco y barroco. Así, ejemplos aragoneses tempranos de esta variante, disponiendo el transepto retrasado y alineado, serían la Colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca (1586-1592), la Colegiata de Santa María de Calatayud (finales del siglo XVI-principios del siglo XVII), la Iglesia de San Lorenzo de Huesca (1608-1624), la Iglesia de Santa María la Mayor de la Fresneda (mediados del siglo XVII), la Iglesia de la Asunción de Muniesa (1674-1683), la Iglesia de la Asunción de Báguena (h. 1685-1689),[1633] la Iglesia de la Asunción de Oliete (1689-1693) o la Iglesia de la Asunción de Calaceite (1697-1710). Sin embargo, llegado el

[1633] *Ibidem*, pp. 37-40.

cambio de siglo, y sobre todo ya en la centuria dieciochesca, esta variante espacial de planta de salón con transepto y cúpula en el crucero experimentó una gran eclosión, fundamentalmente en su versión de transepto alineado y retrasado, gracias fundamentalmente a edificios como la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza (1702-1760), que al ubicarse en la capital aragonesa ejerció un gran papel irradiador en todo el reino como modelo de difusión tipológica, siendo precisamente este templo, como ya se ha señalado, aquel que el maestro de obras Francisco Ceballos tomó como referente espacial y de planta, prácticamente literal, para desarrollar el proyecto primigenio de la nueva Iglesia de Épila allá por 1726,[1634] cuya alargada sombra siempre planeó sobre el edificio diseñado y construido desde cero por Agustín Sanz, que tuvo que mantener su concepto espacial general aunque debidamente actualizado y mejorado [figs. 26 y 27].

Precisamente la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo fue una de las primeras en asumir la influencia, aunque solo en lo proporcional y formal, de otro edificio aragonés muy significativo que acabó moldeando la variante de planta de salón con transepto y cúpula en el crucero: el nuevo Templo del Pilar de Zaragoza, iniciado en 1681 según diseños de Felipe Sánchez y Francisco Herrera el Mozo y que con su singular planta de salón de transepto adelantado llegó a ejercer cierta influencia tipológica en templos de salón de nueva planta como la Iglesia de la Asunción de Cantavieja (1730-1745), la Colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz (1736-1757/h. 1780)[1635] o la Iglesia del Salvador de Manzanera (h. 1737-1738), aunque su influjo, tanto antes de la reforma de Ventura Rodríguez emprendida en la década de 1750, como después de iniciada esta, se limitó generalmente a lo meramente formal y estético, a cuestiones como el tipo de soporte empleado (pilar cuadrado con pilastras adosadas y fragmento de entablamento encima) o el lenguaje estético utilizado (barroco tradicional primero y barroco clasicista después). De hecho, la variante de planta de salón de transepto alineado retrasado y cúpula sobre el crucero siguió siendo la predominante y experimentó un inusitado auge a lo largo de todo el siglo XVIII, sobre todo entre los maestros de obras gremiales que operaban en el centro y el sur del viejo reino aragonés, generalmente en el ámbito rural, que poblaron el territorio de nuevos templos parroquiales que, dentro de un lenguaje barroco tradicional o castizo con o sin toques rococó o incluso ya con ciertas notas clasicistas muy avanzada ya la centuria, siguieron fielmente este subtipo espacial por su capacidad para resolver espacios amplios y desahogados con un coste moderado y un notable empaque en un periodo de gran aumento demográfico en buena parte de Aragón que requirió la construcción de numerosos templos parroquiales de nueva planta de gran amplitud para acoger a unas feligresías crecientes (Luna, Almudévar, Alcolea de Cinca, Muel, Burbáguena, Plou, Valjunquera, Torrecilla del Rebollar, Mas de las Matas, Seno, Cuevas de Cañart, Peñarroya de Tastavins, Ojos Negros, Villafranca del Campo, Allepuz, Puertomingalvo…).[1636] De hecho, tanto éxito tuvo esta variante aragonesa de la planta de

[1634] A.H.P.Z., Libro del Real Acuerdo de 1770, ff. 641 v.-652 r. (Memorial de 4-VIII-1770); BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte [de Épila]...", *op. cit.*, pp. 1212-1214; CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 102; LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 194-195.
[1635] MARTÍN MARCO, J., "Salón y falso salón…, *op. cit.*, pp. 40-41.
[1636] Dentro de la variante de planta de salón de transepto alineado retrasado y cúpula sobre el crucero (ya sea de iluminación o ciega), cabría citar, en la actual provincia de Huesca, templos del siglo XVIII como las iglesias parroquiales de Almudévar o Alcolea de Cinca, o el Santuario de Loreto de Huesca (sin cúpula).

salón, que los propios maestros de obras aragoneses la exportaron a los territorios limítrofes del norte del reino de Valencia, donde se contabilizan hasta 17 iglesias de este subtipo construidas fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XVIII (Villarreal, Cinctorres, Benifairó de les Valls, Ribesalbes…), la mayoría de ellas vinculadas a maestros aragoneses,[1637] y el sur del principado de Cataluña (Batea, Corbera de Ebro…) [figs. 28 y 29].



Fig. 28: ***Interior de planta de salón de la Iglesia parroquial de Luna (Zaragoza).***

En la actual provincia de Zaragoza se podrían mencionar a su vez parroquiales como las de Luna, Novillas, Muel, Torres (pedanía de Calatayud), Fombuena o Daroca (Santo Domingo de Silos), la Ermita de San Atilano de Tarazona o la Iglesia de las Escuelas Pías de Daroca. Por su parte, en la actual provincia de Teruel, la que más ejemplares concentra, se podrían citar, de norte a sur, iglesias parroquiales como las de Lagueruela, Bea, Burbáguena, Alacón, Fonfría, Plou, Castelserás, Valjunquera, Nueros, Torrecilla del Rebollar, El Poyo del Cid (cúpula en el presbiterio), Belmonte de San José, La Cerollera, Martín del Río, Mas de las Matas, Torrijo del Campo, Seno, Jaganta, Cañizar del Olivar, Portalrubio, Cuevas de Portalrubio, La Zoma, Cuevas de Cañart, Ladruñán, Peñarroya de Tastavins, Ojos Negros, Cuevas de Almudén, Villafranca del Campo, Peracense, Camarillas, Almohaja, Allepuz, Noguera de Albarracín, Torres de Albarracín (sin cúpula en el crucero), Caudé, Valdelinares, Teruel (San Miguel), Moscardón, Castralvo o Puertomingalvo. También en la actual provincia de Teruel cabría citar la Iglesia del Convento de San Francisco de Alcañiz, la Ermita de los Santos Gervasio y Protasio de Villahermosa del Campo, el Santuario de la Virgen de la Aliaga de Cortes de Aragón, la Ermita de la Virgen del Molino de Santa Eulalia del Campo (sin cúpula en el crucero), o el Santuario de la Virgen de la Vega de Alcalá de la Selva. En el caso de la provincia de Teruel, a todas las iglesias mencionadas cabría añadir aquellas que se levantaron en el siglo XVIII con planta de salón pura, es decir, sin transepto, que fueron las menos, a saber: las parroquiales de Maicas, Valverde (pedanía de Calamocha), Crivillén, Rillo, Villel y Tormón, y la Ermita de la Purísima Concepción de Riodeva.

[1637] SÁEZ RIQUELME, B., *Iglesias salón valencianas del XVIII. Levantamiento gráfico, análisis geométrico y constructivo, patología común*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013 (tesis), p. 16; SÁEZ RIQUELME, B., "Características formales de las iglesias salón valencianas del siglo XVIII", *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22(29), Valencia, Universitat Politècnica de València, 2017, pp. 38-47, espec. pp. 39-40.



Fig. 29: ***Interior de planta de salón de la Iglesia de Burbáguena (Teruel).***

En concreto, la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila fue desarrollada por Agustín Sanz, en su versión definitiva tras el derribo de todo lo construido previamente, como una iglesia de perímetro general rectangular y planta de salón de tres amplias naves de tres tramos (la central casi el doble de ancha y algo más alta que las laterales pero formando una continuidad visual con estas) con capillas de muy escaso fondo entre los contrafuertes, transepto retrasado y alineado cubierto con cúpula peraltada sobre pechinas en el crucero, y sendas expansiones espaciales en los pies y en la cabecera, con función respectivamente de atrio y presbiterio-coro, que quedan dentro del perímetro general rectangular a excepción del coro y sus dependencias anexas, que sobresalen.

El amplísimo cuerpo de naves, tomándolo como un elemento aislado, responde estrictamente a las características espaciales propias de una planta de salón canónica, pues presenta un perímetro rectangular articulado en tres naves, la central casi el doble de ancha que las laterales, cuyas bóvedas arrancan de la misma cota alcanzando las de la nave central una altura algo mayor que las de las laterales pero sin la suficiente diferencia respecto a las mismas como para romper la continuidad visual del abovedamiento y poder abrir ventanas en dicha nave central, lo que implica que la iluminación de este cuerpo de naves sea necesariamente lateral (ni siquiera perimetral, pues a los pies no se pueden abrir vanos al anteponerse el cuerpo de fachada con sus dependencias interpuestas) y por tanto tremendamente equilibrada, uniforme y sin apenas contraste zonal, algo que sumado al carácter exento y estilizado de los seis soportes que jalonan el citado cuerpo de naves

entre la central y las laterales para poder voltear las bóvedas partiendo de la misma altura, y a la propia disposición prácticamente continua del abovedamiento, genera una sensación de espacio interior diáfano, amplio, unitario, desembarazado y abarcable en único golpe de vista, unas características genuinas de la planta de salón [fig. 30].



Fig. 30: ***Vista general desde los pies del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El cuerpo de naves, que presenta en sus flancos laterales, entre los contrafuertes, seis capillas de muy escaso fondo que no se acusan al exterior del perímetro general rectangular, se complementa hacia la cabecera con un amplio transepto o nave transversal, de la misma anchura y altura que la nave central y la propia cabecera, que se dispone retrasado antecediendo al presbiterio y alineado con el citado cuerpo de naves ciñéndose al ya mencionado perímetro general rectangular. Dicho transepto se convierte en una auténtica prolongación espacial del cuerpo de naves, pues carece de compartimentaciones respecto al cuerpo de naves y si bien las bóvedas de sus dos brazos de un solo tramo se disponen en sentido transversal, o lo que es lo mismo, perpendicularmente a las de la nave central, las mismas arrancan a la misma altura que las de las dos naves laterales colindantes, por lo que, aunque son algo más altas que estas y se genera un cierto escalonamiento, existe una evidente continuidad visual con ellas. De hecho, el único elemento que distorsiona un tanto esa continuidad visual pero sin romperla es la monumental cúpula de planta circular volteada sobre pechinas y dotada de tambor, casquete peraltado y linterna, que cubre el crucero, que para poder emerger eficazmente sobre la gran cubierta general a dos aguas del templo, común a sus tres naves, y cumplir con su trascendental función lumínica y simbólica, presenta un destacado desarrollo vertical que supera en mucho la altura de las bóvedas de la nave central y el presbiterio, generando un marcado escalonamiento visual, aunque puntual, en el abovedamiento

general, pues no es hemisférica sino peraltada. La citada cúpula, que se dispone justo delante del presbiterio, permite iluminar enfáticamente desde arriba tanto el citado presbiterio como el propio crucero potenciando su simbolismo y reforzando lumínicamente la axialidad del templo hacia el altar mayor, un recurso muy acorde a los principios contrarreformistas pero que distorsiona a su vez el efecto lumínico lateralizado de carácter unitario propio de las iglesias de planta de salón puras, aunque solo en un punto muy concreto, por lo que no llega a romper el efecto lumínico de conjunto [figs. 31 y 32].



Fig. 31: ***Vista lateral parcial del cuerpo de naves, el transepto y la cabecera de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

El ya mencionado presbiterio forma parte de la expansión espacial que presenta el templo en la zona de la cabecera, que se acusa al interior de este tanto visual como espacialmente. Dicha expansión, que resulta similar, tanto a nivel espacial como volumétrico y formal, a la cabecera del tercer proyecto no realizado, de planta basilical, del propio Agustín Sanz para la Iglesia de Urrea de Gaén, cuyos diseños rubricó el 18 de abril de 1775, se configura como una nave de tres tramos cuya anchura y altura resultan idénticas a las de la nave central, de la que es una estricta prolongación física y visual al otro lado del crucero y su cúpula, y también a las de ambos brazos del transepto —sus bóvedas son análogas—. Los dos primeros tramos, correspondientes al profundo presbiterio, quedan flanqueados lateralmente por sendas capillas claustrales de planta cuadrada el primero y dos sacristías, también de planta cuadrada, el segundo, unas dependencias que se ciñen lateralmente respetando el perímetro rectangular general. El tercer tramo en discordia, algo más profundo que los otros dos, cumple la función de coro



Fig. 32: ***Vista lateral parcial del transepto y el cuerpo de naves de Iglesia Épila hacia los pies*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

y queda parcialmente aislado o separado del presbiterio, tanto física como visualmente, por el monumental retablo mayor neoclásico diseñado por Sanz, que es exento y de doble cara (la principal orientada hacia el crucero y la secundaria hacia el retrocoro), su mesa de altar y las dos puertas laterales que dan acceso precisamente a dicho coro, tres elementos que en conjunto actúan como un auténtico muro pantalla entre ambos espacios. El citado coro se dispone claramente a modo de retrocoro a la italiana, es decir, detrás del altar mayor, con su sillería coral envolviendo al interior el testero recto de la cabecera y sus dos flancos, solución frecuente en la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración y norma habitual en numerosas iglesias diseñadas por Sanz, que había acudido a la misma solución en el Templo de la Santa Cruz de Zaragoza (1773) y en su tercer proyecto no realizado para la Iglesia de Urrea (1775), y la emplearía más adelante en la Colegial de Sariñena (1792-1793). También acoge sobre la sillería, como complemento de esta, un monumental balcón de madera, volado a gran altura sobre dos esbeltos pies derechos, para dar servicio al órgano, cuya caja, también diseñada por el arquitecto zaragozano, se emplaza encastrada en la parte alta del muro testero.

Cabe señalar que la disposición del coro en la cabecera, tanto en su variante de retrocoro a la italiana, es decir, envolviéndola en forma de U detrás del altar mayor, una tendencia que hundía sus raíces en la liturgia contrarreformista[1638] y en la arquitectura religiosa de autores tardorrenacentistas transalpinos como Andrea Palladio (San Giorgio Maggiore e Il Redentore de Venecia) o Galeazzo Alessi (Santa Maria Assunta di Carignano de Génova, San Barnaba de Milán, Santa Maria degli Angeli de Asís…), como

[1638] NAVASCUÉS PALACIO, P., "Los coros catedralicios españoles", en YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-41, espec. pp. 39-41.

rodeando el altar mayor, habitual en Francia, no se difundió con fuerza en territorio español hasta el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad, gracias en buena medida a la propagación del ideal arquitectónico clasicista de raíz italiana impulsado por la nueva dinastía borbónica, propugnado a su vez por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,[1639] a la extensión de las renovadoras ideas que en materia religiosa había traído la Ilustración y al empeño consecuente con dichas ideas de arquitectos como Ventura Rodríguez (Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos, proyectos para la Iglesia de San Bernardo de Madrid y la Catedral de Burgo de Osma, Colegiata de Santa Fe...) o el propio Agustín Sanz (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza), que fue un firme defensor de esta opción pero no como modelo excluyente. De hecho, los intentos previos, iniciados ya a finales del siglo XVI, no habían llegado a cuajar, salvo contadas excepciones en la primera mitad del siglo XVIII en focos en los que el influjo del barroco italiano era importante, como Madrid o Zaragoza y sus áreas de influencia.[1640] Sin duda, la colocación del coro en la cabecera en lugar de en medio del templo, como era tradicional en España —en especial en catedrales y colegiatas—, o a ras de suelo en el primer tramo de la nave central, tenía la ventaja de no embarazar el cuerpo de naves dejándolo libre para que fuese ocupado por los fieles. No obstante, existía otra alternativa, ya de larga tradición en

[1639] Como ejemplo claro de la defensa por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la colocación del coro en la cabecera en templos importantes cabe citar un caso aragonés, concretamente de la Colegiata de Santa María la Mayor de Alcañiz, cuya junta de fábrica pidió consejo a la academia a mediados de 1778 sobre el lugar *en que podría sentarse el coro para que embarazase menos y pareciese mejor*. La academia, en su junta ordinaria del 7-VI-1778, dictaminó, en vista de un plano del nuevo templo, que el mejor emplazamiento para la sillería coral sería el situado justo detrás del altar mayor. Dicha ubicación, muy poco frecuente todavía, no acabó de convencer en Alcañiz, cuyo cabildo colegial se dirigió poco después a la academia preguntando lo mismo, pero insinuando su preferencia por una ubicación tradicional en medio de la nave central, concretamente en el tercio de la misma más cercano a los pies del templo. La academia volvió a tratar el asunto en su junta ordinaria del 13-IX-1778, reiterándose en su dictamen anterior, aunque matizando que el cabildo hiciese *lo que le acomodase*, por lo que la sillería coral acabó disponiéndose, como prefería el cabildo, en la nave central a los pies del templo. Véase A.R.A.B.A.S.F., *Libro III de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Fernando (1776-1785)* (sign. 3-84), ff. 80 v.-81 r. (Junta de 7-VI-1778) y f. 101 v. (Junta de 13-IX-1778); y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma…", *op. cit.*, pp. 122 y 127.

[1640] Sobre este tema véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma...", *op. cit.*, pp. 115-127; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, pp. 44, 46-48 y 51. En Zaragoza hubo varios ejemplos tempranos de iglesias barrocas en las que se dispuso el coro en la cabecera detrás de un retablo mayor exento, pero en casi todos los casos trasladándolo desde una disposición inicial en alto a los pies del templo. Ese fue el caso de la Iglesia de San Felipe y Santiago el Menor, cuyo coro se trasladó a la cabecera probablemente hacia finales de la década de 1740 o principios de la de 1750, coincidiendo con la creación del nuevo retablo mayor rococó, obra del escultor José Ramírez de Arellano, que está dotado de sendas puertas laterales de tema eucarístico para dar acceso al nuevo espacio del coro, que queda presidido por un lienzo de José Luzán fechado en 1752. Algo similar debió de ocurrir en la Real Capilla de Santa Isabel de Portugal, en la que la creación del nuevo retablo mayor hacia 1755-1760, también obra de José Ramírez de Arellano y dotado a su vez de sendas puertas laterales, debió de conllevar el traslado del coro a la cabecera desde su más que probable ubicación inicial en el amplio y volado balcón de los pies del templo. En el caso de la Iglesia del Portillo, que tanto influyó en el proyecto primigenio para la de Épila, el coro se debió de instalar detrás del retablo mayor, ejecutado de nuevo por José Ramírez de Arellano y terminado en 1759 tras varias fases, a la conclusión del mismo. Lamentablemente, tanto el retablo como el propio coro originales, incluida su fábrica, fueron destruidos en 1808-1809, durante los Sitios franceses de Zaragoza, siendo el actual espacio coral una reconstrucción del arquitecto neoclásico José Yarza Miñana proyectada en 1827. Sobre estos tres templos zaragozanos con coro en la cabecera véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, pp. 260-266 y 268-271. También existen en el entorno de Zaragoza contados ejemplos de iglesias dieciochescas con coro dispuesto en la cabecera, como la ambiciosa Parroquial de Cariñena.

España, que también permitía dejar expedito el citado cuerpo de naves: la de disponer el coro en alto en el primer tramo de los pies, sobre un gran balcón volado encima del ingreso al interior de la iglesia, un esquema que Sanz empleó también en muchos de sus diseños de arquitectura religiosa, especialmente en templos de dimensiones modestas o de planta centralizada, como las parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite, o los proyectos para las iglesias de Calmarza y el nuevo lugar de San Rafael [fig. 33].



Fig. 33: ***Vista general de la cabecera con retrocoro a la italiana de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El tramo de la cabecera destinado a coro queda flanqueado lateralmente por una pequeña parte de las dos sacristías que ciñen también el segundo tramo del presbiterio y en ligero retranqueo, por sendas escaleras: la escalera del lado de la epístola, a la que se accede a través de la sacristía parroquial y que es de mucha mayor prestancia que la otra, para comunicar con la sala capitular (actualmente archivo-biblioteca), que se dispone en altura sobre dicha sacristía parroquial, que era la usada por el cura párroco y sigue cumpliendo tal función; y la escalera del lado del evangelio, a la que se accede por la sacristía capitular (hoy almacén) y que es de igual envergadura que su compañera pero de configuración interior mucho más funcional, para comunicar con el archivo parroquial (actualmente almacén), que se emplaza en altura sobre dicha sacristía capitular, que era la empleada por los 24 sacerdotes que conformaban el capítulo eclesiástico,[1641] y para dar paso, atravesando un espacio auxiliar de almacenaje, al enorme *cuarto de manchas* del órgano, que se dispone en un bloque independiente de menor altura por detrás del testero recto del coro para dar servicio al órgano y que conserva su espectacular maquinaria original de madera.

[1641] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice 11 (Memorial de Ignacio Bona, párroco de la Iglesia de Épila).

Por su parte, la expansión espacial del extremo opuesto del edificio, la de los pies, que a diferencia de la de la cabecera no se acusa espacial ni visualmente hacia el interior del templo y que abarca toda la anchura del perímetro general rectangular del mismo, al que se ciñe estrictamente por los pies, corresponde al bloque constructivo de la fachada principal, conformado en el centro, en la parte inferior, por un gran atrio cubierto de fábrica de planta rectangular abierto hacia el exterior mediante un gran arco con reja y comunicado con el interior mediante la gran puerta principal del templo, que está dotada de un monumental cancel de madera hacia la parte interna, y en los laterales por las dos torres campanario que conforman los flancos de la fachada principal y que ciñen tanto el atrio como varias dependencias auxiliares dispuestas encima (tribuna condal…).

Cabe señalar que, si bien el esquema espacial de planta de salón con transepto retrasado y alineado con cúpula en el crucero empleado por Agustín Sanz en la Iglesia de Épila, que en la práctica le había venido impuesto, no resultaba novedoso a nivel aragonés dado el extraordinario éxito y difusión que había tenido a lo largo de toda la centuria dieciochesca en las zonas centro y sur del viejo reino, sí lo eran por el contrario la enorme envergadura cuasi catedralicia del templo, que prácticamente carece de parangón en Aragón entre las iglesias dieciochescas de planta de salón, exceptuando por supuesto el Templo del Pilar de Zaragoza, y sobre todo su resolución en alzado, pues en ella el arquitecto zaragozano aplicó el novedoso lenguaje arquitectónico-decorativo barroco clasicista o académico ya muy depurado que era propio de su arquitectura religiosa de finales de la década de 1770, un hecho que singulariza al templo, pues se trata de la única iglesia dieciochesca de planta de salón de todo Aragón resuelta en un lenguaje barroco clasicista o académico de raíz italiana canónico, y además tan puro y refinado, con la excepción del Pilar —que no obstante resulta muy distinto por su grandiosidad y su singular configuración interior—, y prácticamente de toda España, con la salvedad de ciertas iglesias puntuales que no llegan a alcanzar su nivel de pureza y refinamiento, como las parroquiales de la Asunción de Sueras (Castellón, 1773-1797), la Asunción de Cuevas de Vinromá (Castellón, 1774/1786-h. 1830) o San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera (Cádiz, 1776-1814).

El lenguaje arquitectónico-decorativo barroco clasicista o académico ya muy depurado empleado por Agustín Sanz en la Iglesia de Épila era una evolución en clave más sobria, menos decorativa, del que había estado empleando unos años atrás, entre 1773 y 1780, en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que a su vez remitía al exquisito, ecléctico y cosmopolita lenguaje arquitectónico barroco clasicista empleado por Ventura Rodríguez en sus diseños para la reforma de los interiores del Templo del Pilar de Zaragoza, que ya se habían materializado parcialmente en el entorno de la Santa Capilla y que el arquitecto zaragozano conocía muy bien, un lenguaje barroco clasicista o académico que presentaba claras resonancias italianas, vinculadas fundamentalmente a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra…), que a pesar de su gran clasicismo resultaba ya algo suntuoso y decorativo, de ahí que en esta Iglesia de Épila, al igual que en las coetáneas de Urrea y Vinaceite, Sanz lo depurara y simplificara un tanto, aunque sin llegar a prescindir de numerosas notas o referencias venturianas o pilaristas, especialmente en el caso de la Iglesia de Épila, que dada su enorme envergadura requería de una rica, potente y modulada articulación mural interior

clasicista que evitara que la monotonía se apoderara de sus enormes paramentos perimetrales, algo que los interiores de las iglesias de Urrea y Vinaceite, mucho más pequeñas y además de configuración centralizada, no precisaban en igual medida, de ahí en parte la mayor sencillez de su resolución plástica y formal a pesar de su cronología coetánea [fig. 34].

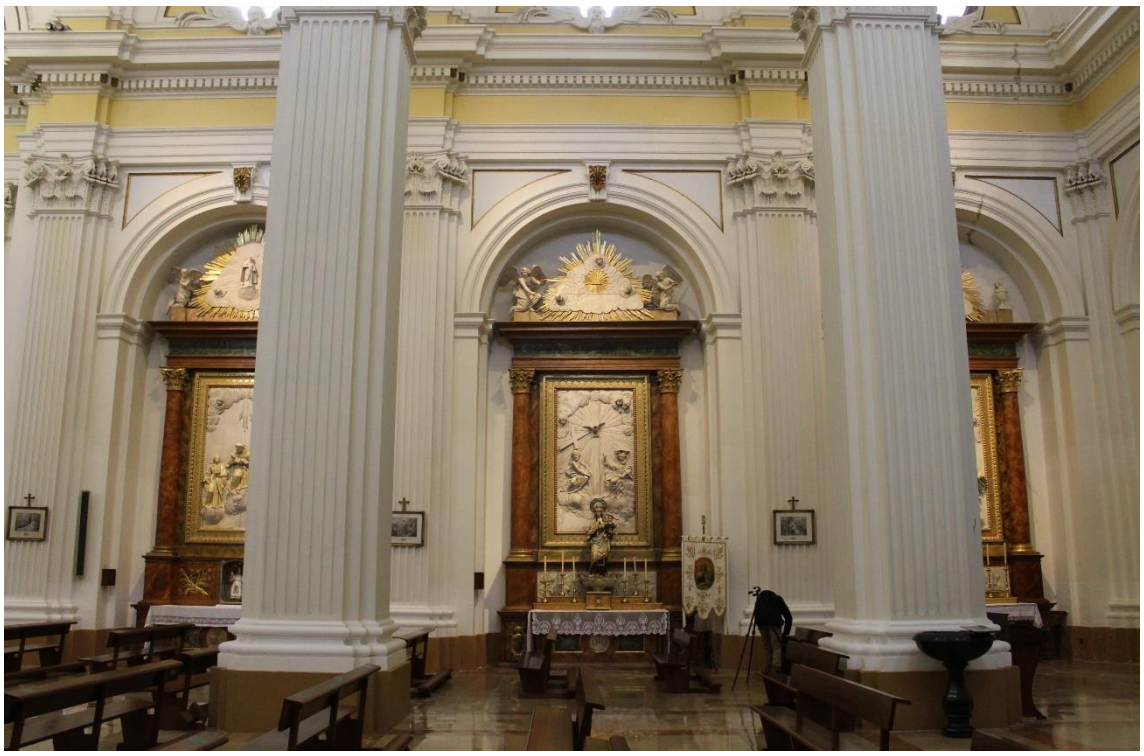


Fig. 34: ***Vista de la articulación mural del paramento del lado de la epístola del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El cuerpo de naves y el transepto de la Iglesia de Épila, que semejan al interior un gran cajón diáfano de formato general paralelepipédico poblado únicamente por los estilizados pilares exentos que jalonan sus naves, se caracterizan por la gran monumentalidad de sus alzados, que no son otros que los enormes paramentos murales perimetrales que delimitan el conjunto, cuya articulación mural se resuelve mediante todo un rico repertorio formal de elementos típicos del barroco clasicista o académico de muy cuidado diseño y exquisita factura material. Concretamente, los dos grandes paramentos gemelos que constituyen los flancos del cuerpo de naves, que arrancan del sencillo zócalo o basamento general corrido de superficie lisa y en ligero resalte que recorre todo el perímetro interior del templo siguiendo el trazado de su planta, se articulan rítmicamente, a intervalos regulares, mediante esbeltas pilastras adosadas en doble proyección saliente que delimitan cada uno de los tramos de las naves laterales aportando a los paramentos un ritmo constante y equilibrado que rompe su monotonía y a la vez refuerza la sensación de unidad del espacio interior de la iglesia en conjunción con el monumental entablamento y el escueto *banquillo* que recorren todo el perímetro interior del templo exceptuando el testero del coro, donde se interrumpen para dejar sitio al órgano. Dichas pilastras, que se proyectan hacia delante con un gran efectismo barroco, responden a un esquema clasicista habitual en la arquitectura religiosa de Sanz, pues presentan basa ática

con plinto, fuste acanalado y capitel corintio de clara inspiración vignolesca,[1642] siendo similares a las empleadas por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar y por el propio Sanz en otras iglesias como las parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza y San Pedro Mártir de Urrea de Gaén, o su tercer proyecto no ejecutado para el mismo templo urreano. Para lograr su doble proyección hacia delante, las referidas pilastras presentan a cada lado, en retranqueo progresivo, sendas retropilastras (en realidad dos escuetos sectores verticales de pilastra a modo de cuña dispuestos lateralmente en segundo y tercer plano), un efectista recurso de raíz barroca romana muy frecuente en España tanto en la arquitectura barroca tradicional, en la que se usó habitualmente con profusión y exageración, como en la barroca clasicista, en la que se empleó generalmente, como en este caso, con comedimiento y moderación, aprovechando la posibilidad que ofrece de jugar con el plano mural generando un logrado efecto de escalonamiento lateral progresivo que introduce interesantes contrastes lumínicos que contribuyen a perfilar las líneas verticales de la arquitectura enriqueciendo de esta manera la articulación del paramento mural, algo muy necesario en este caso para evitar la monotonía y romper la excesiva horizontalidad [fig. 35].



Fig. 35: ***Detalle de una pilastra corintia con retropilastras en el cuerpo de naves de la Iglesia de Épila.***
Foto: José Manuel Herráiz España.

En ambos paramentos laterales del cuerpo de naves, las ya referidas pilastras en doble proyección saliente, que coinciden en perfecta alineación con los contrafuertes que al exterior contrarrestan las cargas de las bóvedas del templo, flanquean, coincidiendo

[1642] Los capiteles de estas pilastras, muy similares a los utilizados por Ventura Rodríguez en el Templo de Pilar, siguen el prototipo recogido en diferentes ediciones del tratado de arquitectura de Jacopo Barozzi de Vignola, la célebre *Regola delli cinque ordini d'architettura*, que seguía siendo el más difundido e influyente en la España de la Ilustración.

con cada tramo de las naves laterales, armoniosos arcos de medio punto (tres en cada paramento lateral), cada uno de los cuales sirve de embocadura a una capilla de fondo plano practicada en la pared entre sendos contrafuertes, ideada para cobijar un retablo adosado, la cual apenas puede considerarse como tal dada su exigua profundidad. Dichos arcos, que arrancan como tal de dos impostas molduradas de saliente progresivo dispuestas sobre sendas jambas lisas que parten del zócalo general del templo, presentan su intradós, que actúa de escueta bóveda de cañón de la correspondiente capilla, con su superficie lisa escalonada hacia dentro en un segundo nivel de saliente a partir de su zona media, un recurso de articulación, que se extiende a las impostas y las jambas, que permite ceñir el correspondiente retablo de manera sutil y progresiva, sin introducir efectos de claroscuro demasiado abruptos o marcados, enriqueciendo además de esta manera la modulación general del paramento.

Por su parte, el frente o extradós de cada uno de los arcos-capilla se dispone decorado con una bella moldura clasicista de saliente progresivo, característica de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, que se interrumpe en la clave con una bella protíride o ménsula de perfil avolutado y frente doblemente acanalado tapado de forma parcial desde arriba con una carnosa hoja de acanto, un elemento de raíz clásica que continúa su desarrollo por encima del arco sirviendo de enlace entre este y el monumental entablamento situado encima.[1643] De hecho, el entablamento general del templo apoya visualmente sobre las protuberantes protírides de los diferentes arcos-capilla y no directamente sobre estos, que quedan ligeramente separados del mismo a diferencia de lo practicado por Sanz en otras obras como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, la Parroquial de Vinaceite o su proyecto para la Iglesia de Calmarza, en las que dispuso los arcos tocando directamente el entablamento. Por el contrario, la solución aplicada en la Iglesia de Épila, consistente en la disposición ligeramente separada del arco respecto al entablamento y su enlace visual mediante una protíride, que hundía su raíces en la arquitectura clásica romana, la empleó el arquitecto zaragozano en otras obras, como su tercer proyecto no ejecutado para la Iglesia de Urrea de Gaén, que era algo anterior, dicho templo propiamente dicho, que era prácticamente coetáneo, o la Colegial de Sariñena, que fue bastante posterior.[1644] A su vez, las enjutas de estos arcos-capilla aparecen

[1643] Este recurso de la protíride, ampliamente utilizado en la arquitectura clásica romana (Arco de Tito de Roma…), fue recuperado durante el Renacimiento, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel, quien lo utilizó en los arcos de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Posteriormente fue asumido por el manierismo reformado (Palladio…) y el barroco romano, de donde saltó a latitudes más lejanas como España.

[1644] De hecho, el uso del arco de medio punto con protíride en la clave llegó a ser una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz. Dicho modelo de arco, de raíz romana, fue recuperado por arquitectos renacentistas como Alberti, que lo utilizó en San Andrés de Mantua, o Miguel Ángel, que lo usó en San Pedro del Vaticano, siendo asumido más adelante por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…), el protobarroco y el barroco romano, de donde se difundió a realidades arquitectónicas más lejanas, llegando a España avanzado el siglo XVIII gracias a la difusión de las obras de autores como Carlo Fontana, Filippo Juvarra o Ferdinando Fuga. Una importante vía de difusión en España de este modelo de arco fue sin duda la obra de Carlo Fontana, cuya iglesia martirial para el interior del Coliseo, que no llegó a construirse, ejerció una gran influencia en la España del siglo XVIII gracias a las estampas incluidas en *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana* (1725), libro póstumo que tuvo una gran repercusión entre los arquitectos españoles de la Ilustración, como Ventura Rodríguez, que lo poseía y que usó con frecuencia este modelo de arco en su arquitectura religiosa (proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, proyecto para la Catedral de Burgo de Osma, Iglesia de la Encarnación de Madrid...).

ornadas de manera muy sencilla con un cajeado pseudotriangular muy simple y planista, apenas perfilado con un listel perimetral, que rellena el espacio existente entre la rosca del arco y el entablamento con el fin de romper la monotonía del muro, un recurso típico del barroco romano ya empleado por Ventura Rodríguez en El Pilar y que el propio Sanz había utilizado previamente en obras como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su tercer proyecto no ejecutado para la Parroquial de Urrea o la propia versión definitiva de dicho templo, casi coetánea, y que volvería a utilizar en otras como la Colegiata de Sariñena [fig. 36].[1645]

Los seis retablos cobijados por los seis arcos-capilla del cuerpo de naves y los otros seis altares colaterales restantes, que se disponen en otras zonas del templo (dos en los testeros de los brazos del transepto y cuatro en las dos capillas claustrales que flanquean el presbiterio), todos los cuales responden a un mismo modelo diseñado por Agustín Sanz para la Iglesia de Épila a partir del prototipo previo codificado por él mismo en los altares de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, se caracterizan por su sobriedad y elegancia clasicistas, constituyendo un complemento indispensable de la propia fábrica arquitectónica, que no puede entenderse sin ellos dado que con su diseño uniforme contribuyen a reforzar la magnífica unidad estética del conjunto.

Dejando al margen la valoración de los relieves y esculturas que los presiden y decoran, cuyo análisis no es objeto de este estudio, cabe señalar que estos seis altares del cuerpo de naves y los otros seis similares que se disponen en otras partes del templo, que están todos ellos ejecutados en madera policromada y dorada imitando jaspes, mármoles y bronces, destacan por la modernidad y el marcado clasicismo de su mazonería, que, para ganar cierta altura y estilización, está compuesta en su parte inferior por un sotabanco de madera pintada imitando jaspe marrón rojizo y verde que arranca de un escueto zócalo moldurado y que en los extremos presenta sendas proyecciones de formato rectangular vertical a modo de basamento que se rematan con una repisa con perfil moldurado de cornisa y flanquean una compacta mesa de altar de su misma altura y formato paralelepipédico, en proyección saliente hacia fuera, que presenta un escueto zócalo inferior, un frente ornado con un triple cajeado de perfil interior listelado típicamente clasicista (en concreto un tondo central circular u oval, presidido por una cruz, un monograma o un elemento simbólico, que queda flanqueado por sendos falsos rectángulos con uno de sus lados cóncavos para adaptarse a la forma curva del tondo)[1646]

[1645] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quattrocento por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española. En cuanto al empleo concreto del cajeado en las enjutas de los arcos, cabe señalar que fue frecuente en el barroco romano, destacando en su uso autores como Martino Longhi el Joven, Carlo Rainaldi, Carlo y Pietro Fontana, o Ferdinando Fuga. En el barroco clasicista español, en el que cuajó ampliamente este recurso, destacaron en su empleo, además de Ventura Rodríguez o el propio Agustín Sanz, autores tan destacados como José de Hermosilla.

[1646] Esta composición clasicista de triple cajeado, siendo el central un tondo circular u oval y los laterales unos falsos rectángulos que se adaptan a la forma curva del tondo, de clara raíz barroca romana, era muy frecuente en los frontales de mesa de altar del barroco clasicista español, siendo muy utilizada por arquitectos como Ventura Rodríguez (retablo mayor de la Capilla del Palacio del Infante don Luis en

y ceñido en los extremos por sendas pseudopilastras toscanas de fuste cajeado, y un remate en repisa con perfil moldurado de cornisa. Cabe señalar que, como excepción, los dos altares de la capilla claustral que flanquea el presbiterio en el lado de la epístola carecen de sotabanco.[1647]



Fig. 36: ***Vista general de uno de los arcos-capilla del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Boadilla del Monte, diseño de retablo mayor para la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo…) o el propio Agustín Sanz.

[1647] La razón por la cual los dos retablos de la capilla claustral que flanquea el presbiterio en el lado de la epístola carecen de sotabanco se debe a que uno de ellos, el dispuesto en su flanco derecho, se concibió como un retablo-epitafio para enmarcar el sepulcro gótico de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia. De hecho, en él se prescindió del sotabanco para poder adosar el sepulcro gótico exento a su banco manteniendo una correcta proporción general, aunque a cambio fue preciso peraltar el banco con un *banquillo* superior de frentes cajeados y estilizar sutilmente los fustes de las columnas del cuerpo del retablo. Por su parte, en el altar colindante, el del Santo Cristo, dispuesto en el muro de fondo de la capilla claustral, también se suprimió el sotabanco, se peraltó el banco, al que se antepuso una mesa de altar, y se estilizaron los fustes de las columnas, en este caso solo para mantener la unidad de conjunto dentro del mismo espacio y disimular así la licencia practicada en el retablo vecino.

Por encima del sotabanco se dispone un banco de madera policromada imitando jaspe marrón rojizo que arranca también de un pequeño zócalo y que en los extremos presenta, como en el sotabanco de la parte inferior, sendas proyecciones de formato rectangular vertical a modo de basamentos, alineadas con las de la parte inferior aunque algo más estrechas para ganar estilización, que se rematan también con una repisa de perfil moldurado de cornisa y que flanquean en este caso un frontal, rematado también con cornisa moldurada, ornado por lo general con un cajeado rectangular apaisado, misma solución que la empleada por el propio Agustín Sanz en los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, aunque aquí, para una mayor articulación plástica, el cajeado rectangular acoge un relieve escultórico o decorativo, aunque en alguno de los casos se dispone a cambio un cajeado cuadrado doble con sagrario u hornacina central e incluso en uno de ellos una gran hornacina acristalada rectangular.

En un alarde de sobriedad y equilibrio clasicistas, el cuerpo del retablo, dispuesto encima del banco, queda presidido en todos los altares, salvo en los dos de la capilla claustral que flanquea el presbiterio en el lado de la epístola (en los que se disponen un epitafio y un Cristo Crucificado respectivamente), por un relieve escultórico de formato rectangular vertical, que, en todos los casos excepto en uno, va patinado en blanco imitando mármol de Carrara, en lugar del lienzo rectangular, acompañado de otras tres pinturas de pequeño tamaño en su base, existente en cada uno de los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. El citado relieve escultórico, o su remplazo, se perfila en todos los casos con un ancho marco clasicista de madera dorada que se adosa a un paramento jaspeado de color tostado, formato ligeramente mayor y ligera proyección saliente, incluido su zócalo, que lo despega visualmente del fondo, un sobrio recurso clasicista inexistente en la Santa Cruz que, en combinación con la mayor caída vertical del relieve, permite suprimir las tres pequeñas pinturas existentes en los retablos de la iglesia zaragozana debajo del lienzo principal. Dicho marco, más sobrio y clasicista que el existente en los retablos de la Santa Cruz, queda presidido en once de los doce retablos (salvo en el altar de Santa Ana y la Virgen Niña), por una cadeneta perimetral de raíz serliana que queda ceñida por sendas molduras también perimetrales: una interior de bolas y otra exterior de hojarasca que se ajusta al listel plano que conforma el canto del citado marco. A su vez, el relieve escultórico enmarcado queda flanqueado por dos elegantes columnas clasicistas de madera, patinadas imitando bronce y jaspe marrón rojizo, que lo ciñen desde la parte superior de su basa y hasta el remate de su capitel y que coinciden a eje con las proyecciones de los extremos del banco y el sotabanco, en las que apoyan, pues estas actúan de basamento columnario. Dichas columnas, que constan de basa ática con plinto, fuste liso y capitel corintio de clara inspiración vignolesca,[1648] resultan similares a las de los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz. Como remate del cuerpo sostienen un entablamento corintio dividido canónicamente en arquitrabe de triple faja de anchura y saliente progresivos, ancho friso liso y prominente cornisa de perfil moldurado,

[1648] Los capiteles de estas columnas, similares a los utilizados por Ventura Rodríguez en la Santa Capilla del Templo de Pilar de Zaragoza, siguen el prototipo recogido en diferentes ediciones del tratado de arquitectura de Jacopo Barozzi de Vignola, la célebre *Regola delli cinque ordini d'architettura*, que seguía siendo el más difundido e influyente en la España de la Ilustración.

una cornisa que, a diferencia de la existente en los entablamentos de los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz, carece de dentículos en su base.



Fig. 37: ***Vista de uno de los retablos colaterales de la Iglesia de Épila, el de la Santísima Trinidad, cuya mazonería fue diseñada por Agustín Sanz*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Todos y cada uno de los doce retablos colaterales de la Iglesia de Épila quedan rematados por un sencillo ático de escasa altura que sirve para rellenar visualmente el vacío existente hasta la rosca del correspondiente arco de enmarque, el cual resulta ser una versión simplificada del existente en los altares colaterales de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. De hecho, aun cuando dicho ático parte también de un sencillo *banquillo* liso en retranqueo que solo se proyecta ligeramente hacia delante en sus extremos, coincidiendo con la columnas de la parte inferior, en él se prescinde del efectista remate central de podio pseudoapiramidado con el escudo del comitente sostenido por ángeles mancebos[1649] y flanqueado por sendos flameros o *llameros* existente en el ático de los retablos de la Santa Cruz, que aquí Agustín Sanz simplificó trasladando los ángeles mancebos a los extremos del *banquillo* en sustitución de los flameros (aunque en dos casos se prefirieron los flameros a los ángeles mancebos) y remplazando el podio troncopiramidal de aristas curvas rematado en escudo por un rompimiento celestial de formato de traza triangular que, aunque de gran efectismo gracias a su base de rayos radiales dorados y su amalgama de nubes blancas con cabezas de serafines enmarcando un símbolo, monograma o figura, resulta más simple y menos grandilocuente como elemento de coronación [fig. 37].

Al igual que ocurre en el caso de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, la mazonería de los doce retablos colaterales se cuenta entre lo más renovador del templo desde un punto de vista estético, ya que puede considerarse prácticamente neoclásica atendiendo a su depuración formal y pureza de líneas y al uso canónico de los recursos clásicos, todavía más purista aquí. Hasta alcanzar el prototipo o modelo inicial de dicha mazonería, que no es otro que el de los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz, Agustín Sanz había dado el paso intermedio de trazar otra versión previa de retablo para la Santa Cruz que luego trasladó a su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, de 1775, un modelo de retablo que en su estructura general era asimilable al finalmente elegido pero que se remataba todavía con frontón curvo, una solución más retardataria que estaba inspirada en el retablo mayor de la Iglesia de La Puebla de Híjar, concebido en 1770 por Francisco Sabatini a partir de su propio diseño del altar mayor de la Iglesia del Convento de San Pascual Bailón de Aranjuez y que Sanz conocía bien al haber tenido una intervención secundaria en el proyecto poblano.[1650] No obstante, cabe matizar que ciertas soluciones concretas aplicadas por el arquitecto zaragozano en los retablos colaterales de la Parroquial de Épila, como el uso para enmarcar la escena titular de un gran marco rectangular que abarca todo el cuerpo del retablo y que queda ceñido por las dos columnas laterales de orden corintio que lo flanquean desde la parte superior de su basa y hasta el remate de su capitel, o la coronación del ático mediante sendos ángeles mancebos a los lados que flanquean en el centro un rompimiento celestial con una base de rayos radiales

[1649] Dicho tipo de remate remitía a la solución concebida por Ventura Rodríguez para el coronamiento de las embocaduras de las capillas del Templo del Pilar, que hundía sus raíces en el barroco romano. El único de los retablos de la Iglesia de la Santa Cruz que no se remató así fue el de San Victorián (hoy de Santa Rosalía), que al pertenecer a una cofradía vio sustituido el escudo del comitente por un flamero flanqueado por dos alegorías femeninas.

[1650] Sobre este retablo, que se hizo mediante la adaptación del diseño del altar mayor de la Iglesia de San Pascual Bailón de Aranjuez, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la iglesia…", *op. cit.*, pp. 119-186.

dorados a la que se sobrepone una amalgama de nubes blancas que, con cabezas de serafines, enmarca un monograma, símbolo o figura, remite a un famoso altar de frontón curvo diseñado por Ventura Rodríguez en 1774 y concluido en 1783: el retablo de San Ildefonso de la Catedral de Toledo, que a su vez era una reelaboración depurada del diseñado por Sabatini para San Pascual Bailón de Aranjuez. Además, cabe resaltar que el esquema general de retablo concebido por Sanz para la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y desarrollado en la Parroquial de Épila, presenta también fuertes vínculos con otros altares diseñados por Ventura Rodríguez, como el retablo mayor de la Parroquial de Alhabia, que concibió en 1775, o el retablo principal de la capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo, que trazó en 1777 y que fue ejecutado muy tardíamente y con un diseño simplificado debido a otra mano, unos altares con los que comparte aspectos como: el banco con proyecciones en los extremos, el marco rectangular ajustado al cuerpo del retablo y flanqueado por sendas columnas de orden corintio, el remate de dicho cuerpo en entablamento recto sin frontón, o la coronación del conjunto a modo de ático con un *banquillo* retranqueado en cuyos extremos apoyan sendos ángeles mancebos que se orientan hacia un elemento central.[1651] Cabe destacar también que el modelo de retablo ensayado por Sanz en la Santa Cruz y desarrollado plenamente en Épila, tuvo un gran éxito en el ámbito aragonés, en el que fue imitado profusamente hasta bien entrado el siglo XIX, hasta tal punto que llegó a eclipsar la difusión del modelo de Sabatini de La Puebla de Híjar, que tuvo un corto alcance.[1652]

Por encima de los seis arcos-capilla de los dos paramentos laterales del cuerpo de naves, apoyado visualmente sobre las protírides de dichos arcos y los capiteles corintios de las pilastras que articulan dichos paramentos, se despliega el monumental y a la vez sencillo entablamento general del templo, que se desarrolla de manera continua y uniforme por todo el perímetro interior del cuerpo de naves, el transepto y la cabecera unificando estos espacios estética y visualmente en conjunción con otros recursos generales de articulación que contribuyen a generar una sensación de unidad interior y profunda armonía, como las ya mencionadas pilastras, los sencillos cajeados o rehundidos ornamentales de distintas formatos que animan paramentos y bóvedas (cajeados de las enjutas de los arcos…), o la línea de imposta ligeramente moldurada que se extiende, aunque de forma intermitente, por todo el perímetro interior. Dicho entablamento, que solo se interrumpe en el testero del coro para poder acomodar el órgano y que se caracteriza por su sencillez y clasicismo, resulta emparentable con el diseñado por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que era un referente ineludible para los arquitectos aragoneses de la Ilustración, que lo veían como un claro modelo a seguir. Es más, el entablamento epilense, de clara raíz venturiana, responde a un esquema habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, que lo había empleado en iglesias

[1651] Sobre estos retablos de Ventura Rodríguez véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 356-357, 364-367 y 390-393; MARTÍN SÁNCHEZ, J., "El retablo de la Capilla de San Ildefonso y la renovación estética de la Catedral de Toledo. Nuevas aportaciones", en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804)*, León, Universidad de León, 2005, pp. 501-519, espec. pp. 507-515; y COLOMINA TORNER, J., "Capilla de Reyes de la Catedral de Toledo. Documentos inéditos de obras realizadas entre 1654 y 1806", *Anales toledanos*, 39, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2003, pp. 127-142, espec. pp. 131-142.

[1652] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la…", *op. cit.*, pp. 159-160.

como las de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, o Vinaceite. Dicho esquema consiste en una división canónica, de abajo a arriba, en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo con cornisilla superior, ancho friso liso y prominente cornisa de perfil moldurado con dentículos en su base (que se sustituyen por piñas en los ángulos), unos dentículos que contribuyen a generar interesantes contrastes de luces y sombras que sirven para dar cierta variedad a este elemento arquitectónico que, por lo demás y a pesar de su monumentalidad, resulta bastante sobrio, aunque menos que los entablamentos de otros templos casi coetáneos del propio Sanz, aunque de tamaño mucho menor, como las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, que por su recogimiento no requirieron de una articulación mural tan potente como la que precisó la enorme Iglesia de Épila para evitar la monotonía. De hecho, en este caso el entablamento general, especialmente en los tres paramentos murales del cuerpo de naves, se anima de manera efectista con un recurso de raíz barroca romana apenas usado en Urrea y Vinaceite: la proyección de su superficie hacia delante coincidiendo a eje con buena parte de las pilastras de la parte inferior, que como ya se ha visto previamente, Sanz había dispuesto, en el caso de los paramentos laterales del cuerpo de naves, en doble proyección saliente para articular más eficazmente dichos paramentos. Esa proyección saliente del entablamento a intervalos regulares, coincidiendo con la división entre los tramos de las naves laterales, una proyección que al igual que la de las pilastras es doble, introduce, con su progresiva quiebra escalonada del plano mural, que se hace especialmente llamativa en la cornisa, que presenta unos angulosos esquinazos dobles de gran potencia visual, unos ricos matices plásticos y lumínicos que no solo rompen la monotonía de los paramentos sino que contribuyen a reforzar visualmente las líneas de la arquitectura generando un auténtico armazón visual muy bien trabado, que en este caso se desarrolla en vertical en combinación con los propios arcos fajones de las bóvedas de las naves laterales, que se disponen también a plomo de las proyecciones del entablamento y las pilastras de la parte inferior.

Por su parte, el restante paramento del cuerpo de naves correspondiente al testero de los pies del templo y dividido en tres sectores, el medio más ancho al coincidir con la nave central, presenta una articulación mural similar a la de los paramentos laterales, aunque diferenciada en ciertos aspectos por razones de tipo funcional y estructural. Así, sus dos sectores laterales, más estrechos que el central por coincidir con las dos naves secundarias, resultan precisamente por ello muy parecidos en su articulación mural a los seis sectores de los paramentos laterales. De hecho, están presididos por sendos arcos moldurados con protíride, coronados por dos enjutas cajeadas, similares a los de los paramentos laterales, que quedan flanqueados también, sobre el zócalo general del templo, por pilastras corintias en doble proyección saliente, aunque solo hacia la nave central, pues en el ángulo de unión con el correspondiente paramento lateral, la triple pilastra en proyección, que se comparte con el colindante arco del paramento lateral, se dispone de canto, como embebida en dicho ángulo, siendo en realidad tres cuñas o sectores verticales de pilastra que se yuxtaponen en el rincón generando una triple esquina en saliente que propicia una sutil transición mural entre paramentos que suaviza el ángulo recto sin resultar masiva. Esta triple pilastra embebida se traduce en el entablamento superior (que es el general del templo), en ambos extremos del testero de los pies, en una única cuña de ángulo saliente en esquina alineada en eje con ella, una solución muy

refinada y ligera. Por su parte, las dos pilastras en doble proyección saliente colindantes con la nave central se reflejan en el entablamento superior en sendas proyecciones dobles similares a las existentes en los paramentos laterales [figs. 38, 39 y 40].



Fig. 38: ***Vista general del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila desde la cabecera.*** **Al fondo se aprecia el sector central del testero de los pies. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 39: ***Vista general del paramento de los pies de la Iglesia de Épila desde el cuerpo de naves*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 40: ***Detalle de la triple pilastra en proyección, de canto, de uno de los ángulos del testero de los pies de la Iglesia de Épila*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Los dos arcos con protíride que presiden los dos sectores laterales del testero de los pies, aunque idénticos a los seis arcos-capilla de los paramentos laterales en su aspecto formal, no lo son desde un punto de vista funcional y de uso. De hecho, tienen incluso la mitad de profundidad general que estos, pues su muro de fondo se dispone artificialmente adelantado, por lo que carecen de su escalonamiento interno. Es más, a pesar de su aspecto no cumplen la función de arco-capilla y por tanto no acogen altares sino dos elementos de mobiliario litúrgico que Agustín Sanz consideró preciso y adecuado acomodar a los pies del templo perfectamente integrados en la propia arquitectura: el armario del palio (lado de la epístola) y la pila bautismal (lado del evangelio), dos piezas que fueron diseñadas por él mismo, al igual que la práctica totalidad del mobiliario litúrgico del templo, con el fin de mantener una estricta armonía de conjunto casi inédita hasta el momento en la arquitectura religiosa aragonesa. A estos dos elementos les otorgó Sanz, para mantener una estricta simetría a ambos lados del eje central del templo, un mismo diseño general consistente en un arco de medio punto, la mitad de alto que el gran arco estructural que lo cobija, en cuyo falso muro de fondo está practicado a modo de hornacina. En ambos casos, el arco de medio punto presenta, desde el mismo arranque de sus jambas, una refinada moldura perimetral clasicista jaspeada y dorada de extrema sencillez pero muy refinada[1653] que, coincidiendo con la rosca del arco, queda ornada con un mismo motivo escultórico de raíz borrominesca muy típico del barroco clasicista español por influencia del barroco romano: dos gráciles serafines de alas explayadas que

[1653] Estas dos sencillas molduras clasicistas, caracterizadas por su sencillez y planitud, presentan hacia el interior un listel de ovas alargadas alternadas con cuentas dobles y triples que constituye casi su única concesión decorativa. Presentan un acabado imitando dos tipos de jaspe, verde y gris, con ciertos detalles en dorado (listeles, elementos escultóricos…).

interactúan entre ellos mientras están posados sobre la clave de la moldura del arco y que desde atrás sostienen con sus cuerpecillos una volumétrica guirnalda colgante de hojas de laurel perfectamente individualizadas que, enlazada a ambos lados por una estilizada cinta de dos cabos que semeja ser de raso y se enrosca con elegancia hacia los laterales en perfecta simetría, cae hacia abajo en dos ramificaciones simétricas perfilando la rosca del arco y su moldura, a la que se superpone con gracia y naturalidad ocultándola parcialmente, hasta alcanzar la línea de impostas, que no se acusa.[1654] Como ya se visto en el estudio histórico, ambos arcos moldurados, con toda su decoración escultórica, fueron ejecutados muy probablemente por el escultor Ignacio Echeverría, cuyos estilemas resultan evidentes, siendo pintados y dorados por el maestro dorador Agustín Gascón hacia finales de 1798 o ya en 1799 [figs. 41 y 42].[1655]



Fig. 41: ***Vista del armario del palio de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[1654] El motivo del serafín-querubín fue empleado por el genial arquitecto barroco italiano Francesco Borromini (Bissone, Suiza, 1599-Roma, 1667) en algunas ornamentaciones de la basílica de San Pedro del Vaticano. Acabó convirtiéndose en una auténtica seña de identidad propia, pues lo volvió a utilizar en otras obras romanas relevantes como la iglesia de San Carlino, el oratorio de los Filipenses, la iglesia de San Ivo de la Sapienza o la basílica de San Juan de Letrán. Desde allí el motivo se trasladó al barroco romano y más adelante, ya en el siglo XVIII, tras cierta penetración en el barroco decorativo, al barroco clasicista o académico español, donde tuvo un gran éxito siendo muy empleado por arquitectos destacados como el célebre Ventura Rodríguez, quien lo usó, por ejemplo, en la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, o el propio Agustín Sanz, que lo empleó en la mayoría de las iglesias que diseñó (Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite…), tanto en solitario como acompañado de otros elementos como guirnaldas vegetales u hojas de palma, elementos también de gran arraigo en el barroco clasicista español por influencia del barroco romano. Véase PORTOGHESI, P., *Francesco...*, *op. cit.*, pp. 31-32 y lám. 2, 24, 29, 51-54, 87-88, 96-99, 105-110, 112, 114, 120-122, 174-175, 187, 207…; y GATTI PERER, M. L., "Nuovi argomenti…", *op. cit.*, p. 30.

[1655] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).



Fig. 42: ***Vista de la hornacina de la pila bautismal de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Ambos arcos moldurados, tanto el destinado al armario del palio como el que debía acoger la pila bautismal, cobijan una hornacina aprovechando el enrasamiento a media profundidad del muro de fondo del arco-capilla que los enmarca a su vez. La hornacina del lado de la epístola, dado que debía actuar como armario para guardar los largos varales del palio o dosel (en la actualidad cobija los estandartes), es de fondo plano de escasa profundidad (toda la que permitía el muro) y se cierra con dos refinadas hojas de madera que todavía son las originales y conservan sus herrajes de hierro forjado (cerraja, falleba, bisagras…), las cuales se adaptan a la forma semicircular superior de la moldura del arco, que actúa de marco. Dichas hojas presentan un ensamblaje basado en el uso, como elemento de articulación y ornato, de sobrios y elegantes cuarterones clasicistas de gran tamaño y tres formatos diferentes, que van policromados imitando madera de un tono más oscuro que la de los elementos de encuadre y con sus perfiles biselados y dorados, unas labores de pintado y dorado que ejecutó el maestro dorador Agustín Gascón hacia finales de 1798 o ya en 1799.[1656]

Por su parte, la hornacina del lado del evangelio sí que es una hornacina al uso, pues presenta perfil curvo, un casquete de cuarto de esfera y se dispone a la vista simplemente enlucida y encalada de blanco para enmarcar con su envolvente curvatura la pila bautismal propiamente dicha, que fue diseñada por el propio Agustín Sanz en una fase ya avanzada de las obras y que, como ya se vio en el estudio histórico, fue ejecutada, aproximadamente entre los meses finales de 1796 y 1799, por el maestro cantero Vicente Tabernas, el maestro carpintero José Salesa y el maestro dorador Agustín Gascón, aunque tampoco es descartable la participación del escultor Ignacio Echeverría en la ejecución del grupo escultórico de su coronamiento.[1657] Dicha pila bautismal seguía un modelo general de pila bautismal, frecuente en el Aragón de finales del siglo XVIII y principios del XIX, codificado al parecer por el escultor Joaquín Arali Solanas (Zaragoza, 1737-Madrid, 1811), amigo personal de Sanz, en su magnífica pila bautismal de La Seo de Zaragoza, que ejecutó en colaboración con el maestro cantero Antonio Ribes Roures (Oliva, Valencia, h. 1730-Zaragoza, 1797),[1658] y que se concluyó en 1784, instalándose

[1656] *Ibidem*.

[1657] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Papel anexo a carta de 11-IX-1801); A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); ROY LOZANO, A., "Una aproximación al libro...", *op. cit.*, pp. 17-18; y ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de...", *op. cit.*, p. 242.

[1658] Sobre el maestro cantero Antonio Ribes Roures véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez...*, *op. cit.*, p. 180

su nueva balaustrada ya en 1785.[1659] Consistía dicho modelo general,[1660] en un gran vaso pétreo en forma de copón o jarrón gigante, en este caso de forma ligeramente bulbosa, paredes acanaladas y ancha boca circular saliente, ejecutado en jaspe oscuro de Fonfría o de Ricla,[1661] como parecer ser el caso, que presenta por debajo una base realizada en otra pieza y material, en este caso un elegante y estilizado pie de base octogonal de piedra negra de Calatorao, y que se cierra por arriba con un gran *tape* o *caparazón* de madera tallada, en este caso de formato pseudocónico achatado y curvo, dividido en dos grandes mitades de canto moldurado, una de las cuales es giratoria y puede ocultarse debajo de la otra al ser de su misma forma pero menor envergadura, lo que permite proteger adecuadamente el agua bautismal pero a la vez acceder a ella fácilmente girando la mitad móvil de la pieza de cubrimiento, que se convierte además en un elemento decorativo de gran efectismo y belleza que convierte la pila en un auténtica pieza escultórica, sobre todo teniendo en cuenta que se divide en dos sectores, uno en cada mitad, ornados con motivos ornamentales clasicistas de carácter vegetal (en el frente giratorio cuatro rosetas en los ángulos y dos ramajes contrapuestos enlazados por el tallo con una cinta que los ata en forma de lazo, todo lo cual queda rodeado por un listel de), que quedan perfilados por bandas lisas patinadas en blanco, y que queda coronado por un grupo escultórico de madera tallada *estucado* en blanco imitando mármol de Carrara, en este caso una alegoría de la Fe con sus atributos característicos, una iconografía muy adecuada al bautismo presente ya en el grupo escultórico de la pila bautismal de La Seo, que sin duda fue el referente. Se trata en concreto de una figura femenina en pie que, apoyada en un *trono* de nubes que permite acomodarla sobre el gran *caparazón*, va vestida con túnica y manto, lleva lo ojos vendados, porta una gran cruz dorada con su mano izquierda, presenta la mano derecha alzada levantando un cáliz dorado, tiene un dragón a sus pies y va acompañada a su derecha, a una altura algo menor, por un ángel niño, no muy bien

[1659] La pila bautismal de La Seo de Zaragoza, de jaspe probablemente de Fonfría con embutidos de mármol blanco, fue diseñada sin duda por el prestigioso escultor académico Joaquín Arali y labrada por Antonio Ribes, cantero de confianza del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, hacia la primera mitad de 1784. Arali se ocupó personalmente de concebir y ejecutar su complejo *caparazón* hemisférico de madera, parcialmente giratorio, que coronó con un grupo escultórico que representa una alegoría de la Fe, un caparazón que al parecer ya estaba terminado para el 21-VII-1784, fecha en que la Junta de Hacienda de La Seo acordó que se dorara y pintara —imitando mármol blanco—, labores que al parecer asumió el reconocido maestro dorador José Cidraque. Su magnífica balaustrada perimetral, de jaspes y bronces, ejecutada también por Antonio Ribes, se instaló en la primavera de 1785. Véase A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 41 r. (Junta de 21-VII-1784) f. 95 r. (Junta de 5-IV-1785) y ff. 151 v.-152 r. (Junta de 16-V-1786); y A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1785, resol. 137 (Cabildo de 22-IV-1785).

[1660] Aparte de las pilas bautismales de las iglesias de Épila y Aguarón, ambas diseñadas por Agustín Sanz, existen otras pilas aragonesas realizadas de nueva planta o modernizadas a finales del siglo XVIII o principios del XIX, que respondieron al modelo general codificado por Joaquín Arali en La Seo de Zaragoza, algunas de ellas con notable fidelidad, como la de la Parroquial de Cariñena, ejecutada en 1807 por el escultor académico Tomás Llovet, o la más modesta de la Iglesia de Calatorao.

[1661] Véase una aproximación a los materiales pétreos de las pilas bautismales aragonesas de la segunda mitad del siglo XVIII en CUCHÍ OTERINO, J. A., y LAPUENTE MERCADAL, P., "Nota sobre la piedra...", *op. cit.*, pp. 97-108. Sobre el jaspe aragonés de Fonfría, que desde el descubrimiento de sus canteras en 1774 había sido un duro competidor del jaspe de Ricla, de aspecto similar, pero algo más poroso y menos fino, véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez...*, *op. cit.*, pp. 184-186. En este caso, dado que la cantera de Ricla estaba muy próxima a Épila y era perfectamente conocida por el maestro cantero Vicente Tabernas, resulta casi seguro que el jaspe oscuro utilizado fuera el de Ricla.



Fig. 43: ***Pila bautismal de La Seo de Zaragoza, obra del escultor Joaquín Arali y el maestro cantero Antonio Ribes.***

resuelto en sus proporciones por el artífice, que flotando porta con sus dos manos las Sagradas Escrituras, que tienen aspecto de gran libro cerrado de ricos herrajes. La pila bautismal y su hornacina quedan ceñidas con suficiente holgura, delimitando perfectamente el espacio destinado a baptisterio, por una refinada balaustrada clasicista de madera policromada imitando jaspes, diseñada también por el propio Sanz, un recurso, presente también en la pila de La Seo, que Sanz también aplicó casi coetáneamente como complemento en la pila bautismal que en 1790 diseñó para la Iglesia de Aguarón y que se ejecutó dentro del periodo 1792-1798, que es similar a esta.[1662] Dicha balaustrada, que está dotada de alto zócalo, balaustres bulbosos torneados y pasamanos recto, presenta sus dos extremos, que arrancan de las jambas del gran arco-capilla que cobija la hornacina, dispuestos en proyección saliente describiendo una elegante curva hacia dentro que enlaza con el frontal recto, que presenta la zona central practicable pues es en realidad una puerta basculante de doble hoja [figs. 43 y 44].

El sector central del testero de los pies del templo, en contraste con los dos paños laterales ya analizados, resulta mucho más ancho que estos y presenta una configuración diferenciada, al corresponder a la nave central y cobijar en su centro la gran puerta principal del templo, que está dotada al interior de un monumental cancel clasicista de madera y que queda especialmente enfatizada mediante la sofisticada articulación mural interior ideada por Sanz, de raíz barroca romana, basada en un juego de progresivos retranqueos simétricos en planos rectos hacia el centro del paramento mural que enmarcan dicha puerta principal con gran efectismo pero sin abandonar en ningún caso un potente clasicismo formal. Concretamente, las dos pilastras corintias en doble proyección saliente que marcan el límite de los dos paños laterales delimitan también el ya mencionado sector central, que, con carácter general, para un mayor énfasis, se dispone un tanto retranqueado respecto a dichos paños laterales. En sus dos extremos se articula mediante sendas parejas

[1662]A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", ff. 112 r.-113 r. (Oficio de 19-XII-1789), f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790), f. 143 r.-v. (Auto de 6-IX-1791), ff. 145 r.-147 r. (Real Provisión de h- 20-IX-1791), f. 151 r.-v. (Memorial de 17-IX-1798) y f. 158 r.-v. (Orden de 13-II-1799).

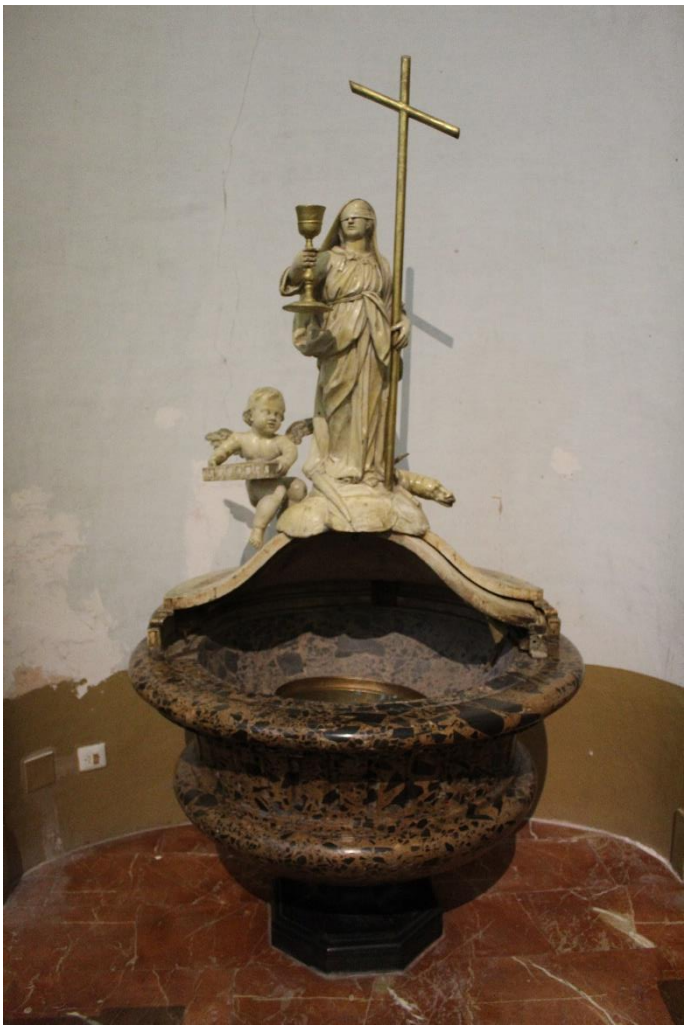


Fig. 44: ***Vista de la pila bautismal de la Iglesia Épila, diseñada por Agustín Sanz, con su caparazón abierto*.**
Foto: Javier Martínez Molina.

de pilastra (hacia el centro) y media pilastra (hacia el correspondiente lateral) que sostienen visualmente el entablamento general del templo, un recurso que permite aligerar el entronque con los dos sectores laterales. Dichas pilastras, que, como no podía ser de otra manera, apoyan en el zócalo general del templo y responden al mismo modelo de pilastra corintia usado en el resto del templo, carecen en este caso de proyecciones hacia delante y quedan sutilmente enlazadas por parejas, reforzando la unidad general del conjunto, mediante sendos recursos clasicistas: la prolongación de la línea general de impostas, que semeja pasar por detrás de ellas, y la extensión lateral y la fusión de los finos baquetones de sus capiteles.[1663] Justo coincidiendo con en el borde interior de las dos pilastras enterizas de ambas parejas, el paramento mural se quiebra generando un nuevo retranqueo que se manifiesta especialmente en el escalonamiento en ángulo recto de la monumental cornisa del entablamento general de la parte superior pero que apenas se prolonga unos centímetros a cada lado pues se genera otro retranqueo adicional que vuelve a quebrar de manera efectista el entablamento y su cornisa y que acaba configurando un estrecho segmento central plano enmarcado de manera muy efectista por los referidos quiebros murales. En dicho segmento central plano se abre, por debajo del entablamento y ocupando prácticamente toda la anchura disponible, la monumental puerta principal del templo, que queda cobijada por un gran cancel de madera y comunica directamente con el atrio cubierto abierto a la gran fachada principal, y encima un gran vano rectangular apaisado, cerrado con una sobria celosía de marco plano dorado y entramado de listeles de madera

[1663] Enlazar de forma continua los baquetones de los capiteles era un recurso clasicista de origen romano (Arco de Tito...) arraigado en la arquitectura religiosa manierista reformada, protobarroca y barroca romana (Il Gesù, Santa Susana, San Andrés del Quirinal, Santa Inés, San Ivo...), de donde pasó al barroco clasicista español. De hecho, Ventura Rodríguez lo utilizó en templos como la Iglesia de San Marcos de Madrid y el propio Agustín Sanz lo usó en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en ciertas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que caben serle atribuidas (sacristía, portería, pórtico de la iglesia), en la Parroquial de Vinaceite o en la Colegial de Sariñena.

generando rombos, correspondiente a la amplia tribuna que Sanz dispuso en el segundo piso del cuerpo adosado de la fachada principal para el uso privativo de los Condes de Aranda, señores de la villa, que gozaban ya en el anterior templo parroquial del privilegio de tribuna privativa para asistir separada y reservadamente a los divinos oficios [figs. 45 y 46].[1664]



Fig. 45: ***Vista general del sector central del testero de los pies de la Iglesia de Épila.***
Foto: José Manuel Herráiz España.

[1664] MARTÍNEZ MOLINA, J., *El Conjunto Palaciego..., op. cit.*, pp. 100-107. Esta celosía es similar a la que el propio Agustín Sanz empleó en sendas tribunas que dispuso en los flancos del coro de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.



Fig. 46: ***Detalle de unas pilastras y el entablamento en el entronque entre el sector central y uno de los sectores laterales del testero de los pies de la Iglesia de Épila*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La gran puerta principal del templo, que fue ejecutada por el maestro carpintero Manuel Rueda, a quien le fue adjudicada su ejecución mediante subasta celebrada el 8 de septiembre de 1794 y que ya tenía terminada a finales de 1795, se abre en forma de arco carpanel y es de doble hoja de madera *armada a voquilla por las dos caras*,[1665] habiendo sido el maestro dorador Agustín Gascón el encargado de *dorar e imitar a maderas al óleo* dicha puerta a finales de 1798 o ya en 1799.[1666] Cada una de sus dos hojas, adaptadas a esa forma de arco carpanel, están resueltas de manera sencilla mediante un diseño clasicista compuesto de una estructura muy ligera que enmarca grandes cuarterones superpuestos de diferentes formatos que tanto hacia el atrio como hacia el cancel interior presentan su superficie lisa, únicamente biselada en su perímetro. Estructura y cuarterones están pintados imitando madera en dos tonos de marrón diferentes, más claro el de aquella y más oscuro el de estos. En concreto, ambas hojas presentan en su parte inferior un gran casetón rectangular de disposición vertical que es practicable pues actúa de portillo y otros tres cuarterones más superpuestos en hilera: dos cuadrados de igual formato y otro superior que adapta su vértice exterior a la forma curva del arco [fig. 47].

[1665] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificaciones de 10-XII-1795 y 6-X-1801).

[1666] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).



Fig. 47: ***Vista de la cara exterior de la puerta principal de la Iglesia de Épila desde el atrio*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

A pesar de su sobrio y digno aspecto, la gran puerta principal del templo queda cobijada hacia el interior del mismo, y por tanto oculta a la vista desde el cuerpo de naves, por el ya referido cancel de madera, un monumental mueble ya de traza neoclásica que fue diseñado por Agustín Sanz en una fase sin duda ya muy avanzada de las obras, entrada la década de 1790, aunque probablemente tendría pensado incorporar un elemento de este tipo desde un primer momento, desde 1777-1778, dados el gran tamaño y prestancia que

adquiriría edificio proyectado por él, un edificio que, como complemento del atrio abierto de la fachada principal, no podía prescindir de un cancel para monumentalizar el acceso al mismo y a la vez suavizar la transición entre el exterior y el interior y evitar así ruidos molestos o corrientes de aire indeseadas. Como ya se vio, fue ejecutado materialmente entre el otoño de 1797 y el verano de 1798, en que fue instalado aún sin pintar ni dorar, habiéndose ocupado de la realización de su gran estructura de madera el maestro carpintero José Salesa, de las labores escultóricas, focalizadas en los relieves exteriores e interiores de los grandes cuarterones de la puertas frontales y laterales y en el remate superior tridimensional, el escultor Ignacio Echeverría, y de la cerrajería el maestro cerrajero José Ximeno o Ximénez. Las labores de dorado y pintado al óleo imitando madera las acometió, ya a finales de 1798 o en 1799, el dorador de referencia de la fábrica, Agustín Gascón.[1667]

El enorme cancel de madera, con su compacto volumen paralelepipédico de disposición vertical, envuelve por completo al interior la puerta principal, a cuyo perímetro se adosa, quedando a su vez ceñido o encajado lateralmente entre los dos segmentos de paramento en triple retranqueo que conforman los laterales del sector central del testero de los pies, lo que minimiza el impacto visual de su saliente volumen compacto, que al quedar como embebido en retranqueo respecto al plano mural de los dos sectores laterales del citado testero de los pies, más adelantado, resulta menos masivo e invasivo visualmente. Se caracteriza por su pureza y limpieza de líneas, su austeridad ornamental, su geometrismo muy acusado, su rotunda y nítida volumetría y su absoluta compacidad, rasgos ya plenamente neoclásicos. Su estructura se compone de un sencillo armazón perimetral de madera, de diseño planista y escueto zócalo integrado, que enmarca tres grandes paramentos o fachadas de superficie acasetonada que, ensambladas a la estructura en ángulo recto entre sí, miran hacia el cuerpo de naves pero que también tienen un reverso interior, perfectamente trabajado, hacia el pequeño espacio interno cerrado del cancel propiamente dicho. El citado armazón se cubre con un techo plano que queda perfilado exteriormente por una volada cornisa clasicista con dentículos en su base rematada en retranqueo, por encima del techo plano, por un sencillo *banquillo* que queda coronado en sus extremos, ligeramente proyectados hacia delante, por sendos copones clasicistas rematados en disco ejecutados en madera pintada y dorada, y en el centro por un grácil grupo escultórico en madera dorada, que se sobrepone al *banquillo* con naturalidad, conformado por el monograma de la Virgen María enmarcado en óvalo por un bello guadamecí de extremos enroscados a modo de escudo con corona real que es sostenido con ambas manos por dos ángeles niños de alas explayadas, conseguida expresión y ademanes diferenciados que lo flanquean puestos en pie en ligero contraposto, siendo ambos elementos, copones y grupo escultórico, obra de Ignacio Echeverría.

[1667] A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de 7-XI-1795, cálculo de 13-VIII-1796, carta de 3-II-1797 y certificación de 6-X-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y f. 388 r.-v. (Certificación de 6-II-1800).

El paramento o fachada principal del cancel, orientado hacia la nave central, semeja una gran portada adintelada neoclásica, coronada en cornisa recta con dentículos, que presenta un enmarque perimetral plano que perfila un sobrio y planista molduraje interior en derrame de gran clasicisimo que a su vez enmarca una gran puerta de cuarterones de doble batiente. De hecho, esta gran fachada, que está pensada para poderse abrir por completo en grandes ocasiones para permitir el paso de elementos muy voluminosos como pasos procesionales o el acceso directo en línea recta desde el atrio, no es enteriza sino que está conformada en realidad por dos grandes batientes de madera de sencilla estructura geométrica calada que enmarca en cada uno de ellos tres grandes cuarterones superpuestos pintados imitando madera en un tono de marrón más oscuro que el de la estructura, el central de formato rectangular vertical y los de abajo y arriba cuadrados, que presentan marco plano en resalte, perfil biselado y relieve escultórico central, algo que se repite en sus dos caras, hacia la nave y hacia el interior del cancel. En dichos relieves, realizados también por Ignacio Echeverría, sin duda bajo la dirección o asesoría iconográfica de algún eclesiástico del capítulo epilense, se representan, al igual que en los más grandes de las fachadas laterales, distintos símbolos de las letanías lauretanas (Luna, Sol, Escala de Jacob, Fuente, Espejo…), un tema mariano muy adecuado a la advocación del templo [fig. 48].



Fig. 48: ***Vista del cancel de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz, que se integra en el sector central del testero de los pies*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Las fachadas laterales del cancel, mucho más estrechas y de articulación más compartimentada, presentan también un enmarque perimetral plano que perfila en este caso un planista molduraje interior en resalte de gran sencillez que a su vez enmarca un gran panel rectangular vertical de cuarterones fijo que solo es practicable en su parte inferior, donde se convierte en un portillo que permite acceder en recodo al interior del

templo desde el atrio o viceversa. Los portillos de ambas fachadas laterales, que mantienen una estructuración similar a la de su correspondiente panel, se articulan en un armazón calado liso que enmarca tres cuarterones superpuestos, el central más grande, de formato cuadrado y que en sus dos caras presenta perfil biselado, marco plano en resalte y relieve escultórico central con un símbolo de las letanías lauretanas, y los dos que lo jalonan abajo y arriba más pequeños, rectangulares apaisados y sin decoración, pues solo se animan con el biselado de su perfil. Por encima de ambos portillos, los dos paneles fijos de ambas fachadas laterales se articulan de la misma manera: con su armazón calado liso enmarcando cuatro cuarterones superpuestos en hilera, dos de ellos grandes, de formato rectangular vertical y perfil biselado, marco plano en resalte y relieve escultórico representando un símbolo de las letanías lauretanas, y dos más pequeños intercalados de formato rectangular apaisado y acabado plano sin decoración, solo biselado.

Cabe matizar que las tres fachadas del cancel, que tienen doble cara, se estructuran de forma idéntica en su cara interior, hacia el pequeño espacio interno cerrado que delimita el monumental mueble litúrgico, aunque allí cobran protagonismo elementos que no se pueden ver en la parte exterior, especialmente el magnífico herraje original de hierro forjado (falleba, bisagras, cerraja, picaportes…) elaborado por el maestro cerrajero José Ximeno o Ximénez. También son visibles desde dentro del cancel elementos adicionales como el techo rectangular de este, que se orna con dos listeles perimetrales concéntricos dorados que generan una banda decorativa de formato rectangular y color claro que deja en su centro un bello plafón clasicista de triple anillo concéntrico también de color claro y perfilados en dorado, o el panelado interior del grueso marco de la puerta principal del templo, resuelto mediante grandes cajeados rectangulares verticales en las jambas y una combinación de dos ménsulas acanaladas de ángulo y tres sencillos cajeados en la base de su dintel, que es continuación del propio techo del cancel, dos de ellos, de formato rectangular y con dos rosetas cuadradas doradas, dispuestos en los extremos, y uno, de forma cuadrada y con una única roseta hexagonal dorada, en el centro.

La articulación del amplísimo cuerpo de naves de la iglesia de Épila se completa con los seis estilizados pilares que jalonan sus tres naves como soporte fundamental de sus bóvedas sin apenas estorbar la vista ni comprometer su diafanidad, que responden todos ellos a un formato general que se ha venido en denominar *soporte pilarista* por ciertos autores del ámbito aragonés dada su analogía compositiva general (pilar de sección cuadrada con pilastras adosadas y un trozo de entablamento encima con *banquillo* en retranqueo) con los gruesos pilares del famoso templo zaragozano,[1668] aunque prescindiendo en este caso de la excesiva robustez o pesadez de los mismos, una robustez que también estaba presente en los pilares de inspiración pilarista de la Iglesia del Portillo de Zaragoza, que tanto había influido en el proyecto primigenio de la Iglesia de Épila previo al de Agustín Sanz. Cuatro de estos pilares, los más cercanos a los pies del templo, correspondientes al primer y segundo tramo, son de sección cuadrada con ligeras proyecciones, mientras que los dos restantes, que se comparten con el transepto, partiendo de la sección cuadrada con ligeras proyecciones se achaflanan y expanden lateralmente

[1668] THOMSON LLISTERRI, T., "El arte barroco en la comarca del Bajo Aragón", en MICOLAU ADELL, J. I., y THOMSON LLISTERRI, T., (coords.), *Comarca del Bajo Aragón* (Colección Territorio, 18), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005, pp. 151-167, espec. p. 152.

para permitir el volteo de la gran cúpula peraltada sobre pechinas del crucero. Los cuatro de sección cuadrada con proyecciones se caracterizan por sus proporciones muy estilizadas, análogas a grandes rasgos, salvando las distancias de estilo, calidad y rigor, a las de los pilares de muchas de las iglesias de planta de salón con transepto retrasado y alineado y cúpula sobre el crucero levantadas, en un estilo barroco tradicional o castizo ya tardío, por maestros de obras gremiales en el centro y sur de Aragón a lo largo de toda la centuria dieciochesca, especialmente en el segundo y tercer cuarto de la misma (iglesias de Luna, Valjunquera, Seno, Moscardón, Puertomingalvo…), unos pilares que, aun partiendo del modelo pilarista, se habían ido aligerando notablemente en su grosor relativo suprimiendo el equivalente a una de las dos pilastras adosadas por cara existentes en El Pilar [fig. 49].



Fig. 49: ***Vista general de los pilares del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Cada uno de los cuatro pilares del primer y segundo tramo del cuerpo de naves arranca de un pedestal o basamento de planta cuadrada con sutiles proyecciones en sus cuatro caras y con esquinas embebidas que le confieren un perfil perimetral ligeramente cruciforme, un pedestal que, para mantener la unidad y el equilibrio generales, presenta idéntica altura y un mismo acabado planista que el zócalo general del templo. Por encima del pedestal, los cuatro referidos pilares presentan sus cuatro caras decoradas con estilizadas pilastras corintias adosadas, una por cara, idénticas a las de los paramentos circundantes, es decir, dotadas de basa ática con plinto, fuste acanalado y capitel corintio de raíz vignolesca, un esquema, como ya se ha señalado previamente, similar al de las pilastras diseñadas por Ventura Rodríguez para su reforma del Templo del Pilar de Zaragoza. Dichas pilastras, con su proyección ligeramente saliente respecto al plano mural del pilar, confieren a este un aspecto ligeramente cruciforme que Agustín Sanz matizó o disimuló empleando el sutil recurso de raíz renacentista, ya usado con gran refinamiento en los pilares de las catedrales renacientes de planta de salón de Granada, Guadix y Jaén, y que también había sido empleado con menor finura en iglesias barrocas dieciochescas aragonesas de planta salón (Valjunquera, San Francisco de Alcañiz, Almudévar, Moscardón, Noguera de Albarracín, Ojos Negros, Torre de las Arcas, Torres de Albarracín…), de introducir en las esquinas de cada pilar cuatro retropilastras, en realidad cuatro sectores o cuñas verticales de pilastra que, al quedar como embebidas entre pilastra y pilastra, matizan progresiva y escalonadamente las transiciones entre ellas, especialmente entre sus basas y capiteles, minimizando el impacto visual de un entronque directo entre ellas, pero sin tener por ello que renunciar a los refinados juegos de retranqueo o quiebros del plano mural en ángulo recto que se generan, que se hacen más evidentes en la zona de los fustes y que contribuyen a enriquecer, modular y matizar dichos pilares al generar sutiles juegos de luces y sombras que ayudan a perfilar y potenciar sus verticales líneas arquitectónicas.

Los cuatro pilares de los dos primeros tramos del cuerpo de naves presentan como coronación, por encima de sus pilastras, con el fin de ganar altura sin sacrificar la correcta proporción del orden clásico, un fragmento de entablamento que los envuelve perimetralmente, un recurso de raíz renacentista italiana que cobró un notable auge en la arquitectura española a partir de la construcción de las ya mencionadas grandes catedrales renacientes andaluzas de planta de salón de Granada, Guadix y Jaén y que llegó a convertirse en una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa aragonesa gracias a la eficiente adaptación de la planta de salón de raíz tardomedieval al nuevo lenguaje barroco ya muy avanzado el siglo XVII (iglesias de Muniesa, Báguena, Calaceite…) y sobre todo al fuerte influjo ejercido, ya entrado el siglo XVIII, por los pilares del Templo del Pilar de Zaragoza —en los que se empleó este recurso— en buena parte de los muchos templos de planta de salón que se construyeron en Aragón en aquella centuria (Iglesia del Portillo de Zaragoza, Colegiata de Alcañiz, parroquiales de Cantavieja, Mas de las Matas, Alcolea de Cinca, Almudévar…), que a su vez se retroalimentaron entre sí difundiendo masivamente su uso. Los cuatro fragmentos de entablamento de los primeros cuatro pilares del cuerpo de naves, todos ellos iguales, coinciden plenamente en su estructuración y hechuras con el entablamento general que recorre el perímetro interior del templo de forma continua, con el fin de mantener un

estricto efecto de unidad general, por lo que son de orden corintio y se dividen canónicamente en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo con cornisilla superior, ancho friso liso y prominente cornisa de perfil moldurado con dentículos en su base (que se sustituyen por piñas en los ángulos). Además, al estar en perfecta correspondencia con la articulación de sus correspondientes pilares, en estos fragmentos de entablamento se reflejan los mismos refinados juegos de retranqueo o quiebros del plano mural en ángulo recto existentes en estos, que se hacen especialmente patentes en sus monumentales cornisas de gran saliente, cuyas esquinas quebradas o escalonadas resultan de un efectismo muy refinado dada la gran calidad y finura de su ejecución material. Por encima de los fragmentos de entablamento, para ganar altura al voltear las bóvedas, se disponen a su vez, en retranqueo, pequeños trozos de *banquillo* rematados en una cornisilla perimetral de transición, que se suman visualmente a dichos fragmentos de entablamento —comparten formato con su friso liso reproduciendo hasta sus quiebros de esquina— aunque funcionalmente forman parte ya del sistema de cubrición del cuerpo de naves, que arranca a su vez de un *banquillo* general de similares hechuras que recorre de forma continua el perímetro interior del templo por encima del gran entablamento general [figs. 50 y 51].



Fig. 50: ***Detalle de un pilar del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila con su fragmento de entablamento superior*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El sistema de cubrición del cuerpo de naves, que se caracteriza, como es propio de una iglesia de planta de salón muy bien resuelta como esta, por partir todo él de una misma cota general y desplegarse de manera perfectamente enlazada y continua tanto física como visualmente a pesar de las diferencias de anchura y altura existentes entre la nave central y las laterales, arranca, como ya se ha mencionado, de un *banquillo* o zócalo perimetral dispuesto sobre el entablamento general que recorre la parte superior de los tres grandes

paramentos murales del cuerpo de naves describiendo su mismo recorrido, y de un total de seis fragmentos de *banquillo* que se disponen en retranqueo sobre los seis trozos de entablamento que rematan los seis pilares exentos del citado cuerpo de naves. Ese *banquillo* general, que como es habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz es una banda lisa en resalte, aunque rematada en este caso con una cornisilla moldurada que aporta un plus de refinamiento que indica el especial esmero puesto por el arquitecto en los acabados de este templo, en conjunción con los seis fragmentos de *banquillo* complementarios, similares al general en su diseño y hechuras, cumplen la misión de ganar un cierto peralte para que las bóvedas y los vanos de iluminación perimetral que se disponen justo debajo de las mismas arranquen a una altura suficiente como para evitar que queden parcialmente ocultos desde abajo por el notable saliente de las cornisas del entablamento general y de los trozos de entablamento de los pilares.[1669]



Fig. 51: ***Detalle de un pilar del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila con su fragmento de entablamento superior*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El referido sistema de cubrición del cuerpo de naves se voltea sobre un complejo entramado reticular perfectamente trabado conformado por un total de doce arcos fajones o transversales al eje del templo (tres de ellos, los perimetrales, de muy escaso fondo por quedar embebidos en el muro) y otros doce arcos formeros o longitudinales (seis, los perimetrales, embebidos en el paramento) que se tienden entre los tres paramentos perimetrales y los seis pilares exentos que conforman dicho cuerpo de naves, y también de unos pilares a otros, abarcando la totalidad del espacio a cubrir, que queda

[1669] La creación de un *banquillo* corrido por encima del entablamento ya fue incluida por Miguel Ángel en los interiores de San Pedro del Vaticano, convirtiéndose en una constante en la arquitectura religiosa del manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano que, dado su sentido práctico, fue asumida también por la arquitectura barroca española avanzado ya el siglo XVII.

perfectamente reticulado. Los cuatro arcos fajones de la nave central, que delimitan sus tres tramos rectangulares y que son de medio punto ligeramente rebajado, aún cuando arrancan a la misma cota que los ocho arcos fajones restantes, correspondientes a las naves laterales, y que la totalidad de los doce arcos formeros, que son de la misma luz que los ocho arcos fajones de las naves laterales, presentan una envergadura o luz mucho mayor que estos (el fajón inmediato al transepto la tiene algo menor pues presenta un cierto saliente para poder trazar las pechinas de la cúpula del crucero y voltear la misma), lo que no es óbice para que las bóvedas de las tres naves presenten una integración física y visual entre sí muy fluida y conseguida gracias al eficaz uso del luneto como recurso de enlace y al empleo de una ornamentación superficial común e integrada para las tres [figs. 52 y 53].

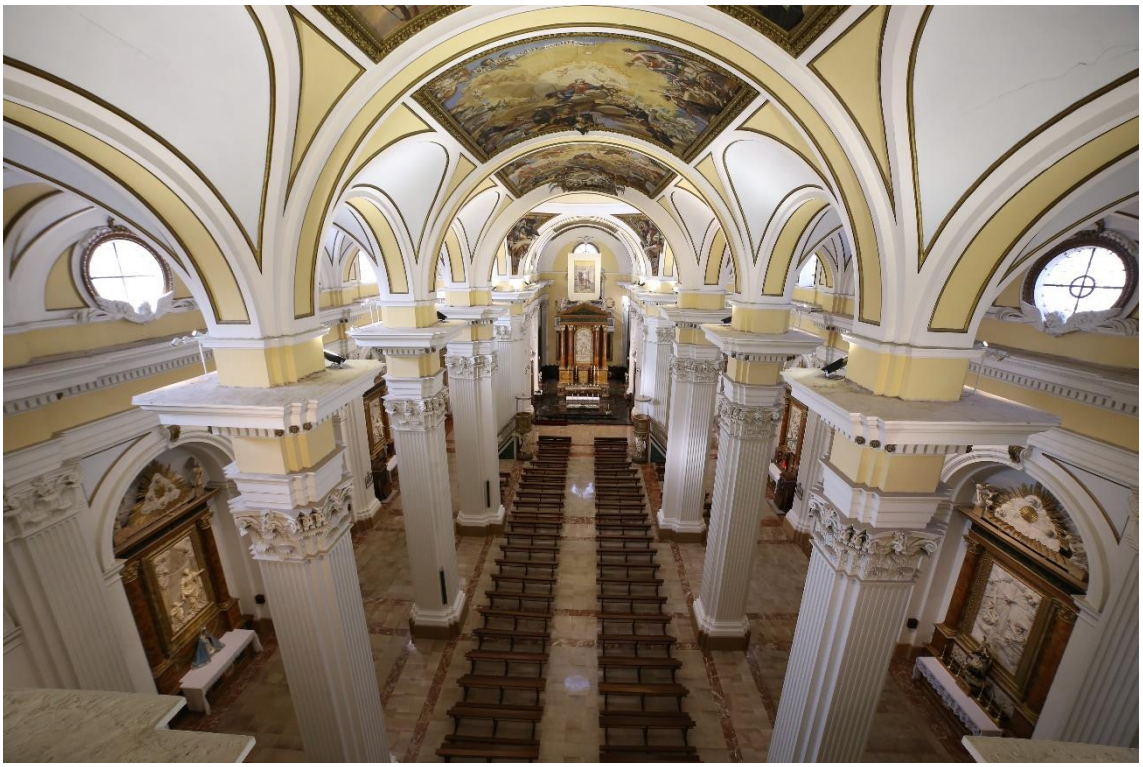


Fig. 52: ***Vista general de las bóvedas del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila desde los pies*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

En concreto, los tres tramos rectangulares de la nave central se cubren con tres grandes bóvedas de cañón con lunetos que se voltean sobre los cuatro grandes arcos fajones ya mencionados, que presentan su intradós simplemente cajeado, un sobrio aunque eficaz recurso de articulación menos decorativista y más avanzado estéticamente que el acasetonado con rosetas de inspiración pilarista empleado previamente por el propio Agustín Sanz en los arcos fajones de otros templos algo anteriores como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza (1773) o su tercer proyecto, no realizado para la Parroquial de Urrea de Gaén (1775), un recurso, el del cajeado, que ya había empleado en los fajones de su segundo proyecto no ejecutado para la Iglesia de Vinaceite (1775) y que volvería a emplear posteriormente en otros diseños de arquitectura religiosa como los de la Colegiata de Sariñena (1792-1793). No obstante, las tres bóvedas de cañón con lunetos las concibió Sanz siguiendo un mismo diseño decorativo general de clara inspiración



Fig. 53: ***Detalle de las bóvedas de la nave central de la Iglesia de Épila.*** **Se aprecian las pinturas murales de Bernardo Costa. Foto: Javier Martínez Molina.**

"pilarista" que ya había ensayado en la Santa Cruz, en su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea y en el segundo para la de Vinaceite, y que llegó a convertirse en una auténtica seña de identidad de su arquitectura religiosa pues lo volvió a emplear, además de en la Parroquial de Épila, al menos en sus trazas para la Colegiata de Sariñena. Dicho diseño consiste fundamentalmente en el uso de un clasicista molduraje perimetral en relieve realizado en estuco dorado, en este caso una elegante banda encintada de hojas de roble caladas acompañada de un listel interior de alargadas cuentas, de formato rectangular, concebido para articular visualmente su superficie, a cuya curvatura se adapta, y para poder acoger además en su interior una gran pintura mural como las complejas escenas de exaltación mariana de gran potencia plástica que pintó aquí el pintor valenciano Bernardo Costa entre 1791 y 1792/93 siguiendo la estela temática e iconográfica de las existentes en las bóvedas del Templo del Pilar de Zaragoza, a saber: *Regina Virginum* (primer tramo de la nave central), *Regina Confessorum* (segundo tramo) y *Regina Martyrum* (tercer tramo), un programa que continúa en los dos brazos del transepto y en la cabecera del templo.[1670] A ambos lados del molduraje, que es ligeramente rectangular, se disponen, como elemento de articulación mural, sendas parejas de pseudotriángulos curvos cajeados perfilados en listel, un recurso presente ya en la Iglesia de la Santa Cruz y en los proyectos previos para las parroquiales de Urrea y Vinaceite (en estas dos con roseta), que suavizan la transición entre dicho molduraje ligeramente rectangular y los

[1670] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162; y ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos…", *op. cit.*, pp. 197-198.

dos lunetos que presenta a los lados, también de superficie cajeada y listelada, que con su curvatura permiten salvar eficazmente y de manera fluida el enlace con los correspondientes arcos formeros de las naves laterales, a cuya rosca se adaptan [figs. 54 y 55].



Fig. 54: ***Vista general de las bóvedas del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 55: ***Detalle la bóveda de cañón con lunetos del tercer tramo de la nave central de la Iglesia de Épila, que incluye la pintura*** **Regina Martyrum** ***de Bernardo Costa*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por su parte, las naves laterales del templo, configuradas por un total de seis tramos (tres y tres) perfectamente cuadrados, se cubren con seis bóvedas de arista de original diseño clasicista, pues en todas ellas el cruce de las aristas se presenta alisado para disponer un pequeño marco moldurado dorado de hojarasca de formato cuadrado que contiene una pintura mural alegórica con una pareja o un trío de ángeles niños que portan símbolos y una filacteria con un lema latino, todo ello alusivo a la Virgen. A su vez, en torno al pequeño marco moldurado cuadrado, los cuatro sectores triangulares que quedan delimitados por las aristas se disponen cajeados y listelados con su remate en curva para generar cuatro pseudolunetos, de aspecto similar a los de las bóvedas de cañón de la nave central pero de menor tamaño, que entestan en los arcos fajones y formeros de las naves laterales, que también se presentan cajeados y listelados de manera sencilla, todo lo cual potencia la sensación de continuidad, unidad formal y estética, e integración del sistema de cubrición del cuerpo de naves en su conjunto [fig. 56].



Fig. 56: ***Detalle de una de las bóvedas de arista de las naves laterales de la Iglesia de Épila*****. Se aprecia una pintura mural de Bernardo Costa. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Los pseudolunetos de las bóvedas de arista de las naves laterales que colindan con la parte alta de los muros laterales y el testero de los pies del cuerpo de naves encuadran, en todos y cada uno de los tramos, por encima del entablamento general y el *banquillo*, una luneta o paramento mural semicircular dotado, salvo en su base, de un sencillísimo enmarque perimetral plano y presidido por un óculo circular que presenta como decoración perimetral un refinado marco clasicista de estuco dorado moldurado compuesto por dos anillos concéntricos, el interior de cuentas y el exterior de ovas, que se interrumpe parcialmente en su base para poder optimizar el diámetro del óculo ciñéndolo lo máximo posible al *banquillo*. El óculo queda flanqueado a los lados, adaptándose a su curvatura y a la del propio enmarque perimetral, por sendos cajeados

pseudotriangulares curvos de perfil interior listelado, una composición general de inspiración pilarista que ya había empleado Agustín Sanz, aunque de forma más simplificada, en las lunetas de otras obras previas de arquitectura religiosa como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su tercer proyecto, no realizado, para la Parroquial de Urrea de Gaén, o el segundo, tampoco ejecutado, para la de Vinaceite. De hecho, en este caso, dada la gran envergadura y ambición del proyecto, mucho mayores que las de las obras citadas, y del tamaño también más grande de las lunetas, Sanz optó, dentro en todo caso de un clasicismo barroco muy depurado, por un diseño de luneta algo más refinado, modulado y apurado en los detalles, algo que también se hizo extensivo a su decoración escultórica adventicia, que, aunque emparentable, resulta algo más compleja y ambiciosa que la existente en las obras citadas. Así, si bien dispuso delante de la parte inferior del óculo sendas hojas de palma contrapuestas, un motivo de raíz barroca romana de honda significación cristiana, como en la Iglesia de la Santa Cruz, los proyectos previos para los templos de Urrea y Vinaceite o las iglesias definitivas de dicha localidades, estas no las colocó ciñendo el marco del óculo por abajo sino delante del mismo apoyadas con cierta caída en el *banquillo* general del templo, algo que ya había hecho Ventura Rodríguez, aunque en una versión más barroca, en los óculos del Templo del Pilar de Zaragoza, y además las acompañó en primer plano de un grácil serafín de alas explayadas, típicamente borrominesco, que se antepone y se monta con naturalidad sobre el referido *banquillo* disimulando el recorte de la parte inferior del marco del óculo, un recurso decorativo barroco-clasicista de gran efectismo que ya había empleado Sanz en los óculos de la Iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite pero como remate superior del marco del óculo y acompañado a los lados de una guirnalda vegetal colgante. En este caso, el remate superior del óculo es un motivo barroco clasicista más sencillo: una venera doble concéntrica que sostiene por detrás una guirnalda vegetal colgante de hojas de laurel que pende lateralmente ciñendo por arriba la parte superior del óculo, un motivo de clara significación cristiana que el arquitecto zaragozano ya había empleado, aunque con mayor decorativismo, en los óculos de la cúpula de su segundo proyecto, no realizado, para la Iglesia de Vinaceite.[1671] Cabe destacar que estos óculos típicamente barroco-clasicistas, que responden a un modelo característico del barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...) y que se cierran con una vidriera de vidrios transparentes emplomados de las llamadas de *labor de cruz y ochavo* montada sobre una estructura cruciforme de hierro forjado con arandela central, habitual en la arquitectura religiosa de calidad de la segunda mitad del siglo XVIII, conforman el sistema de iluminación del templo en combinación con las dos ventanas rectangulares de los testeros del transepto, los cuatro vanos ovoides de la cúpula peraltada del crucero, los cuatro óculos del presbiterio y el gran óculo del testero del coro. No obstante, Sanz concibió ciegos algunos de estos óculos del cuerpo de naves (en concreto los dos del testero de los pies, que tienen detrás las dos torres de la fachada principal), es decir, como un mero ornamento para mantener la unidad estética del conjunto. En cualquier caso, fueron un modelo de ventana

[1671] La venera, con o sin guirnaldas colgantes a los lados, era un arraigado motivo barroco clasicista de raigambre barroca romana que Agustín Sanz ya había empleado previamente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. Su maestro Ventura Rodríguez lo había usado, entre otros edificios, en la Santa Capilla del Templo del Pilar, que le pudo servir de referencia a Sanz.

que utilizó con frecuencia en obras posteriores, hasta tal punto que puede considerarse, con sus distintas variantes, una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa [figs. 57 y 58][1672].



Fig. 57: ***Vista de una luneta del primer tramo de la nave del lado de la epístola de la Iglesia de Épila*****. Corresponde al testero de los pies y es de óculo ciego. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 58: ***Vista de un óculo circular con decoración de serafín y hojas de palma de una de las lunetas de las naves laterales de la Iglesia de Épila*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[1672] Agustín Sanz empleó el óculo circular, con distintas variantes de ornamentación, en otros templos, tanto construidos como solo proyectados, como: la Colegiata de Sariñena o las parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite, Calmarza, Cortes de Aragón... Otros arquitectos barroco-clasicistas como Ventura Rodríguez también usaron abundantemente en su arquitectura religiosa este modelo de óculo de origen tipológico quattrocentista (Brunelleschi, Alberti...) pero popularizado a partir de la primera mitad del siglo XVIII gracias al barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...). Rodríguez lo utilizó de hecho en todas sus etapas creativas, siendo el caso más tardío en que lo usó el de su proyecto no realizado para la conclusión y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyos diseños trazó en 1784. A su vez, fue un motivo asumido también por destacados arquitectos neoclásicos españoles como Juan de Villanueva, que lo utilizó en la cúpula del crucero del madrileño Oratorio del Caballero de Gracia.

Por otro lado, cabe señalar que la restante luneta o paramento mural semicircular del cuerpo de naves, la correspondiente al sector central del testero de los pies, que es mucho más ancha y alta que las ya analizadas por corresponder al entronque de la bóveda de cañón de la nave central con el referido testero y que se relaciona en su configuración con la luneta de ecos pilaristas que el propio Agustín Sanz diseñó en el testero de la cabecera de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, de la que esta sería una versión ampliada, simplificada a nivel decorativo y más avanzada estéticamente. Presenta una animada pero a la vez sobria articulación mural a base de juegos de resalte y retranqueo del plano mural perfectamente diferenciada de la del resto de lunetas y acorde con la parte inferior del referido testero, y no cobija un óculo de iluminación sino una gran ventana acristalada de doble hoja de madera practicable de formato rectangular vertical algo achatado y dintel curvo, correspondiente a una amplia tribuna que Agustín Sanz dispuso en el tercer piso del cuerpo adosado de la fachada principal, justo a plomo de la otra tribuna que diseñó para el uso privativo de los Condes de Aranda en la segunda planta de dicho cuerpo adosado. La ventana en cuestión, que arranca justo por encima del *banquillo* general, se dispone sobriamente perfilada por un estrecho listel clasicista de hojarasca y presenta a los lados sendos cajeados pseudotriangulares curvos, también perfilados con listel de hojarasca, una combinación ya empleada por Ventura Rodríguez, aunque con un sentido mucho más barroco, en el paramento mural semicircular que remata el muro de fondo del Coreto del Templo del Pilar de Zaragoza, diseñado por aquel en 1761 y 1763, construido en 1762-1764 y decorado con estucos en 1771-1772.[1673] Los referidos cajeados pseudotriangulares curvos describen, en conjunción con el dintel de la ventana, un arco semicircular perfecto que, gracias la superficie mural plana que los circunda, que queda perfilada también en arco por sendas bandas planas en sucesivo resalte, evoca el trazado de un vano termal romano con su característica división tripartita, una lograda cita erudita clasiquizante. Las dos bandas planas en resalte ya referidas, la segunda de notable anchura y adornada con sendos listeles clasicistas de hojarasca de trazado arqueado que enfatizan sutilmente su efecto de arco de enmarque, que en sus dos entronques con el *banquillo* se corresponden con sendos resaltos o proyecciones del mismo a plomo de las dos pilastras enterizas de la parte de abajo, quedan flanqueadas lateralmente por otras dos bandas planas en arco, la inmediata en retranqueo y la más externa, que en sus dos encuentros con el *banquillo* se corresponde con otra proyección del mismo a plomo en este caso de las dos medias pilastra dispuestas en los extremos del sector central del testero de los pies, en resalte [fig. 59].

[1673] Sobre la arquitectura del Coreto del Templo del Pilar, véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y…*, *op. cit.*, pp. 41-117.

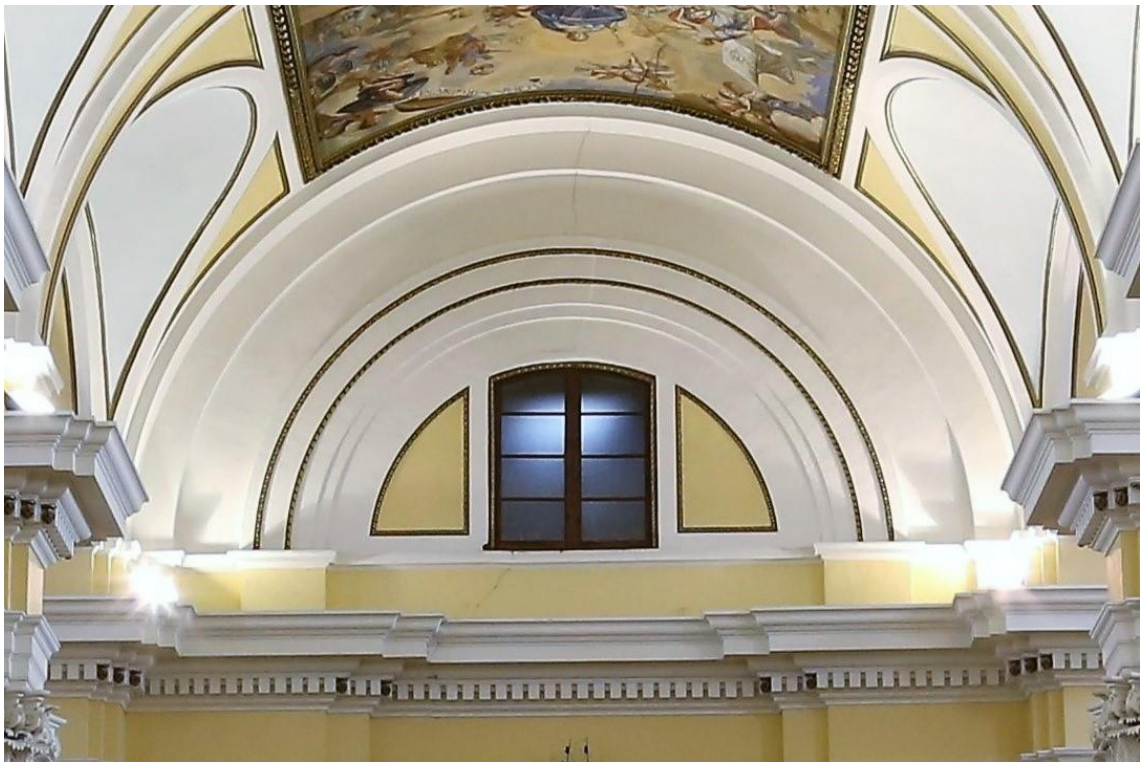


Fig. 59: ***Vista de la luneta del sector central del testero de los pies de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El amplio cuerpo de naves del templo ya analizado se complementa espacialmente con el espacioso transepto, retrasado y alineado en planta, que se interpone entre él y el presbiterio, que permite monumentalizar el entronque con dicho presbiterio gracias a la gran cúpula peraltada sobre pechinas que se dispone en el crucero o encrucijada entre el referido transepto y la nave central, que sirve para significar axialmente e iluminar enfática y diferenciadamente la cabecera del templo. En concreto, el transepto se configura como una nave de disposición transversal, de la misma altura y anchura que la nave central, conformada por tres espacios diferenciados: el ya referido crucero, que se alinea con la nave central y el presbiterio, y dos brazos laterales, que son continuación, a su vez, de las naves laterales y comunican directamente con las dos capillas claustrales que flanquean el referido presbiterio. De hecho, el transepto, gracias a su alineamiento y entronque despejado con el cuerpo de naves, o lo que es lo mismo, sin muros de por medio, compartiendo dos pilares con este y con sus bóvedas arrancando a igual cota y perfectamente enlazadas entre sí, actúa física y visualmente como una auténtica prolongación espacial del cuerpo de naves, lo que no es incompatible con su premeditada diferenciación en diferentes aspectos [figs. 60 y 61].



Fig. 60: ***Vista del brazo del transepto del lado de la epístola de la Iglesia de Épila y de su testero*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.



Fig. 61: ***Vista del brazo del transepto del lado del evangelio y de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Así, si bien el transepto se dispone perfectamente alineado con el cuerpo de naves, dicho alineamiento solo es estricto en el perfil exterior de la planta, donde los testeros de sus dos brazos se ajustan plenamente con los fondos de las capillas de las naves laterales. No ocurre lo mismo al interior, en el que, si bien hay un alineamiento general entre los brazos del transepto y las dos naves laterales, este no es estricto con el fin de diferenciar sutilmente el espacio del transepto, pero sin crear una excesiva ruptura visual. De hecho,

los testeros de ambos brazos del transepto se disponen al interior algo retrasados lateralmente respecto a los dos paramentos laterales del cuerpo de naves, casi al nivel del fondo de las capillas de dichos paramentos lo que se consigue mediante un triple juego de retranqueo en ángulo recto que se concentra en los dos extremos de ambos testeros, coincidiendo en la zona que entronca con el cuerpo de naves con las dos pilastras en doble proyección saliente que marcan el límite del tercer tramo de las dos naves laterales, un juego de retranqueo que quiebra progresivamente el plano mural generando sucesivos escalonamientos laterales que introducen sutiles matices de claroscuro que contribuyen a perfilar las líneas verticales de la arquitectura. Además, los dos testeros del transepto no solo se distinguen de los dos paramentos laterales del cuerpo de naves por su sutil retranqueo, sino también, al ser más amplios que cada uno de los tramos de las naves laterales, por presentar una articulación mural más extensa lateralmente que la de estos, aunque recurriendo a los mismos elementos formales. De hecho, ambos testeros quedan presididos en el centro por un arco-capilla idéntico en su diseño (protíride, enjutas cajeadas y listeladas…), dimensiones y acabados a los existentes en los paramentos laterales del cuerpo de naves y que como estos cobija un retablo columnario de entablamento recto de análoga mazonería. La diferencia radica en el menor fondo de estos dos arcos-capilla, obligado por los juegos de retranqueo mural practicados para su significación, y en la articulación lateral que presentan, resuelta también a base de pilastras corintias semejantes a las de los paramentos laterales del cuerpo de naves, pero más amplia, más desahogada y menos enfática, puesto que, por un lado, dichas pilastras, en vez de ser solo dos que se disponen ciñendo el correspondiente arco-capilla, van acompañadas también de sendos fragmentos o sectores verticales de pilastra en ambos extremos del testero (con los que se enlazan mediante la prolongación y fusión de los baquetones de sus capiteles) para suavizar la transición con los paramentos adyacentes, por otro, no son pilastras compartidas con el tramo colindante, sino propias y diferenciadas, y además carecen de la doble proyección hacia delante, que aquí resulta improcedente por disponerse en el fondo de un retranqueo mural. En los testeros de ambos brazos del transepto las referidas pilastras sostienen visualmente el entablamento general del templo, que se prolonga sin solución de continuidad desde el cuerpo de naves salvando los juegos de retranqueo de los diferentes entronques con efectistas quiebros o escalonamientos de su perfil que resultan especialmente efectistas en el caso de las cornisas.

Por su parte, los dos paramentos restantes del transepto, uno por brazo, correspondientes a la confluencia de este con el presbiterio, presentan una articulación emparentable con la de los testeros, pero mucho más escueta dada su estrechez. De hecho, para mantener la unidad del conjunto ambos paramentos quedan presididos también, por debajo del entablamento general del templo, por un gran arco de medio punto con protíride y enjutas cajeadas y listeladas de diseño, dimensiones y acabados idénticos a los de los testeros, pero que no cumple la función de arco-capilla de escaso fondo para acoger un retablo colateral sino la de embocadura de una auténtica capilla claustral de planta cuadrada cubierta con bóveda de plato sobre pechinas y abierta por sus dos flancos exentos, tanto hacia el transepto como hacia el presbiterio. Los referidos arcos con protíride de ambos paramentos quedan flanqueados a los lados de manera muy escueta:

en el entronque con el correspondiente testero del transepto simplemente por dos fragmentos o sectores verticales de pilastra corintia que semejan sendas pilastras embebidas en el ángulo, y en la confluencia con el presbiterio, de forma más efectista y llamativa, por uno de los cuatro grandes pilares achaflanados del crucero en proyección saliente hacia fuera y por ende por una de las dos pilastras corintias adosadas al mismo.

El transepto queda presidido en su centro por el diáfano espacio del crucero, que fue concebido por Agustín Sanz como la zona mejor iluminada de la iglesia gracias a los cuatro vanos ovoides de su monumental cúpula peraltada, que es de planta circular al interior y octogonal al exterior (posee un tambor octogonal exterior que envuelve su casquete), que permiten iluminarla de manera muy intensa en cualquier momento del día, como también el presbiterio, situado a continuación, gracias a su disposición a gran altura y a su orientación hacia cuatro direcciones distintas perfectamente alineadas con los dos ejes del templo. La citada cúpula remite en su esquema general a la del crucero de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, también peraltada, pero en este caso acentuando el peralte para ganar altura, añadiendo en su coronación una prominente linterna —cilíndrica al interior y octogonal al exterior— hoy lamentablemente cegada (sus cuatro vanos están tapiados), e incluyendo ya ciertas soluciones compositivas y decorativas algo más avanzadas que el arquitecto zaragozano había ensayado en parte en la cúpula peraltada sobre el crucero de su tercer proyecto para la parroquial de Urrea de Gaén [fig. 62].



Fig. 62: ***Vista del crucero y de los brazos del transepto de la Iglesia de Épila desde abajo*****. Se aprecia la cúpula del citado crucero. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La cúpula del crucero, que está dotada de escueto tambor, casquete peraltado y esbelta linterna, y que se voltea a gran altura y con un amplio desarrollo vertical para poder emerger de manera suficientemente eficaz y potente sobre el enorme tejado a dos

aguas que cubre de forma conjunta el cuerpo de naves del templo e iluminar con solvencia y adecuado sentido simbólico el crucero y el presbiterio, apoya en una estilizada y diáfana estructura conformada por cuatro grandes pilares de formato cuadrado achaflanado entre los que se trazan cuatro arcos torales de medio punto que describen en altura una planta cuadrada. Esos cuatro pilares, dos de ellos compartidos con el cuerpo de naves y los otros dos con el presbiterio, no dejan de ser una versión modificada de los cuatro pilares cuadrados exentos, ya analizados, correspondientes a los dos primeros tramos del cuerpo de naves. De hecho, alcanzan su misma altura y comparten su misma estructuración de pedestal inferior alineado con el zócalo general del templo, fuste articulado con pilastras de basa ática con plinto, fuste acanalado y capitel corintio, y coronación mediante un fragmento de entablamento corintio similar en su compartimentación al entablamento general del templo. La diferencia con los cuatro pilares citados radica en que los cuatro del crucero, partiendo del diseño original de pilar de planta cuadrada se prolongan o proyectan hacia la nave central-presbiterio y hacia el transepto describiendo una L que, a su vez, se achaflana, generando un pilar cuadrado de mayor planta, achaflanado en una de sus esquinas, que permite trazar con holgura los cuatro grandes arcos torales y voltear con la suficiente base y una adecuada visibilidad desde abajo las cuatro pechinas. No obstante, cabe matizar que, para disimular las diferencias con los cuatro pilares cuadrados de los pies del templo, los laterales de las zonas prolongadas o proyectadas de los fustes de los dos pilares del crucero más cercanos a estos fueron dejados por Agustín Sanz lisos, sin articulación plástica o decoración adventicia, lo mismo que los propios chaflanes, que resolvió como una superficie plana continua, únicamente rota por los baquetones enlazados y fusionados de los capiteles corintios de sus pilastras adosadas, salvo en el caso de los trozos de entablamento de la parte superior, cuya compartimentación extendió a las zonas de chaflán. Por su parte, los otros dos pilares del crucero presentan sus partes prolongadas o proyectadas resueltas de la misma manera, pero menos expuestas visualmente, al menos en parte, por no disponerse exentos sino integrados, aunque en efectista proyección saliente, en la estructura de las dos capillas claustrales que Sanz dispuso de manera muy conseguida en la confluencia entre el transepto y el primer tramo del presbiterio.

Como ya se ha apuntado previamente, cabe destacar también que, sobre los cuatro pilares cuadrados achaflanados del crucero, en realidad sobre los cuatro trozos de *banquillo* en retranqueo que se disponen encima de estos al igual que en los restantes pilares, se trazan, describiendo un perfecto cuadrado en planta, los cuatro arcos torales que conforman la base estructural de la cúpula en conjunción con las cuatro pechinas sobre las que se voltea, unos arcos torales que, como no podía ser de otra manera, presentan la superficie de su intradós simplemente cajeada y listelada para entonar a la perfección con los arcos formeros y fajones del sistema de abovedamiento del cuerpo de naves y la cabecera.

En concreto, como ya se ha señalado, la gran cúpula peraltada del crucero se voltea sobre cuatro grandes pechinas que, con su forma pseudotriangular curvada, permiten pasar de la planta cuadrada a la circular y que, como las de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o las de la media naranja peraltada que Agustín Sanz contempló en su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, presentan su superficie lisa

enmarcada de manera sencilla por un refinado molduraje perimetral concebido para recibir una pintura mural, en este caso las magníficas representaciones, llenas de potencia expresiva, de los cuatro evangelistas, es decir, *San Juan*, *San Mateo*, *San Lucas* y *San Marcos*, pintadas por Bernardo Costa en 1791-1792/93,[1674] que quedan perfiladas por un exquisito marco clasicista en relieve realizado en estuco dorado y conformado por una banda perimetral de caladas hojas de laurel encintadas perfilada interiormente por un elegante listel de contario, aunque en distintos puntos laterales dichas pinturas se superponen al marco en un alarde de efectismo barroco de raigambre barroca romana (Gaulli, Pozzo…) muy conseguido [figs. 63 y 64].



Fig. 63: ***Vista de una de las cuatro pechinas de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila, que está decorada con una pintura mural de Bernardo Costa en la que se representa a San Juan Evangelista*.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

[1674] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162; y ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos…", *op. cit.*, pp. 197-198.



Fig. 64: ***Vista de una de las cuatro pechinas de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila, que está decorada con una pintura mural de Bernardo Costa en la que se representa a San Lucas*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Como elemento de transición con la cúpula propiamente dicha existe, al igual que en los casos precedentes de la Santa Cruz de Zaragoza y el tercer proyecto no realizado de la Iglesia de Urrea, y el posterior de la Colegiata de Sariñena, un clasicista anillo a modo de entablamento anular, dividido en arquitrabe de faja y cornisilla de saliente progresivo, friso liso y saliente cornisa moldurada sin dentículos en su base, sobre el que apoya el exiguo y sobrio tambor de la cúpula, que presenta un breve basamento en resalte y cuya superficie se anima mediante proyecciones coincidentes con los falsos nervios del casquete, ocho cajeados de dos formatos rectangulares apaisados distintos (cuatro y cuatro) que presentan en su interior marcos dorados de estuco de banda perimetral plana y cenefa interior de hojas de laurel encintadas que acogen pinturas alegóricas de Bernardo Costa (destacan las cuatro alegorías de Virtudes dispuestas bajo los óculos por ser más

grandes y efectistas, pues se superponen al marco en ciertos puntos),[1675] y una clasicista cornisa moldurada como coronación, una articulación del tambor que Sanz ya había empleado en la cúpula de su tercer proyecto para la Parroquial del Urrea y que volvió a usar años después, aunque introduciendo ciertas variantes, en el corto tambor que en 1792 diseñó para la cúpula del crucero de la Colegial de Sariñena, que no llegó a ejecutarse. No obstante, el tambor de la cúpula de la Iglesia de Épila, que, si bien puede considerarse como tal a diferencia del de la cúpula de la Santa Cruz, que es un mero basamento, resulta escueto, por lo que el casquete dispuesto encima, con su gran peralte, adquiere todo el protagonismo [fig. 65].



Fig. 65: ***Detalle del escueto tambor de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila*****. Se aprecia también el arranque de su casquete y uno de sus cuatro óculos ovoides de iluminación.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

El casquete de la cúpula, que resulta muy estilizado gracias a su gran peralte, superior al de otras cúpulas peraltadas anteriores de Agustín Sanz como la de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o la de su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, y similar al de la más tardía de la Colegiata de Sariñena, lo resolvió el arquitecto zaragozano siguiendo un esquema general similar al de la cúpula sobre el crucero de la citada Iglesia de la Santa Cruz pero introduciendo ciertas variantes decorativas en pos de una mayor sobriedad clasicista. Así, las cuatro parejas de falsos nervios radiales con decoración de casetones circulares enlazados con "cintas" y con una roseta en su interior presentes en la cúpula de Santa Cruz fueron sustituidas por otras cuatro parejas de falsos nervios pero de superficie ornada con casetones cuadrados de molduraje perimetral y roseta de estuco interna (hay rosetas de diferentes diseños naturalistas muy variados, lo

[1675] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162; y ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos…", *op. cit.*, pp. 197-198.

que indica el esmero puesto en los acabados decorativos), un motivo clasicista, ya empleado por otros destacados arquitectos clasicistas españoles como Ventura Rodríguez,[1676] que Sanz ya había utilizado en Santa Cruz pero como adorno de otros elementos como los cuatro arcos torales o los arcos fajones. Al igual que en las cúpulas de la Iglesia de la Santa Cruz, del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén y del segundo para la de Vinaceite, las parejas de falsos nervios radiales, que van perdiendo anchura en altura para ganar estilización (al igual que sus casetones, que se van haciendo más pequeños), convergen en un gran tondo circular ornado con un marco clasicista



Fig. 66: ***Detalle del tondo que enmarca la linterna de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

anular dorado a modo de corona de hojas de roble, un motivo decorativo de gran clasicismo y profundo simbolismo cristiano que tuvo un notable arraigo, por influencia del barroco romano, en el barroco académico español para enmarcar las bases de las linternas de las cúpulas o los tondos ciegos sustitutivos.[1677] Dicho tondo, a diferencia de los de las cúpulas de la Santa Cruz, de los proyectos previos de Urrea y Vinaceite, y de la propia Iglesia de Vinaceite, no enmarca un cupulín ciego y rebajado, sino la embocadura de una gran linterna cilíndrica, perfilada en este caso con un sencillo caveto liso y un

[1676] De hecho, los casetones cuadrados con roseta en su interior empleados por Agustín Sanz en la Iglesia de Épila, y anteriormente en la de la Santa Cruz de Zaragoza, son similares a los empleados por Ventura Rodríguez en la ornamentación de la embocadura y el muro de fondo del zaragozano Coreto del Templo del Pilar, aunque en este caso su uso es distinto.

[1677] La corona de hojas de roble era un motivo muy arraigado en el barroco académico español para enmarcar bases de linterna o tondos ciegos sustitutivos. Así, por ejemplo, Ventura Rodríguez usó este motivo con tal fin en cúpulas como la de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, la de su proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, la de la Capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro, o la del Sagrario de la Catedral de Jaén. De alguna de estas cúpulas, probablemente de la de la Santa Capilla, pudo tomar Agustín Sanz la inspiración.

estrecho listel de hojarasca, una combinación ya aplicada por Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid, posible inspiración general para esta y otras cúpulas anteriores de Sanz como la de la Santa Cruz. La citada linterna, que es interiormente de formato cilíndrico muy estilizado y culmina en un cupulín ciego que se adorna con la escultura colgante de una paloma del Espíritu Santo de alas desplegadas antepuesta a un efectista haz dorado de *ráfagos* o rayos de luz celestial, no cumple actualmente con su función lumínica original por presentar tapiados sus cuatro vanos de formato rectangular vertical, que se alinean con los cuatro vanos ovoides del casquete y que deberían reabrirse en una futura restauración con el fin de recuperar plenamente la luminosidad original de la cúpula [fig. 66].

Las cuatro parejas de falsos nervios radiales tienen como misión principal articular y animar la superficie del casquete aportándole ritmo y delimitar los cuatro grandes sectores en que este se divide, que se alinean en cruz tomando como referencia el eje axial del templo, presentan su superficie cajeada y están presididos cada uno de ellos, en su parte inferior, por un profundo vano ovoide[1678] que, con su estilizada forma permite, a través de un profundo pseudoluneto interior, enmarcar adecuadamente y encauzar la luz del correspondiente óculo ovoide exterior, que abre a gran distancia en el tambor octogonal que envuelve y enmascara el casquete de la cúpula exteriormente.[1679] Estos vanos ovoides, que se ciñen a los lados gracias a su refinado marco clasicista de doble moldura, la exterior blanca y lisa, y la interior, algo retrasada, dorada y perfilada con sendos listeles, el externo de cintas plegadas y el interno de cuentas, responden al mismo esquema general que los vanos también ovoides de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz, muy vinculado a modelos de Ventura Rodríguez,[1680] pero resuelto ya dicho esquema, como en los vanos de la cúpula del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea, de forma más sobria a nivel decorativo, al eliminarse en este caso el remate inferior del marco en sendas volutas de las que nacen dos hojas de palma contrapuestas que abrazan su mitad inferior y sustituirse además el serafín alado con guirnaldas laterales colgantes, realizado en estuco, que corona cada uno de los vanos en Santa Cruz, por un refinado motivo clasicista de evocación clásica y cristiana ejecutado también en estuco: una corona circular dorada de hojas de laurel, atada en su base por una elegante cinta de dos cabos,

[1678] Los vanos ovoides, que hundían su raíz tipológica en la arquitectura barroca de Guarino Guarini (1624-1683), eran frecuentes en el barroco clasicista español por influencia del barroco dieciochesco italiano (Juvarra...), que los había asumido como propios. Así, Ventura Rodríguez empleó vanos de forma ovoide en templos como la Capilla del Palacio del Infante Don Luis de Borbón en Boadilla del Monte, y como enmarque ornamental los usó también en las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Pilar. En la Santa Capilla utilizó a su vez vanos pseudoovoides más complejos.

[1679] Los cuatro óculos exteriores de la cúpula, conectados con los cuatro vanos ovoides interiores, conservan todavía, al igual que los restantes óculos del templo, las que parecen ser sus vidrieras originales de vidrios transparentes emplomados de *labor de cruz y ochavo*, que en este caso van montadas en una estructura de hierro cruciforme con refuerzo de círculo central y cuatro radios.

[1680] El esquema de vano ovoide tan usado por Agustín Sanz en sus cúpulas deriva probablemente de los medallones escultóricos de tradición guariniana que Ventura Rodríguez ideó para las bóvedas de las cuatro exedras de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza. No obstante, el propio Ventura Rodríguez empleó vanos ovoides emparentables, con una función análoga, en cúpulas como la de la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, que diseñó y construyó en la década de 1760. Sobre el Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte y su exquisita capilla véase OLMEDO, P., *El Palacio de…*, *op. cit.*; BONET CORREA, A., "Ventura Rodríguez…", *op. cit.*, pp. 435-441; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 268-269.

de la que penden a los lados sendas hojas de palma en blanco que caen grácilmente ciñendo la parte superior del marco, sobre el que se montan con naturalismo. Cabe señalar también que cada pareja de falsos nervios deja libre entre los mismos cuatro espacios vacíos de notable amplitud que casi parecen sectores secundarios algo más estrechos que los cuatro en los que se abren los vanos ovoides, al presentar su superficie también cajeada, aunque en este caso completamente lisa, lo que les resta protagonismo.

En vista de lo ya expuesto, cabe destacar que la cúpula peraltada diseñada y construida por Agustín Sanz en el crucero de la Iglesia de Épila, al igual que la que incluyó unos años antes en sus terceros diseños no realizados para la Parroquial de Urrea de Gaén, debe considerarse una versión modernizada y simplificada a nivel compositivo y decorativo de la que había concebido en 1772 para la Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza, aunque respetando su esencia. De hecho, el modelo de cúpula peraltada codificado por Sanz en dicho templo, que hundía sus raíces en modelos de Ventura Rodríguez de raíz juvarriana (cúpulas de San Marcos de Madrid y de la Santa Capilla del Templo del Pilar),[1681] se llegó a convertir en una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa, ya que no solo recurrió a ese mismo esquema general en sus terceros diseños para la Parroquial de Urrea y en la Iglesia de Épila, sino que lo volvió a utilizar años después en proyectos de arquitectura religiosa tan relevantes como el de la Colegiata de Sariñena (1792-1793).

El sistema de cubrición del transepto de la Iglesia de Épila se completa con las dos grandes bóvedas de cañón con lunetos que cubren los dos brazos del transepto, que son idénticas en dimensiones y configuración a las de la nave central y el presbiterio, aunque se disponen perpendicularmente a estas para entestar en el respectivo arco toral lateral de la cúpula del crucero y en el correspondiente arco formero antepuesto al testero del respectivo brazo del transepto. De hecho, presentan su misma articulación a base de un gran molduraje clasicista de hojas de roble ligeramente rectangular adaptado a su curvatura ideado para acoger pinturas murales, en este caso otras dos escenas de tema mariano pintadas por Bernardo Costa en 1791-1792/1793: *Regina Apostolorum* (bóveda del brazo del transepto del lado de la epístola) y *Regina Prophetarum* (bóveda del brazo del evangelio),[1682] un molduraje que se acompaña a ambos lados de sendas parejas de pseudotriángulos curvos cajeados perfilados en listel que permiten suavizar la transición entre dicho molduraje y los dos lunetos que presenta a los lados, también de superficie cajeada y listelada, que con su curvatura permiten salvar eficazmente y de manera fluida el enlace con el arco fajón del extremo de la respectiva nave lateral y enmarcar en el lado opuesto, junto a la confluencia con el presbiterio, la correspondiente luneta con óculo

[1681] El modelo de cúpula peraltada codificado por Agustín Sanz puede considerarse una inteligente adaptación y reinterpretación personal, tanto tipológica como formal, de las soluciones aplicadas por su maestro Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), que a su vez derivaba de modelos de Filippo Juvarra (en concreto del esquema del casquete de la cúpula de la capilla diseñada por este en su monumental proyecto de nuevo Palacio Real para Madrid, esquema que siguió posteriormente su discípulo Sacchetti en varios de los diseños de capilla no ejecutados que ideó para su propio proyecto de Palacio Real), y en la cúpula calada de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, que Sanz conocía de primera mano y en profundidad.

[1682] ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162; y ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos…", *op. cit.*, pp. 197-198.

circular, en todo idéntica a las existentes en la parte alta de las naves laterales aunque de óculo ciego fingido para mantener la unidad del conjunto [fig. 67].



Fig. 67: ***Vista de la cúpula del crucero y de las bóvedas de los brazos del transepto de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Las bóvedas de cañón con lunetos de los dos brazos del transepto enmarcan en el entronque con sus respectivos testeros sendas lunetas o paramentos de medio punto gemelos de elaborado diseño de carácter geométrico muy relacionado con el de la gran luneta del sector central del testero de los pies, de la que estas dos son una versión más densa, compacta, efectista y decorativista, si se quiere, más barroca, un tipo de acabado más potente acorde a la prestancia que Agustín Sanz quería conferir al transepto. De hecho, estas dos lunetas, aunque a priori parten de una superficie mural disponible análoga a la del testero de los pies, en realidad dicha superficie resulta mucho más reducida pues, partiendo del gran arco formero muy saliente que las enmarca, que ya les resta superficie, se disponen concéntricamente toda una serie de efectistas retranqueos o escalonamientos murales muy profundos, acordes a los existentes en los extremos de la parte inferior de ambos testeros, que introducen un intensa articulación mural que propicia acusados efectos de claroscuro de raíz barroca. Como resultado, la luneta propiamente dicha resulta más reducida y concentrada en su propia articulación, que no difiere en exceso de la del testero de los pies, aunque con un mayor efectismo y decorativismo. De hecho, también presenta en el centro una gran ventana de formato rectangular vertical de dintel curvado, pero en este caso con función lumínica, un desarrollo vertical mucho más acusado y un mayor énfasis decorativo en su resolución formal. La misma arranca de una proyección del *banquillo* general del templo equivalente a su anchura, lo que permite proyectarla hacia fuera con un notable efectismo que se acentúa gracias al decorativista marco cajeado, listelado y con orejetas que presenta, de clara raigambre barroca romana



Fig. 68: ***Vista de la luneta del testero del brazo del transepto del lado del evangelio de la Iglesia de Épila. Foto: Javier Martínez Molina.***

(Pietro da Cortona…), que se corona con una monumental cornisa curva saliente que se ciñe a los escalonamientos en arco de la parte superior y que presenta en su base, como efectista detalle ornamental barroco, un magnífico serafín de estuco de alas explayadas típicamente borrominesco que se posa con naturalidad sobre el dintel curvado del marco mientras con las alas ciñe la base de la cornisa superior. La citada ventana, que queda flanqueada a los lados por sendos cajeados pseudotriangulares curvos similares a los de la luneta del sector central del testero de los pies, acusa un notable barroquismo de raíz barroca romana, pero no solo a nivel formal sino también compositivo, pues con su acusado desarrollo vertical rompe o perfora literalmente la gran banda plana en resalte doblemente listelada, similar a la de la referida luneta del testero de los pies, que, arrancando de sendas proyecciones del *banquillo*, perfila el paramento semicircular por debajo de los juegos de retranqueo, un esquema general que remite claramente al empleado por Ventura Rodríguez en el medio punto que remata el muro de fondo del Coreto del Templo del Pilar, del que este sería una versión atemperada en sentido clasicista [figs. 68 y 69].

El tercer gran espacio que conforma el interior de la Iglesia de Épila es la cabecera, que se configura como una nave única de testero recto dividida en tres tramos, los dos primeros destinados a presbiterio y el tercero a coro, que queda flanqueada por diferentes dependencias, algunas de las cuales, como las dos capillas claustrales que abren al primer tramo del presbiterio, se le suman física y visualmente y otras no. A raíz de su carácter más concentrado espacialmente y al mayor protagonismo que adquiere el muro, la cabecera contrasta en cierta medida con la absoluta diafanidad del cuerpo de naves y el transepto, unos espacios con los que sin embargo se integra a la perfección gracias a la sutil e inteligente utilización de las proporciones, las formas y el lenguaje propios de la

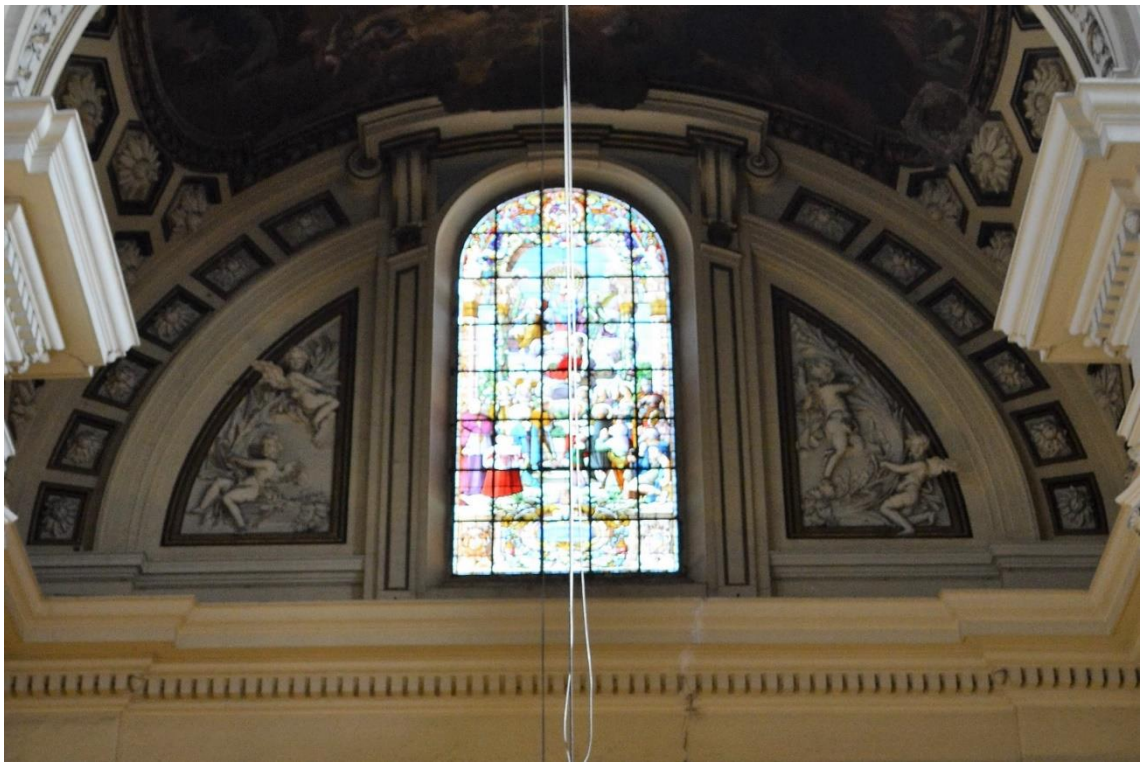


Fig. 69: ***Vista de la luneta del testero del Coreto del Templo del Pilar de Zaragoza, diseñada por Ventura Rodríguez*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

estética barroca clasicista o académica ya muy depurada. De hecho, la configuración de la profunda cabecera epilense, con sus alzados más compactos y escalonados, remite a soluciones, propias de iglesias de mayor compartimentación espacial, ya ensayadas previamente por Agustín Sanz en otros templos cuyas cabeceras presentan importantes analogías con esta, como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, su tercer proyecto, no realizado, para la Parroquial de Urrea, de planta basilical, o que seguiría ensayando más adelante en otros templos posteriores como la Colegiata de Sariñena, de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado de efecto longitudinal. Así, la configuración espacial y en alzado de la cabecera epilense presenta notables paralelismos con la de las cabeceras de las tres iglesias mencionadas, especialmente con Urrea y Sariñena, ambas también de testero recto y de tres tramos cubiertos con bóvedas de cañón con lunetos: el primero flanqueado por sendas capillas claustrales, el segundo ceñido por las sacristías y el tercero destinado a coro [fig. 70].

El presbiterio, que como ya se ha señalado abarca los dos primeros tramos de la cabecera, se configura espacialmente como una auténtica prolongación física y visual de la nave central del templo al otro lado del crucero, al que se conecta con gran naturalidad al entestar la bóveda de cañón con lunetos de su primer tramo en el arco toral inmediato. Dicho primer tramo, de planta rectangular y que actúa como espacio de transición entre el crucero y el presbiterio propiamente dicho, entendido este como el tramo que antecede directamente al altar mayor, queda delimitado por sendos paramentos laterales articulados de manera similar a los paramentos inmediatos del transepto, a los que están literalmente unidos en ángulo recto, actuando los dos pilares achaflanados del crucero más próximos a la cabecera, que se disponen en proyección saliente, como una auténtica "rótula" que los mantiene vinculados a la vez que los delimita. Es más, para mantener una estricta



Fig. 70: ***Vista general lateral de la cabecera de la Iglesia de Épila*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

unidad formal y estética, pero no solo con el inmediato transepto sino también con los tres muros perimetrales del cuerpo de naves, ambos paramentos laterales del primer tramo del presbiterio quedan presididos, por debajo del entablamento general del templo, por un gran arco de medio punto de frente moldurado con protíride y enjutas cajeadas y listeladas de diseño, dimensiones y acabados idénticos a los de los arcos que presiden los diferentes sectores de los muros perimetrales del cuerpo de naves y del testero, pero que a diferencia de estos, y al igual que los dos de los paramentos inmediatos del transepto, no actúan de arco-capilla de escaso fondo que enmarca un retablo colateral sino de embocadura de una verdadera capilla claustral de planta cuadrada abierta por sus dos flancos exentos, tanto hacia el presbiterio como hacia el transepto. Los arcos de ambos paramentos quedan flanqueados a los lados con mesura: en la confluencia con el transepto de manera algo más llamativa y efectista por uno de los dos grandes pilares achaflanados del crucero inmediatos a la cabecera en proyección saliente hacia fuera y por ende por una de las dos pilastras corintias adosadas al mismo, y en el extremo opuesto, en el entronque con el segundo tramo del presbiterio, por una pilastra corintia en proyección saliente, es decir, dotada a cada lado, en retranqueo, de una retropilastra o sector vertical de pilastra a modo de cuña, una solución algo más sobria y contenida que la empleada en los distintos sectores de los muros perimetrales del cuerpo de naves, en los que las pilastras de delimitación presentan doble proyección saliente por la necesidad de articular eficazmente este espacio mucho más amplio.



Fig. 71: ***Vista contrapicada de la capilla claustral de la Iglesia de Épila que flanquea el presbiterio por el lado de la epístola*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 72: ***Otra vista de la capilla claustral de la Iglesia de Épila que flanquea el presbiterio por el lado de la epístola*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

En contraste muy claro con el presbiterio, pero sobre todo con el transepto y su luminoso crucero, Agustín Sanz resolvió las dos capillas claustrales anejas al primer tramo del presbiterio, ya que las diseñó con una altura mucho menor y sobre todo sin iluminación directa,[1683] lo que le permitió conseguir que quedaran en una cierta penumbra, a diferencia de los espacios mencionados, logrando diferenciar así de forma muy efectiva y efectista estos elementos espaciales de carácter secundario, más recogidos lumínicamente, de aquellos que conforman el núcleo principal del templo, que gracias a su altura mucho mayor y a su magnífica iluminación adquieren mayor protagonismo. Ambas capillas claustrales, que no pueden ser consideradas "capillas" en el sentido estricto de la palabra dada su disposición abierta por dos de sus cuatro lados, las concibió Sanz siguiendo un esquema que ya había ensayado en los cuatro espacios angulares de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en el arranque del presbiterio de su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea y que repetiría posteriormente en otras iglesias como la Colegiata de Sariñena: con planta cuadrada y cubiertas con bóveda de plato, es decir cúpula ciega de planta circular, sin tambor y con el casquete muy rebajado, que arranca directamente de un escueto anillo clasicista moldurado saliente, volteada sobre cuatro pechinas de sobrio marco perimetral clasicista de hojarasca, tendidas a su vez sobre cuatro arcos torales de medio punto, dos de ellos abiertos que son coincidentes con las dos embocaduras, y otros dos ciegos (el del flanco prolongado en profundidad) que sirven de arcosolio para enmarcar sendos retablos de mazonería similar a la del resto de retablos colaterales del templo (los dos de la capilla de la epístola sin sotabanco), unos arcos que en sus confluencias forman estrechos chaflanes y que al igual que en Santa Cruz y el tercer proyecto de Urrea presentan sus intradoses y jambas, que quedan delimitadas por la prolongación de la línea de impostas general del templo, que actúa visualmente de pseudocapitel toscano, ornadas con sencillos cajeados en rehundido. De hecho, este tipo de cubrición, que Sanz había ensayado con éxito en Santa Cruz y en su tercer proyecto para Urrea y que se inspiraba con toda probabilidad en las bóvedas concebidas por Ventura Rodríguez para ocho tramos de las naves laterales del Templo del Pilar, se convirtió en una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz y adquirió además un gran arraigo en la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración, en la que su uso llegó a ser generalizado [figs. 71 y 72].

El segundo tramo del presbiterio, de planta rectangular como el primero pero que en este caso sí actúa efectivamente como tal al disponerse justo delante del altar mayor y con su espacio alzado sobre la preceptiva grada (hoy triple en su zona central ceñida a la anchura del retablo mayor) que enfatiza su función privilegiada, queda delimitado por su parte, para mantener la unidad estética del conjunto, por sendos paramentos laterales de articulación general similar a la de los colindantes del primer tramo y por ende a la de los restantes sectores de los muros del templo. Ambos paramentos presentan en sus dos extremos, como elemento de delimitación con los tramos colindantes, una pilastra corintia

[1683] Sí que se construyó inicialmente un pequeño óculo enrejado, que finalmente quedó tapado, en el flanco derecho de la capilla claustral del lado de la epístola. Pudo tener la función de iluminar tenuemente el único retablo que iba a acoger inicialmente esa capilla. Dicho óculo resulta extraño pues no era habitual abrir vanos en las capillas claustrales (Agustín Sanz no los hizo en la capilla claustral del lado del evangelio ni en las de otros proyectos), que pierden así su pretendido efecto de recogimiento lumínico.

en proyección saliente, es decir, dotada a cada lado, en retranqueo, de una retropilastra o sector vertical de pilastra a modo de cuña. Dichas pilastras, flanquean, como es habitual, un gran arco de rosca moldurada con protíride en la clave y sendas enjutas cajeadas y listeladas. Sin embargo, la diferencia radica aquí en que este arco no sirve de embocadura a una capilla claustral o actúa de arco-capilla y por tanto no se dispone abierto o con un notable desarrollo en profundidad, sino que aparece cegado en ligerísimo retranqueo por un gran paramento liso enlucido presidido únicamente en su centro, por debajo de la línea de impostas, por una monumental portada clasicista, ya neoclásica, que da acceso a la correspondiente sacristía cuadrada que lo flanquea, a la que se accede por la puerta adintelada que cobija la portada. De esta manera se logra preservar la unidad estética del conjunto, muy importante en el caso del presbiterio, sin necesidad de d sacrificar la funcionalidad.[1684]

Las portadas de las dos sacristías, realizadas en estuco jaspeado y dorado con un nivel de ejecución y acabado de excelente calidad, responden a un mismo diseño clasicista de inspiración escurialense o herreriana concebido por Agustín Sanz en una fase probablemente ya avanzada de las obras, dada su gran potencia y monumentalidad y el despojado y rotundo uso del repertorio formal de tradición clásica del que hacen gala. De hecho, ambas portadas parecen ser una inteligente reelaboración, adaptada a los códigos y proporciones del clasicismo dieciochesco, de las despojadas y rotundas portadas de la gran fachada principal del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Las dos portadas, de disposición adintelada, están conformadas por un sobrio y refinado marco moldurado clasicista pintado imitando jaspe marrón, que arranca de un escueto zócalo en resalte que es continuación del zócalo general del templo, que en este segundo tramo del presbiterio pierde altura por quedar ceñida al mismo la grada del altar mayor, y que está resuelto a base de sucesivas bandas planas y listeles paralelos dispuestos en derrame. El citado marco queda perfilado perimetralmente, en retranqueo, por una sobria banda plana en resalte respecto al muro de fondo que se dispone pintada imitando piedra marrón oscura en sus dos segmentos laterales y piedra verde en el superior, que es de mayor desarrollo y semeja un friso liso. La citada banda plana presenta en su parte superior, en ambos extremos, sendas protírides o ménsulas clasicistas de perfil en voluta ascendente con hojas de acanto colgantes y frente doblemente acanalado con listel de cuentas central, que sostienen visualmente, siguiendo la tradición clásica, una monumental cornisa recta saliente de potente perfil sobriamente moldurado. Dicha cornisa, de gran clasicismo, va pintada toda ella imitando jaspe marrón y se remata sin solución de continuidad con un *banquillo* de frentes curvos, también con acabado jaspeado marrón, que se corona con una efectista composición escultórica apiramidada de objetos litúrgicos a modo de panoplia eclesiástica realizada en estuco dorado y blanco, un motivo decorativo el de la panoplia, en este caso un tanto sui géneris por no estar compuesto de armas sino de objetos de culto, típicamente dieciochesco, que aquí adquiere una profunda carga simbólica

[1684] Posteriormente, en sus diseños de la Colegiata de Sariñena (1792-1793), ante una disyuntiva similar, Agustín Sanz optó por una solución más sobria, pues en el segundo tramo del presbiterio prescindió del gran arco ciego y dejó las puertas de las sacristías en soledad. No obstante, el caso era distinto, pues de haber incluido arcos en ese segundo tramo del presbiterio hubiera distorsionado visualmente la configuración de cruz griega inscrita en un cuadrado.

alusiva al uso como sacristía de las dos dependencias que se disponen detrás de ambas portadas.[1685]

Las portadas de las sacristías ya analizadas, cuyo *imitado a mármoles* fue realizado en febrero-agosto de 1798, sin duda por el maestro dorador Agustín Gascón, cobijan sendas puertas de madera de doble hoja, de refinado diseño clasicista debido sin duda a Agustín Sanz, cuya exquisita factura se debió al maestro carpintero Manuel Rueda, que se adjudicó su realización en la subasta celebrada el 8 de septiembre de 1794 y que ya las tenía terminadas a finales de 1795.[1686] Las hojas de dichas puertas se articulan todas de la misma manera en su cara noble, la orientada hacia el presbiterio, en concreto con tres cuarterones superpuestos en hilera: dos cuarterones cuadrados en los extremos superior e inferior y un gran casetón rectangular vertical alargado en el centro, un esquema empleado también en los batientes de la fachada principal del cancel de la puerta principal del templo.[1687] Todos los cuarterones presentan un mismo tratamiento clasicista emparentable también con el de los cuarterones del cancel pero más apurado en los detalles: marco plano en resalte ligeramente moldurado en su perfil interior, perímetro biselado, y amplia superficie plana con relieve escultórico labrado y canto moldurado. Los referidos relieves escultóricos labrados que adornan los cuarterones, de una calidad muy notable, muestran una iconografía en la misma línea que las composiciones de objetos litúrgicos que coronan ambas portadas, derivada sin duda de la asesoría y colaboración de algún eclesiástico del capítulo epilense que la propondría o corregiría. Así, en los cuarterones cuadrados de las partes superior e inferior de ambas puertas se representan coronas vegetales de diferente tipo y simbolismo (de rosas abiertas, laurel, rosas cerradas y olivo) mientras que en los cuarterones rectangulares verticales se muestran diferentes atados de objetos litúrgicos (velas, báculo pastoral, cruz arzobispal, hacheros…) [figs. 73 y 74].[1688]

[1685] En la composición que corona la portada del lado de la epístola se representan los siguientes objetos litúrgicos: bandeja de comunión, cáliz, hisopo, dos cirios, velas, cetro, naveta y hachero, todos ellos atados con lo que parece ser una estola con un lazo. Por su parte, en la composición que remata la portada del lado del evangelio figuran los siguientes objetos litúrgicos: cíngulo, evangelio, epistolario, cruz, custodia, misal romano, vinajera, cirio, velas y cuatro varas de palio, todos ellos atados por un cíngulo cruzado.

[1686] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificaciones de 10-XII-1795 y 6-X-1801).

[1687] La cara posterior de ambas puertas, orientada hacia el interior de las sacristías, carece de decoración y deja a la vista el armado de su estructura de largueros y travesaños, así como la cerrajería.

[1688] Los cuarterones de los dos batientes de la puerta de la sacristía parroquial, es decir, la del lado de la epístola, se adornan con los siguientes relieves: los dos cuarterones cuadrados de la parte alta con sendas coronas de dos ramas curvadas de rosal de rosas abiertas atadas en lazo con una cinta; los dos cuarterones rectangulares verticales de la zona central con una roseta con cinta de cuyo centro pende un cíngulo colgante que se enrolla atando diferentes objetos litúrgicos (en el izquierdo: velas, cetro, hisopo, bandeja de comunión, vinajera e incensario; y en el derecho: báculo pastoral, cruz arzobispal, hachero, mitra y hoja de palma); y los dos cuarterones cuadrados de la parte baja con sendas coronas de dos ramas curvadas de laurel atadas en lazo con una cinta. Por su parte, los cuarterones de los dos batientes de la puerta de la sacristía capitular, o lo que es lo mismo, la del lado del evangelio, se ornan con los siguientes relieves: los dos cuarterones cuadrados de la parte alta con sendas coronas de dos ramas curvadas de rosal de rosas cerradas atadas en lazo con una cinta; los dos cuarterones rectangulares verticales de la zona central con un gran lazo de cinta de cuyo centro pende un cíngulo colgante que se enrolla atando diferentes objetos litúrgicos (en el izquierdo: dos hacheros, dos varas floridas, una vara de flor cerrada y una hoja de palma; y en el



Fig. 73: ***Portada neoclásica y puerta de doble hoja de la sacristía parroquial de la Iglesia de Épila (lado de la epístola)*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

derecho: dos cirios, un pergamino, una cruz y una patena con mango); y los dos cuarterones cuadrados de la parte baja con sendas coronas de dos ramas curvadas de olivo atadas en lazo con una cinta.



Fig. 74: ***Portada neoclásica y puerta de doble hoja de la sacristía capitular de la Iglesia de Épila (lado del evangelio)*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Las dos sacristías que flanquean el segundo tramo del presbiterio y parte del coro, tanto la parroquial, a la que se accede por la puerta del lado de la epístola, como la capitular, a la que se entra por la del evangelio, son dos amplias estancias de planta cuadrada de idénticas dimensiones cubiertas las dos con una gran bóveda esquifada o claustral. No obstante, dada su mayor importancia jerárquica, la sacristía parroquial fue decorada con mayor esmero. En la actualidad presenta un suelo antiguo de tarima de madera, quizá el original, paredes lisas enlucidas con arrimadero moderno de madera hasta casi media altura, cornisilla moldurada que delimita el arranque de la bóveda, y la bóveda propiamente dicha, que como ya se ha indicado es esquifada o claustral y que presenta una sencilla decoración clasicista que articula y anima sus cuatro paños con sobriedad. Esa decoración clasicista, emparentada en su concepto con la de las bóvedas de arista de las naves laterales del templo, se basa en el alisamiento del cruce de las aristas de la bóveda, lo que permite disponer en su centro, en la parte más alta, un marco moldurado dorado de hojarasca de formato cuadrado que enmarca una sencilla pintura mural de carácter ornamental compuesta por un sencillo plafón central circular de dos anillos concéntricos, perfilado a su vez por una esquemática cenefa, que se acompaña en el perímetro por otra ondulante cenefa vegetal y geométrica de mucho mayor desarrollo. En torno al marco moldurado cuadrado, los cuatro paños que delimitan las aristas de la bóveda se disponen sobriamente con su superficie lisa simplemente cajeada y perfilada en listel dorado describiendo cuatro grandes pseudotriángulos curvados de vértice superior truncado en línea recta [fig. 75].



Fig. 75: ***Vista general de la sacristía parroquial de la Iglesia de Épila, ubicada flanqueando el lado de la epístola del segundo tramo del presbiterio*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 76: ***Vista del aguamanil de la sacristía parroquial de la Iglesia de Épila, cuyo frontal, de nueva ejecución, fue diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Cabe señalar también que la sacristía parroquial conserva buena parte de los elementos de mobiliario litúrgico, algunos nuevos y otros reaprovechados, con que fue dotada en los años finales del siglo XVIII coincidiendo con la recta final de las obras de construcción y decoración del nuevo templo parroquial diseñado por Agustín Sanz. Entre dichas piezas destaca el refinado aguamanil pétreo, que fue reaprovechado de la iglesia vieja pero debidamente "relabrado" según un nuevo diseño para actualizarlo estéticamente. Dicho aguamanil estuvo listo e instalado en su emplazamiento a mediados de septiembre de 1798, para la inauguración interior del templo, aunque no constan ni la autoría material ni el coste final de su actualización,[1689] diseñada sin duda por el propio Sanz a tenor de la exquisita traza clasicista a la que responde, que incluye un detalle decorativo de raíz barroca romana de notable erudición. Sobre un alto basamento prismático cuadrangular, una pirámide truncada de aristas curvas sostiene una taza oval de frente recto y amplia boca de canto redondeado, todo ejecutado finamente en piedra negra de Calatorao y sin duda reaprovechado, aunque quizá con algún tipo de mejora y depuración decorativa. Sobre la taza apoya directamente un bello frontal superior de protección, encastrado a su vez en la pared, diseñado y confeccionado sin duda completamente de nueva planta. Dicho frontal, labrado con gran exquisitez en piedra tostada de La Puebla de Albortón con ciertos detalles en jaspe aglomerado de Ricla, está concebido a modo de pequeño pero potente retablo clasicista de un solo cuerpo conformado por sendas pilastras toscanas que flanquean un elegante cajeado rectangular vertical listelado que enmarca una bella losa de jaspe de Ricla. Dichas pilastras sostienen a su vez un potente entablamento de arquitrabe liso con listel superior, friso liso de jaspe de Ricla y potente cornisa recta saliente de base y perfil superior moldurados coronada por un sencillo *banquillo* en retranqueo que soporta un estilizado y refinado remate

[1689] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800); y A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796).

avolutado de raigambre borrominesca (Sant'Ivo alla Sapienza…), una refinada cita erudita que indica la categoría del tracista [fig. 76].

La restante sacristía, la capitular, conocida actualmente como sacristía abierta, a pesar de compartir dimensiones y tipo de cubrición con la sacristía parroquial, resulta aún más sencilla en su resolución formal, pues su bóveda esquifada o claustral carece de elementos de articulación y de decoración adventicia. De hecho, se trata de una estancia de paredes enlucidas lisas coronadas por una sencilla cornisa saliente, idéntica a la de la otra sacristía, que marca el arranque de la bóveda. Ello se debe a su importancia secundaria desde un punto de vista funcional, pues solo daba servicio al capítulo eclesiástico, que no desempeñaba funciones parroquiales. No obstante, su despojado y desaliñado aspecto actual, al que no ayuda su reciente uso como espacio meramente utilitario destinado a almacén y cuarto de electricidad, en origen no era tal, pues dos de sus cuatro paredes estaban revestidas por un sobrio y elegante armario corrido dieciochesco de madera de enormes dimensiones, dispuesto en forma de L y dotado, por encima de un gran zócalo general, de un total de 26 puertas cuadradas numeradas decoradas sobriamente con un gran cuarterón cuadrado liso en el centro, concebidas a modo de taquillas individuales con llave para el uso privativo de cada uno de los miembros del capítulo.[1690] Dichas puertas se distribuyen en hilera en dos niveles superpuestos, lo que da como resultado un total de trece calles jalonadas por pilastras de fuste cajeado y capitel toscano que sostienen un monumental entablamento de arquitrabe de triple faja de saliente progresivo con cornisilla superior, friso liso y saliente cornisa de perfil moldurado que actúa de potente remate del conjunto. Este magnífico y amplio armario, que dado su uso fue confeccionado sin duda a expensas del capítulo eclesiástico, lo que explicaría que no figurara en las cuentas y documentos de fábrica, bien pudo ser diseñado por el propio Agustín Sanz en una fase ya avanzada de las obras a tenor de la gran calidad y clasicismo de su refinada traza. En 2012 fue desmontado, restaurado con sumo cuidado y vuelto a instalar, pero no en su emplazamiento original sino en la antigua sala capitular, que se dispone justo encima de la sacristía parroquial y que por sus análogas dimensiones a las de las dos sacristías lo pudo acoger sin problemas, y en total sintonía estética, adquiriendo la nueva misión de custodiar adecuadamente y con seguridad los legajos y libros del extenso archivo-biblioteca parroquial [fig. 77].[1691]

[1690] En 1799 los miembros del capítulo eclesiástico epilense eran 24. No obstante, quizá por holgura o en previsión de posibles incorporaciones futuras, el gran armario de la sacristía capitular se ejecutó con 26 compartimentos. Véase A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1799, apéndice 11 (Memorial de Ignacio Bona, párroco de la Iglesia de Épila).

[1691] La sala capitular, restaurada en su conjunto, incluido el gran armario procedente de la sacristía capitular, se inauguró el 17-IX-2012, festividad de San Pedro Arbués, patrón de Épila, con asistencia, entre otras personalidades, del cura párroco, Miguel Ángel Barco, impulsor de la restauración, y del alcalde, Martín Llanas Gaspar, cuyo ayuntamiento contribuyó notablemente a la financiación de los trabajos. Como dato curioso, cabe señalar que, en la restauración, para una mayor funcionalidad del armario en su nuevo uso como archivo-biblioteca, las 26 puertas del mismo se unieron por dentro de dos en dos aunque ello resulta imperceptible desde el exterior.



Fig. 77: ***Vista general de la sacristía capitular de la Iglesia de Épila, ubicada flanqueando el lado del evangelio del segundo tramo del presbiterio.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

La sala capitular, como se acaba de apuntar, es una amplia estancia de planta cuadrada de idénticas dimensiones a las dos sacristías, que se ubica justo encima de la sacristía parroquial. Se accede a ella subiendo hasta arriba una amplia escalera de sobrio diseño clasicista que se dispone flanqueando el coro por el lado de la epístola y a la que se entra atravesando la propia sacristía parroquial. La misma es de caja de planta cuadrangular, amplio ojo central y un solo ramo de notable amplitud cuyas correas presentan un perfil curvo típicamente dieciochesco. Sus peldaños, que se cubren con baldosas cerámicas modernas que sustituyen a las originales, se rematan con atoques de madera, mientras que la barandilla, que aún es la primigenia, es de estructura de madera con barrotes de forja tradicional y queda jalonada mediante estilizados pilarcillos de sección cuadrada de frentes cajeados y listelados y remate en forma de bola. Se ilumina fundamentalmente gracias a dos grandes óculos circulares de sencillo marco moldurado clasicista que abren a la fachada del lado de la epístola en los extremos inferior y superior de la caja de escaleras, una caja de escaleras que se corona con un techo plano de cielorraso presidido en el centro, a modo de plafón, por un gran marco cuadrado dorado de hojas de laurel encintadas, y perfilado perimetralmente por una monumental moldura en caveto ceñida abajo y arriba por sendos listeles moldurados de gran clasicismo [figs. 78 y 79].



Fig. 78: ***Vista parcial de la escalera de acceso a la sala capitular de la Iglesia de Épila, diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 79: ***Vista del rellano superior de la escalera que da acceso a la sala capitular de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

La sala capitular propiamente dicha, a la que se entra, tras subir la escalera, por una magnífica puerta de grandes cuarterones moldurados de refinado diseño clasicista de raigambre venturiana y ecos borrominescos, es una sala cuadrada que resulta similar a la sacristía parroquial, encima de la cual se dispone con sus mismas dimensiones, aunque con algo menos de altura. Se cubre, al igual que esta, con una gran bóveda esquifada o claustral, aunque más achatada. En la actualidad presenta un suelo moderno de baldosas

de barro, paredes lisas enlucidas con arrimadero pintado hasta casi media altura, cornisilla moldurada que delimita el arranque de la bóveda, y la bóveda propiamente dicha, que como ya se ha apuntado es esquifada o claustral y presenta una sencilla decoración clasicista que articula y anima sus cuatro paños con sobriedad. Esa decoración clasicista, emparentada en su concepto con la de la sacristía parroquial y la de las bóvedas de arista de las naves laterales del templo, se basa en el alisamiento del cruce de las aristas de la bóveda, lo que permite disponer en su centro, en la parte más alta, un marco moldurado dorado de formato cuadrado. En torno a dicho marco, los cuatro paños que delimitan las aristas de la bóveda se disponen sobriamente con su superficie lisa simplemente perfilada en dorado a pincel describiendo cuatro grandes pseudotriángulos curvados de vértice superior truncado en línea recta. Cabe matizar, como ya se ha señalado previamente, que en la actualidad se dispone en esta sala el enorme armario clasicista de 26 compartimentos que antes prestaba servicio en la sacristía capitular y que tras ser restaurado y adaptado hace unos años sirve hoy, en este nuevo emplazamiento, para alojar con dignidad el rico archivo-biblioteca parroquial [fig. 80].



Fig. 80: ***Vista general de la sala capitular de la Iglesia de Épila*****. Alberga un antiguo armario taquillero procedente de la sacristía capitular, hoy adaptado y usado como archivo. Foto: Javier Martínez Molina.**

Regresando de nuevo al presbiterio propiamente dicho, cabe señalar que, por encima del entablamento general del templo, que se proyecta hacia delante coincidiendo con las pilastras en proyección que delimitan los distintos sectores de la cabecera, sus dos tramos se cubren de la misma manera, con sendas bóvedas de cañón con lunetos idénticas en dimensiones y configuración a las de la nave central y el transepto, pues presentan su misma articulación consistente en un gran molduraje clasicista de hojas de roble

ligeramente rectangular adaptado a su curvatura y concebido para acoger pinturas murales, en este caso otras dos escenas de tema mariano, la del primer tramo del presbiterio, *Regina Patriarcharum*, realizada en 1791-1792/1793 por el pintor valenciano Bernardo Costa, y la del segundo tramo, *Maria Tota Pulchra*, ejecutada en 1791 por el pintor zaragozano Mariano Ponzano —está firmada en el ángulo inferior derecho—, autor también de la escena de la bóveda del coro.[1692] El molduraje de ambas bóvedas se acompaña a los lados, como es norma, de sendas parejas de pseudotriángulos curvos cajeados perfilados en listel que permiten suavizar la transición entre dicho molduraje y los dos lunetos que presenta a los lados, también de superficie cajeada y listelada, que con su curvatura permiten salvar y enmarcar los paramentos curvos que coronan los muros laterales de ambos tramos por encima del entablamento y que acogen óculos de iluminación.

Precisamente los lunetos son los únicos elementos de las dos bóvedas del presbiterio que resultan ligeramente distintos respecto a las restantes bóvedas del mismo tipo existentes en el templo, pues no bajan tanto como los lunetos de dichas bóvedas y por tanto tienen una inclinación diferente, menos superficie y son más abiertos, aunque ello resulta escasamente perceptible a simple vista salvo que se preste mucha atención. La razón es sencilla: las cuatro lunetas o paramentos curvos que coronan los muros laterales de los dos tramos del presbiterio no son de medio punto, es decir, perfectamente semicirculares, como las del resto del templo, sino que presentan un cierto peralte en la base, casi imperceptible desde abajo, que les confiera una altura algo mayor, con el fin de resolver una importante dificultad técnica: poder abrir los correspondientes cuatro óculos de estas lunetas por encima de los tejados de las altas estructuras que flanquean los dos tramos del presbiterio, que son las dos capillas claustrales en el caso del primero y los binomios sacristía parroquial-sala capitular (lado de la epístola) y sacristía capitular-almacén (lado del evangelio) en el caso del segundo.[1693] De hecho, las cuatro lunetas, aunque idénticas a las restantes del mismo tipo en sus elementos constitutivos, presentan a consecuencia del peralte una serie de sutiles e inteligentes modificaciones que, aunque pasan desapercibidas, no dejan de ser significativas, principalmente un mayor desarrollo en la base de los dos pseudotriángulos curvos cajeados y listelados que ciñen el óculo y una colocación del marco de dicho óculo, fruto de la necesidad de ganar altura para salvar los tejados de las estructuras adosadas, algo más alta (lo que evita su interrupción en la parte inferior como ocurría en las restantes lunetas análogas) y por ende más desahogada respecto al *banquillo* general del templo, lo que también influye en la posición relativa

[1692] ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos…", *op. cit.*, pp. 197-198; y ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162.

[1693] El origen del problema radicó probablemente en el hecho de que la cabecera del templo fue un elemento no previsto inicialmente por Agustín Sanz en su proyecto y que fue añadido, en sustitución de la construida con anterioridad, cuando se comprobó que la misma era una ruina irrecuperable. Para entonces, la construcción del cuerpo de naves no solo se había iniciado ya, sino que probablemente había avanzado notablemente sin tener en cuenta, por supuesto, a la hora de calcular las proporciones generales del templo, las capillas claustrales y las demás estructuras que se acabarían levantando en la nueva cabecera. Por ello, ante la obligación de tener que aplicar en la nueva cabecera las mismas proporciones generales empleadas en el cuerpo de naves, Sanz se vería obligado a introducir el peralte de las lunetas o medios puntos de los dos tramos del presbiterio como mal menor para poder abrir sus cuatro óculos de iluminación por encima de los tejados de las altas estructuras que se debían disponer adosadas a los mismos, que eran ineludibles.

del correspondiente serafín de alas explayadas y de las dos hojas de palma contrapuestas que este presenta debajo, dos elementos que se disponen más holgados entre sí. Además, como medida adicional, el óculo presenta dentro de su marco un derrame interior enlucido que todavía le permite ganar más altura con el fin de salvar el tejado inmediato aunque a costa de perder diámetro real, lo que se traduce en que estos cuatro óculos no solo se disponen más altos sino que en realidad son más pequeños que los de las naves laterales y que los dos fingidos del transepto, aunque ello resulta, gracias a las sutiles medidas implementadas por Agustín Sanz, casi imperceptible (en este caso los serafines disimulan el derrame). Cabe señalar también que, aunque de menor diámetro real, los cuatro óculos en cuestión se cierran a su vez, como los de las naves laterales, con vidrieras de vidrios transparentes emplomados de las llamadas de *labor de cruz y ochavo* montadas sobre una estructura cruciforme de hierro forjado con arandela central.

El segundo tramo del presbiterio queda presidido al fondo, justo en el límite con el coro, por el monumental retablo mayor del templo, que preside su cabecera sirviendo tanto de base y fondo visual a las celebraciones litúrgicas como de pantalla de separación entre el presbiterio y el coro. Como ya se ha señalado previamente en el estudio histórico, fue diseñado por Agustín Sanz en una fase ya avanzada de las obras, sin duda en la primavera de 1794, en todo caso antes de finalizar el mes de junio de ese año, dentro de una potente estética clasicista que puede ser considerado ya plenamente neoclásica.[1694] Sanz, que por aquel entonces se adentraba ya en su etapa creativa de madurez, tenía sin duda la firme voluntad de seguir a la vanguardia de la arquitectura aragonesa, lo que le impulsó a idear un retablo mayor acorde a la nueva estética neoclásica que se estaba empezando a imponer y que él mismo había adoptado ya en proyectos coetáneos tan relevantes como el de la nueva Colegiata de Sariñena. De la ejecución material del retablo mayor epilense, que se adjudicó en cinco lotes diferenciados en una subasta celebrada el 6 y el 8 de septiembre de 1794, se ocuparon los siguientes artífices: el maestro cantero Vicente Tabernas, que labró el gran sotabanco o basamento de cantería; el maestro carpintero José Salesa, que realizó en madera la magnífica mazonería neoclásica, incluidas sus potentes columnas corintias; el escultor Ignacio Echeverría, que talló en madera la refinada ornamentación clasicista adventicia que debía decorar la mazonería (marcos del relieve principal y del reverso, rosetas, guirnaldas…); el escultor Cristóbal Salesa, que esculpió en madera la gran *medalla* o relieve único que debía presidir el retablo, dedicada a la Asunción de la Virgen, además de dos ángeles niños que debían ir en los costados del conjunto, sobre la estructura de las puertas de acceso al coro; y el escultor José Sanz, que labró en madera las esculturas que debían coronar el frontón triangular del retablo, en concreto dos ángeles mancebos en los extremos y una pareja de ángeles niños sosteniendo la gran cruz que debía rematar el retablo en el vértice.[1695] Los trabajos comenzaron ya hacia mediados de septiembre de 1794 y se ultimaron en lo

[1694] A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informe de 11-III-1795); y A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), f. 311 r. (Junta de 1-VII-1794).

[1695] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 106.

fundamental poco más de un año después, entre el verano y el otoño de 1795, de tal manera que para el 7 de noviembre de 1795 ya estaba todo ejecutado e instalado a falta de una pequeña parte de la escultura y del dorado y pintado imitando mármoles y jaspes, que se dejó para más adelante y no se acometió hasta aproximadamente la primera mitad de 1797 por parte sin duda del maestro dorador de cabecera de la fábrica, Agustín Gascón. También en 1797 se ejecutó el austero Cristo Crucificado que preside el trasaltar, probablemente obra de Ignacio Echeverría, y ya en 1799 sendos escudos de armas de la villa para el sotabanco y en 1800 otros dos similares, pero del Conde de Aranda, todos ellos ejecutados en bronce y que sirvieron para dar la obra completamente por terminada.[1696] No obstante, se había estrenado en sus funciones litúrgicas algo antes: primero provisionalmente con motivo de las exequias del X Conde de Aranda, el ilustre Pedro Pablo Abarca de Bolea, que tuvieron lugar el 10 de enero de 1798, y ya de manera definitiva y oficial, a raíz de la inauguración interior del templo, que se verificó el 15-18 de septiembre de ese mismo año de 1798.

El monumental retablo mayor diseñado por Agustín Sanz, que destaca por la potencia de raíz clásica de sus dos colosales parejas de columnas sobre pedestal y de su rotundo frontón triangular, con evidentes ecos a la arquitectura templaria romana —es un retablo tetrástilo a la manera clásica—, se cuenta a buen seguro entre las obras más logradas y convincentes de toda su carrera, y no solo en el ámbito del mobiliario litúrgico, además de ser, sin lugar a dudas uno de los elementos de la Iglesia de Épila más avanzados desde un punto de vista estético junto a los dos magníficos y exquisitos púlpitos diseñados por el propio arquitecto zaragozano. Como ya se ha señalado previamente, atendiendo a su pureza de líneas, su sabia utilización del repertorio formal clasicista, su potente y a la vez estilizada composición derivada del inteligente uso del orden arquitectónico, y su gran monumentalidad de raíz clásica, este altar puede considerarse ya plenamente neoclásico, sin duda el más importante de este estilo en Aragón junto al más pesado de la Colegiata de Alcañiz, trazado por Francisco Rocha, discípulo del propio Sanz, además de uno de los más innovadores de su tiempo en el valle del Ebro y buena parte del norte peninsular.

Tipológicamente, el altar mayor de Épila responde al concepto de retablo "pantalla", ya que no se sitúa adosado al muro de fondo de la cabecera, sino exento, dejando espacio detrás para el coro, que se dispone así, siguiendo una tendencia típicamente dieciochesca, a modo de retrocoro a la italiana, con la sillería envolviendo en U el muro del testero y con el órgano encima. Por este motivo, el retablo dispone de dos caras, la frontal, visible por los fieles desde el cuerpo de naves y el transepto, con un acabado mucho más efectista y suntuoso, y la trasera, perceptible solo por los eclesiásticos

[1696] A.D.P.Z., Fomento, legajo XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f. (Informes de 11-III-1795 y 21-IV-1795); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Informe de 7-XI-1795, carta de 9-XI-1795, cálculo de 13-VIII-1796 y carta de 3-II-1797); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Carta de 31-V-1802); A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, pp. 101-102 (Cabildo de 9-IX-1796); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 4-68-2, "Don Matías Sanz. Arquitecto aprobado en 4 enero 1801", s. f. (Pedimento de c. 23-X-1797 y declaraciones de 23-X-1797); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).



Fig. 81: ***Vista de la cara frontal del retablo mayor neoclásico de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz.***
Foto: Javier Martínez Molina.

que asistían a las funciones de coro, mucho más sencilla, aunque sigue un esquema compositivo similar. La denominación de retablo "pantalla" alude por tanto a su misión de separar dos ámbitos diferenciados, coro y presbiterio, que quedan separados también por las balaustradas que, a modo de puertas del coro, se disponen a los lados completando la estructura del propio retablo, de la que forman parte. A nivel material, con la excepción del sotabanco o basamento y la antigua mesa de altar que se integra en el mismo, todavía conservada, que son de cantería, el retablo está ejecutado en su mayor parte en madera, pero dorada y policromada de manera muy efectista y conseguida imitando bronce dorado, mármol blanco y jaspes y piedras de distintos colores [fig. 81].

La cara frontal del retablo, la más destacada, puede entenderse como una versión más elaborada, compleja y evolucionada del modelo de retablo colateral codificado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y desarrollado posteriormente en la propia Parroquial de Épila. Arranca en la parte de abajo, para ganar altura, visibilidad y estilización, de un sencillo sotabanco o basamento pétreo de cierta elevación y notable elegancia dentro de su sencillez, conformado por un pequeño zócalo inferior de piedra tostada de La Puebla de Albortón que prácticamente queda oculto en la actualidad por la doble grada, recubierta de piedra negra de Calatorao, que en época moderna se añadió a la grada original del presbiterio, que también se revistió, ciñendo el retablo en toda su anchura con la salvedad de las puertas de acceso al coro. La parte visible del sotabanco se configura como un gran volumen paralelepipédico apaisado de amplio desarrollo longitudinal que sirve de base al retablo propiamente dicho pero que queda prácticamente oculto a la vista pues delante del mismo se dispone la antigua mesa de altar, de su misma altura y amplio desarrollo horizontal, que está plenamente integrada en el mismo, del que en realidad es una mera proyección hacia delante. De hecho, su sobria articulación, aunque en proyección saliente, es idéntica a la de las dos únicas partes del sotabanco visibles, los dos escuetos sectores de sus extremos, que como la mesa de altar arrancan de la moldura superior del zócalo, de piedra de La Puebla de Albortón, que es lo único visible del mismo y que les sirve de base. Dichos sectores de los extremos, panelados con jaspe aglomerado de Ricla (de tono marrón con manchas negras y blancas), presentan su frente cajeado, listelado y panelado en su interior con piedra verde oscura veteada, lo mismo que el frontal de la mesa de altar, y presidido con el escudo de la villa en bronce. El referido frontal, ejecutado en jaspe de Ricla, se orna con un triple cajeado de perfil interior listelado típicamente clasicista, conformado por un tondo central circular, relleno en su fondo con piedra verde oscura veteada y presidido por una estrella de bronce con *ráfagos* celestiales, que queda flanqueado por sendos pseudorrectángulos que se adaptan a su forma curva y que también presentan un relleno de piedra verde oscura veteada[1697] y ceñido en los extremos por sendas bandas verticales en proyección de superficie cajeadas de perfil interior listelado con relleno de piedra verde oscura veteada, y un remate en repisa saliente con perfil moldurado de cornisa, ejecutado en piedra de La Puebla de Albortón, que abarca tanto la mesa de altar como el propio sotabanco, un esquema ya

[1697] Arquitectos clasicistas españoles como Ventura Rodríguez o el propio Agustín Sanz usaron con frecuencia en los frontales de sus altares esta composición clasicista de triple cajeado, siendo el central un tondo circular u oval y los laterales unos pseudorrectángulos que se adaptan a la forma curva del tondo, un esquema de clara raíz barroca romana que por su sobriedad pervivió en el neoclasicismo.

empleado, con mucha más modestia material, en los frontales de las mesas de altar de los retablos colaterales del templo. En este caso, como añadido, dispone encima de un *banquillo* de transición ejecutado en jaspe de Ricla.

Encima del *banquillo* que corona el sotabanco se dispone ya el banco del retablo propiamente dicho, que presenta el sagrario adosado en el centro. Fue ejecutado por el ya mencionado maestro carpintero José Salesa, al igual que las restantes partes de la mazonería del retablo, en madera posteriormente dorada y policromada imitando mármoles, jaspes y piedras de diferentes colores. Siguiendo el mismo esquema básico que en los retablos colaterales, pero más desarrollado, el banco, cuyo paramento se dispone muy retrasado respecto al sotabanco, presenta en los extremos sendas proyecciones hacia delante de notable anchura que prácticamente se alinean con el sotabanco y que actúan de pedestal de las dos parejas de columnas de la parte superior. Ambas proyecciones arrancan de un pequeño zócalo, de base pintada imitando piedra verde y moldura superior imitando piedra tostada de La Puebla, y presentan sus caras frontal y laterales, que están policromadas de manera muy lograda imitando piedra marrón clara, ornadas con extremada sobriedad clasicista con un cajeado rectangular perfilado interiormente por un listel dorado y dotado de un fondo plano pintado imitando jaspe marrón veteado, un cajeado que en la cara frontal es de disposición apaisada y en las laterales vertical. Las dos proyecciones de los extremos del banco se rematan, al igual que el sector central alineado del mismo, algo más ancho, por una potente cornisa que, a modo de entablamento completo, está dotada de escueto arquitrabe de doble faja semejando piedra marrón, friso liso imitando piedra verde y potente cornisa moldurada saliente que se convierte en la repisa superior. Por su parte, el sector alineado del banco, que se dispone retrasado visualmente respecto al sotabanco de la parte de abajo y que ante su escasa visibilidad queda presidido por debajo de la cornisa superior por un simple paramento liso pintado imitando jaspe de Ricla, presenta su zócalo prácticamente oculto, salvo su moldura superior, por una gran plataforma escalonada de madera policromada imitando piedra verde en la parte de arriba y jaspe de Ricla con cajeados semejando piedra verde en la de abajo, que se antepone al mismo y se proyecta hacia delante invadiendo también parcialmente la parte delantera del zócalo de las dos proyecciones que en los extremos actúan de pedestal e incluso el *banquillo* inferior, superponiéndose además a la mitad posterior de la repisa superior de la mesa de altar. Dicha plataforma escalonada queda presidida en su centro, aprovechando el profundo espacio retranqueado que se genera en el sector central del banco entre las dos proyecciones de los lados, por el sagrario, sencillo mueble clasicista que tanto en sus proporciones como en su formato y lenguaje formal es plenamente acorde al resto del retablo, aunque recientemente el relieve escultórico dorado de su portezuela, ornado con serafines sobre nubes en torno a una custodia, que en principio era original, fue sustituido inopinadamente por otro relieve actual de Cristo Salvador patinado imitando mármol blanco. El citado sagrario, policromado imitando piedra y jaspe marrón, jaspe de Ricla y piedra verde, presenta su frontal, presidido por la referida portezuela en arco de medio punto moldurado, flanqueado por sendas bandas laterales en resalte a modo de pseudopilastras toscanas que sostienen un pseudoentablamento superior rematado en retranqueo por un *banquillo* y

coronado por una pseudobóveda esquifada de paramentos cajeados de fondos pintados de marrón.

El cuerpo del retablo propiamente dicho, también realizado en madera dorada y policromada imitando mármoles y jaspes, y de gran potencia clásica, queda presidido en el centro por una gran *medalla* o relieve escultórico único que se adosa a su paramento de fondo, pintado imitando jaspe marrón. Dicha medalla, similar en su concepto a la de los retablos colaterales, pero mucho más grande, es de formato rectangular vertical rematada en arco de medio punto y fue ejecutada en madera tallada por el escultor Cristóbal Salesa y posteriormente patinada en blanco imitando mármol de Carrara. Como no podía ser de otra manera dada la advocación del templo, es de tema mariano, dedicándose a la Asunción de la Virgen, un tema que Salesa interpretó con un gran efectismo escenográfico y notables pervivencias compositivas barrocas, haciendo además curiosos guiños iconográficos, no demasiado ortodoxos respecto al tema tratado, al magnífico lienzo, entre tardomanierista y protobarroco, que presidió el antiguo retablo mayor y que se conservó en el coro pues era de gran belleza plástica y muy querido por los epilenses. El citado relieve escultórico se perfila con un ancho marco de madera dorada de sobrio y exquisito diseño clasicista, ejecutado materialmente por Ignacio Echeverría, rematado también en arco de medio punto. El mismo, que recuerda en parte al diseñado por el propio Agustín Sanz en 1788 para el retablo mayor de la Iglesia de Calmarza,[1698] está conformado por una gran banda plana tachonada, a intervalos regulares, por un total de 57 estrellas de ocho puntas, alusivas indudablemente a la Virgen, que recorren todo su perímetro jalonadas a los lados por sendas molduras perimetrales: una interior de bolas y otra exterior de hojarasca que se ajusta al listel plano que conforma el canto del citado marco, un esquema que recuerda al de los retablos colaterales aunque sustituyendo la cadeneta serliana por las 57 estrellas. El marco en arco de medio punto se remata en su parte superior con sendas enjutas cajeadas, perfiladas interiormente con un listel dorado, que enmarcan cada una de ellas una roseta dorada de cuyo centro cuelga grácilmente, dejando sus extremos sueltos y apoyando en la propia coronación del marco, una refinada guirnalda vegetal cuajada de rosas abiertas, también dorada, que se acompaña, justo sobre el eje del marco, de una corona vegetal dorada, de claro aspecto clásico —semeja una corona triunfal romana—, conformada por dos ramas curvadas atadas en su base por una cinta y cuajada también de rosas abiertas, lo que constituye una nueva alusión simbólica a la Virgen María surgida de las gubias del ya mencionado Echeverría [fig. 82].

[1698] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1681 (Diseño del retablo mayor de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).



Fig. 82: ***Vista escorada de la cara frontal del retablo mayor neoclásico de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La gran *medalla* de la Asunción de la Virgen queda flanqueada en los extremos del cuerpo del retablo por las dos parejas de monumentales columnas ya mencionadas, que descansan con aplomo y prestancia sobre las proyecciones de los extremos del banco, que actúan como auténticos pedestales dobles que permiten realzarlas en todo su esplendor y rotundidad clásicas. Dichas columnas, que a pesar de estar ejecutadas en madera son de una excelente factura técnica debida al maestro carpintero José Salesa, resultan similares, aunque de un tamaño mucho mayor, a las de los retablos colaterales del templo y por ende a las de los altares de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. Constan de basa ática dorada con plinto, fuste liso con éntasis patinado imitando jaspe rojo de Tortosa, y capitel corintio también dorado de clara inspiración vignolesca, una configuración formal y plástica que remite a su vez, como modelo primigenio, a las magníficas columnas de bronce dorado y jaspe rojo de Tortosa concebidas por Ventura Rodríguez para la Santa Capilla del Templo del Pilar, que por su apurado y potente diseño seguían siendo todo un referente de la arquitectura clasicista aragonesa.[1699] Para una mayor prestancia, ambas parejas de columnas se duplican en el paramento de fondo con otra pareja de pilastras también de basa ática con plinto y capitel corintio, ambos elementos dorados, pero de fuste plano pintado imitando piedra marrón y cajeado verticalmente enmarcando con listel dorado un fingido aplacado de piedra verde, unas pilastras que en los dos extremos exteriores del cuerpo se convierten en auténticos pilares corintios de fuste cajeado pues su articulación se extiende a los laterales y a la propia fachada del trasaltar, lo que permite enlazar sutilmente pero con gran efectividad plástica las dos caras del retablo.

Como remate del cuerpo del retablo, la dos parejas de columnas y sus duplicados de pilastra sostienen física y visualmente un monumental y poderoso entablamento corintio de gran saliente rematado en un espectacular frontón triangular, un conjunto de gran potencia clásica que se dispone policromado imitando piedra marrón salvo ciertos elementos concretos pintados imitando piedra verde. La base de este entablamento, muy visible, se orna en el centro, justo sobre la *medalla* de la parte inferior, a la que sirve de de elemento protector y de enmarque visual, con tres grandes casetones clasicistas de muy escaso fondo, en realidad meros cajeados listelados, el central más grande y rectangular y los laterales más pequeños y cuadrados, presididos cada uno por una roseta dorada, acorde a su respectivo tamaño, ejecutada por Ignacio Echeverría. El citado entablamento corintio con frontón triangular, que se prolonga por los laterales del retablo y el trasaltar, queda dividido canónicamente en arquitrabe de triple faja de anchura y saliente progresivos con cornisilla superior, ancho friso liso imitado a piedra verde y prominente cornisa clasicista de perfil moldurado con dentículos en su base (sustituidos por piñas colgantes en las esquinas), unos dentículos que coadyuvan a generar interesantes contrastes lumínicos que aportan ritmo y variedad a este elemento arquitectónico que, a pesar de su rotunda monumentalidad, resulta bastante sobrio. La cornisa superior se prolonga en un frontón triangular de sus mismas hechuras que deja en el centro un bello

[1699] Los capiteles corintios, al igual que en los retablos colaterales, siguen el prototipo recogido por Jacopo Barozzi de Vignola en su célebre *Regola delli cinque ordini d'architettura*, un tratado que seguía siendo el más difundido e influyente en la España de la Ilustración. Ese tipo de capitel ya había sido utilizado por Ventura Rodríguez en las magníficas columnas de la Santa Capilla del Pilar, que tanto influyeron en las del retablo mayor epilense.

tímpano liso pintado imitando piedra verde y que queda coronado en su parte superior por tres gráciles elementos escultóricos de madera, patinados en blanco imitando mármol de Carrara, salidos de las gubias del notable escultor afincado en Zaragoza José Sanz, que aquí hizo un trabajo de gran potencia plástica y expresividad. Se trata de dos refinados ángeles mancebos de alas explayadas y dinámica gestualidad en los extremos y de una pareja de exquisitos ángeles niños que, sentados con gracia sobre una nube posada en el vértice superior del frontón triangular, sostienen con naturalidad una monumental cruz dorada de brazos trilobulados con cuatro *ráfagos* celestiales en sus encuentros, típicamente dieciochesca, que sirve de coronación al retablo. Estos tres elementos escultóricos, que se recortan sobre el horizonte visual con un gran efecto plástico acentuando la verticalidad y ascensionalidad del conjunto, quedan especialmente realzados cuando la potente luz que penetra por el amplio óculo del testero del coro incide de lleno sobre ellos desde atrás confiriéndoles un aura cuasi celestial que acentúa su simbolismo, un efecto que Agustín Sanz buscó sin duda de manera premeditada.

Por su parte, el trasaltar o reverso del retablo mayor, que mira hacia el coro y que no era visible por los fieles sino solo por los capitulares cuando asistían a las funciones de coro, presenta un esquema compositivo general análogo al de la cara frontal pero mucho más planista y simplificado en su resolución plástica. Así, el sotabanco inferior pétreo, aunque conserva la misma estructuración general, prescinde por completo de ciertos recursos plásticos que aquí resultan innecesarios, como las proyecciones de los paramentos hacia delante o el cajeado de los mismos. De hecho, mantiene igual su zócalo inferior de jaspe de Ricla con moldura lineal superior de piedra de La Puebla de Albortón, un zócalo que aquí es completamente visible al no quedar oculto por la doble grada añadida en el presbiterio, pero a cambio simplifica por completo su paramento frontal, que además de carecer de la mesa de altar integrada existente en la cara frontal, prescinde de los cajeados como recurso de articulación, siendo una mera superficie plana continua de jaspe de Ricla cuya monotonía solo se rompe con una bella cornisa lineal saliente de piedra de La Puebla de Albortón que es prolongación del canto de la repisa de remate existente en la cara delantera, y con el *banquillo* liso de jaspe de Ricla que se dispone encima de la misma sirviendo de base al banco, un *banquillo* que es el mismo que existe en la cara frontal.

El banco del trasaltar, ejecutado en madera pintada imitando piedra marrón clara, aunque es prolongación física del existente en la cara frontal, es también mucho más simple en su resolución, pues en este caso carece de proyecciones, configurándose como un macizo paramento continuo, alineado, en ligerísimo retranqueo, con el sotabanco, cuyos únicos elementos de articulación son su escueto zócalo, que es una mera continuación del existente en la cara frontal, es decir, una banda plana pintada imitando piedra verde rematada en una moldura superior que semeja piedra tostada de La Puebla de Albortón, y una serie de cuatro cajeados planistas en perfecta alineación, dos cuadrados en los extremos y dos de formato rectangular vertical en la zona central, que flanquean en medio la portezuela en arco de medio punto del trasagrario, cuya superficie jaspeada presenta un cajeado con listel dorado que delimita una superficie plana imitando piedra marrón veteada. Los cuatro cajeados mencionados se ornan interiormente con un listel dorado y un fondo plano pintado imitando jaspe marrón veteado, una solución similar a

la existente en las proyecciones de la cara frontal, pero prescindiendo precisamente de dichas proyecciones. El banco de la cara posterior del retablo se remata con la mera prolongación de esta potente cornisa clasicista que, a modo de entablamento completo, corona la cara frontal, que está dotada de un escueto arquitrabe de doble faja semejando piedra marrón, un friso liso imitando piedra verde y una potente cornisa moldurada saliente que sirve de repisa de apoyo a las pilastras del cuerpo [fig. 83].



Fig. 83: ***Reverso del retablo mayor o trasaltar de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Se puede decir que la configuración del cuerpo de la cara trasera del retablo, también tetrástilo como el de la cara frontal, resulta equivalente a suprimir las dos parejas de columnas que jalonan dicha cara frontal dejando a la vista las dos pilastras corintias de fuste cajeado que las duplican en el muro de fondo, que a su vez habría que realinear respecto al entablamento con frontón triangular. De hecho, el cuerpo del trasaltar, perfectamente alineado con el banco sin retranqueos, se configura como un paramento liso, pintado imitando piedra marrón, que queda presidido en el centro por un ancho marco de madera dorada, de sobrio y exquisito diseño clasicista, que resulta muy parecido al de la cara frontal pues se remata también en arco de medio punto, comparte sus dimensiones y presenta una ornamentación similar que solo cambia en la sustitución de las 57 estrellas de ocho puntas que tachonan su superficie entre sendas molduras perimetrales, la interior de bolas y la exterior de hojarasca ajustada al listel plano que conforma el canto, por una línea continua de círculos yuxtapuestos que recuerda a la cadeneta de raíz serliana usada por el propio Agustín Sanz en los marcos de los relieves de los retablos colaterales. No obstante, este marco no cobija un relieve patinado en blanco sino algo más simple, una sencilla pero efectista imagen de Cristo Crucificado, de tres clavos y con una elegante cruz de brazos planos pintada de negro y perfilada en dorado, obra ejecutada probablemente por Ignacio Echeverría. Este marco, al igual que el de la cara frontal, se remata con sendas enjutas cajeadas perfiladas con listel dorado, que enmarcan una roseta dorada de cuyo centro cuelga con elegancia, dejando sus extremos pendientes y descansando en el propio marco, una refinada guirnalda vegetal, también dorada, pero en este caso de hojas laurel, la cual se acompaña, como en la cara frontal, justo sobre el eje del marco, de una corona vegetal dorada de aspecto clásico que semeja una corona triunfal romana, en este caso canónica, pues está conformada por dos pobladas ramas confluyentes de laurel, una clara alusión simbólica al triunfo de Cristo.

El gran marco dorado clasicista con Cristo Crucificado que preside el cuerpo del trasaltar queda flanqueado por sendas parejas de pilastras que se componen de una basa ática con plinto, un fuste plano pintado imitando piedra marrón y cajeado verticalmente enmarcando con un listel dorado un fingido aplacado de piedra verde, y un capitel corintio dorado. Esas parejas de pilastras, que delimitan entre las mismas un escueto paramento pintado imitando jaspe de Ricla y que presentan los baquetones de sus capiteles enlazados como elemento de unificación en horizontal, sostienen física y visualmente un poderoso y monumental entablamento corintio, rematado en un potente frontón triangular, que no es sino el reverso del que preside la cara frontal del retablo mayor. Como el del anverso, aunque aquí se prescinde de buena parte de su saliente inferior y por tanto de su decoración acasetonada, se trata de un elemento de gran potencia clásica que va policromado imitando piedra marrón salvo ciertas partes concretas pintadas semejando piedra verde. Se divide canónicamente en arquitrabe de triple faja de anchura y saliente progresivos con cornisilla superior, ancho friso liso imitando piedra verde y prominente cornisa clasicista de perfil moldurado con dentículos en su base (sustituidos por piñas colgantes en las esquinas), unos dentículos que generan interesantes contrastes lumínicos que aportan ritmo y variedad a este elemento arquitectónico que, a pesar de su rotunda monumentalidad, resulta notablemente sobrio. La cornisa superior, como en el anverso,

tiene continuidad en un frontón triangular de sus mismas hechuras que deja en el centro un bello tímpano liso pintado imitando piedra verde.

El gran retablo mayor, dada la importante función adicional que cumple como pantalla de separación física y visual entre el presbiterio y el coro, está dotado lateralmente de sendas estructuras subsidiarias que forman parte indisociable del mismo y que actúan de barreras y a la vez de puertas de acceso al citado coro. Se trata de dos rejados con configuración de balaustrada que se extienden hasta los flancos laterales del extremo del presbiterio, concretamente hasta las pilastras que marcan la separación entre el segundo tramo de dicho presbiterio y el coro, y que, dada su función de puerta, a pesar de su aspecto de robusta balaustrada fija, se dividen en un extremo fijo y en dos mitades pivotantes que se abren hacia dentro del coro gracias a sendas bisagras especiales. En su diseño clasicista de ecos venturianos, ambos rejados recuerdan a otro más amplio que se había creado en Zaragoza poco antes del diseño y ejecución del retablo mayor epilense: el rejado del Coreto del Templo del Pilar (1791-1792), una obra del cantero Antonio Ribes y del escultor José Sanz, en la que sin duda había intervenido el propio Agustín Sanz, que a su vez era una sobria y depurada reinterpretación clasicista del rejado barroco clasicista o académico que delimita el presbiterio de la Santa Capilla del Pilar, creada más de un cuarto de siglo antes.[1700]

En los rejados de ambos flancos la parte fija es un pilarcillo pétreo de rotundo diseño clasicista, acorde plenamente con la estructura del sotabanco del retablo para potenciar unidad, que se dispone adosado a la correspondiente pilastra lateral, en cuyo pedestal y basa queda parcialmente embebido para una mayor integración. Dichos pilarcillos, cuyos fustes son de idéntico formato paralelepipédico vertical de frentes lisos y están ejecutados en jaspe rojizo, arrancan de un sencillo zócalo de jaspe de Ricla de caras lisas rematado en una moldura superior de piedra de La Puebla de Albortón en todo análogo al del sotabanco del retablo, con el que se alinean. Quedan coronados a su vez por una repisa de canto moldurado a modo de cornisa, también de piedra de La Puebla de Albortón, que sirve de base a un *banquillo* de formato prismático y de nuevo de jaspe de Ricla (perfectamente alineado con el del sotabanco del retablo) en el que apoya, con su correspondiente plinto, uno de los dos ángeles niños de rechonchas



Fig. 84: ***Vista parcial del rejado del lado de la epístola del retablo mayor de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[1700] Sobre el rejado del Coreto del Templo del Pilar, véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y…*, *op. cit.*, pp. 187-197.

facciones, alas explayadas y postura erguida en ligero contraposto ejecutados por Cristóbal Salesa, que se disponen haciendo *pendant* en ambos extremos ejerciendo visualmente de enmarque del conjunto del retablo mayor y de guardianes de los dos accesos al coro. Presentan ambos una postura grandilocuente que permite contemplarlos plenamente desde el crucero, portando hacia atrás con sus manos el del lado del evangelio una guirnalda de rosas, alusiva sin duda a la Virgen María, mientras el de la epístola hace lo propio con una corona de laurel, clara referencia a Cristo [figs. 84 y 85].

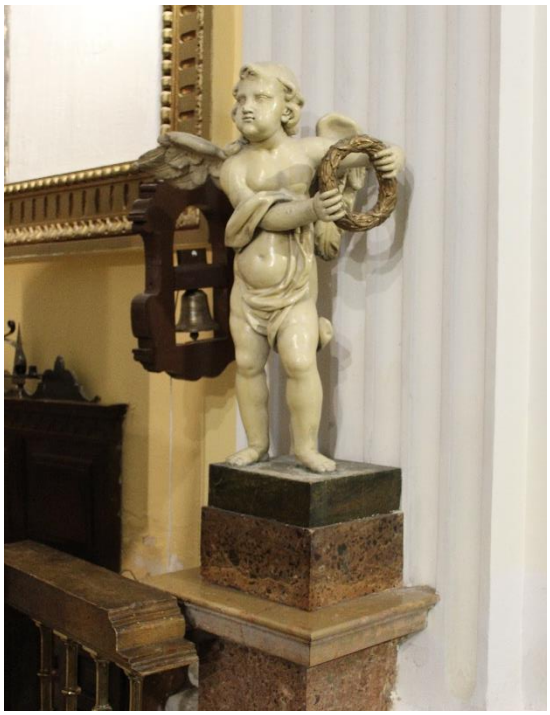


Fig. 85: ***Remate escultórico, ejecutado por el escultor Cristóbal Salesa, del rejado del lado de la epístola del retablo mayor de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Por su parte, la zona móvil de ambos rejados, que se extiende desde el correspondiente pilarcillo del extremo hasta el respectivo flanco del sotabanco del retablo, con cuya cornisa se alinea en altura para potenciar la unidad del conjunto, se configura como una balaustrada de dos secciones de cuatro balaustres de bronce dorado de estilizado diseño clasicista anillado y ligeramente bulboso cada una, delimitadas por un pilarcillo central lígneo de fuste cajeado. Esas dos secciones de balaustrada, aparentemente fijas y continuas, son en realidad dos batientes móviles de estructura de madera en los que van insertos los balaustres y que constan de un zócalo inferior recto pintado imitando jaspe de Ricla, de una cornisa superior también recta, aunque más ligera y de base listelada, patinada imitando piedra marrón, y de medio pilarcillo central cajeado pintado imitando piedra marrón y verde (cajeado), pues el pilarcillo central no es enterizo sino que está partido y sirve como discreto punto de unión y cierre entre ambas secciones.

El tercero de los tramos que conforman la cabecera de la Iglesia de Épila es el destinado a coro, que se dispone a la italiana, es decir, justo detrás del altar mayor, que como ya se ha señalado previamente actúa de pantalla de separación respecto al presbiterio, como una especie de cuarta pared que lo delimita sin llegarlo a cerrar ni a asilar por completo. Este tercer tramo de la cabecera, al que se accede por los dos pequeños rejados que flanquean el retablo mayor, se configura, al igual que los dos tramos del presbiterio, como un espacio de planta rectangular de notable amplitud aunque algo más profundo, y si bien en él se mantienen ciertos elementos de diseño general en sintonía con esos dos tramos del presbiterio para preservar una cierta unidad general, también se introducen una serie de soluciones propias y elementos de articulación diferenciados respecto a los del resto del templo con el fin de significar y resaltar el carácter genuino y diferenciado de este espacio, una distinción discreta del coro respecto al resto de la cabecera y del propio templo, sobre todo a través de su abovedamiento e iluminación diferenciados, que será una constante en aquellas iglesias diseñadas por Agustín Sanz con

el coro dispuesto en la cabecera detrás del altar mayor (Santa Cruz de Zaragoza, tercer proyecto para Urrea de Gaén, Colegiata de Sariñena), aunque en la Colegial de Sariñena, ya tardía, dicha diferenciación se minimizará [fig. 86].



Fig. 86: ***Vista general del coro de la Iglesia de Épila*****. Destacan la sillería coral, la tribuna del órgano y el propio órgano con su caja. Foto: José Manuel Herráiz España.**

En este caso, los dos paramentos laterales del coro quedan jalonados, para preservar una cierta unidad, por el mismo sistema de pilastras corintias utilizado en el resto de los muros y pilares del templo. En concreto, ambos paramentos laterales comienzan con una canónica pilastra corintia en proyección saliente con sendas retropilastras a los lados compartida, como elemento de delimitación, con el segundo tramo del presbiterio, la cual apoya en el zócalo general del templo y sostiene visualmente el entablamento general del templo, que se prolonga longitudinalmente en ambos paramentos proyectándose hacia delante justo sobre la misma. En el otro extremo de los dos paramentos laterales, en la confluencia con el testero del coro, si bien se mantiene el mismo sistema de articulación mediante pilastra corintia en proyección con retropilastras, en este caso, para suavizar la solución del ángulo, solo se dispone media pilastra con su correspondiente retropilastra, lo que genera en la parte superior una escueta proyección del entablamento que genera una cuña en esquina. Esa media pilastra con retropilastra se combina al otro lado del ángulo con otra media pilastra, pero sencilla, pues el entablamento general de la parte superior cesa apenas iniciado su recorrido por ambos extremos del testero para permitir la disposición encastrada del monumental órgano en la parte alta de dicho testero ocupando buena parte de su anchura. No obstante, esa pequeña incursión del sistema de pilastras corintias y del entablamento general al otro lado de los dos ángulos del coro, con su consiguiente escalonamiento y sensación envolvente, resulta suficiente para evitar un cese demasiado abrupto de dicho entablamento general e incluso para generar una cierta percepción visual de que dicho entablamento se prolonga efectivamente por el testero del coro, pues el gran retablo mayor antepuesto, a pesar de disponerse muy separado de las paredes laterales, apenas permite contemplar el espacio interior del coro desde muchos puntos del transepto y del cuerpo de naves [fig. 87].



Fig. 87: ***Detalle de la media pilastra con retropilastra y otra media pilastra del ángulo del lado del evangelio del testero del coro de la Iglesia de Épila*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Los dos paramentos laterales del coro, dado el uso específico y diferenciado de este espacio, y como una manera de distinguirlo, presentan, entre sus pilastras de articulación y por debajo del entablamento, una configuración mural diferente a la del resto de paramentos de la cabecera y del templo en general, pues en ellos se prescinde del habitual arco con protíride (ya sea con función de arco-capilla, embocadura de capilla claustral o simple enmarque estético), que es sustituido por dos elementos diferenciados: en el tercio inferior una gran banda lisa continua de unos dos metros de altura, sin elementos de articulación, que permite adosar sin problemas el correspondiente sector de la sillería coral de madera, que se dispone de forma envolvente en U arrimada a los tres paramentos del coro y que es una pieza protobarroca de reminiscencias escurialenses que por decisión de Agustín Sanz fue reaprovechada de la iglesia vieja, para la que había sido creada hacia 1629-1630,[1701] a tenor de su calidad, buena conservación, notable envergadura o sobrio clasicismo de raíz herreriana, compatible con el aplicado por el arquitecto en el edificio; y en los dos tercios superiores un gran marco clasicista dorado de formato cuadrangular compuesto por una banda central con cortas acanaladuras paralelas que se adorna con cuatro hojas de acanto en las esquinas y que queda flanqueada por sendas molduras perimetrales, la interior de cuentas y la exterior de hojarasca ajustada al listel plano que conforma el canto del marco. Los marcos de los dos paramentos laterales del coro, que se disponen prácticamente ceñidos a las pilastras de los extremos, se pensaron para articular sus dos muros lisos de manera diferenciada y acoger en su interior, cuando las disponibilidades económicas lo permitieran, un enorme lienzo o pintura mural. No obstante, para mantener una cierta unidad con los dos tramos del presbiterio, ambos marcos presentan superpuesta en el centro de su banda superior una gran protíride o ménsula avolutada blanca y dorada idéntica en su configuración, ubicación y función a las de los arcos que articulan el resto de los paramentos interiores del templo, una protíride que, como no podía ser de otra manera, se prolonga por encima sirviendo visualmente de base al entablamento general.[1702]

El restante paramento del coro, el del testero, es sin duda aquel que muestra una articulación más diferenciada dentro del conjunto del templo. Como ya se ha señalado, apenas presenta articulación de pilastras salvo mínimamente en sus dos extremos y en él el entablamento general del templo se interrumpe nada más penetrar por sus dos flancos, la razón, como ya se ha indicado, fue la disposición del órgano en alto sobre una elevada tribuna volada y parcialmente encastrado en el muro. Su banda inferior, completamente lisa, queda ocupada por uno de los tres sectores de la sillería coral, el principal, que en su centro aloja, debidamente camuflada e integrada en la sillería, una bella puerta de cuarterones (el más grande romboidal y los demás triangulares y cuadrados) que fue incorporada miméticamente por el maestro carpintero José Salesa cuando adaptó la vieja sillería a su nuevo emplazamiento, lo que también implicó ciertas modificaciones y

[1701] LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos...*, *op. cit.*, pp. 182-184.

[1702] Los dos marcos no se llegaron a ocupar con grandes pinturas pensadas exprofeso para su enorme tamaño, aunque con el tiempo se acomodaron en ellos, dejando mucho espacio libre alrededor, sendas pinturas del siglo XVII de gran interés artístico que se habían conservado de la iglesia vieja. Así, en el marco del lado del evangelio se acomodó el antiguo lienzo titular del viejo retablo mayor, titulado *Santa María la Mayor con ángeles músicos, Dios Padre y el Espíritu Santo* (autor desconocido, h. 1630), destacada pieza entre tardomanierista y protobarroca.

mejoras como el añadido de dos sillas adicionales, así como el entarimado general del coro y la creación del escalón de madera sobre el que se dispone la sillería para su realce.[1703]

La sillería coral se dispone rodeando en el centro un elemento que resulta fundamental para el uso litúrgico del coro: el facistol, un mueble muy específico que cumplía la función de gran atril en el que apoyar los cantorales o grandes libros de coro abiertos por aquellas páginas con textos o partituras de polifonía que se debían interpretar. El facistol epilense, de sobrio y elegante diseño clasicista debido al propio Agustín Sanz, fue ejecutado en madera de nogal hacia finales de 1794 o ya en 1795 por el maestro carpintero Manuel Rueda.[1704] Consta de un pie o basamento, un cuerpo de soporte y, como remate, una gran cruz. El pie, de planta cuadrada, arranca de un zócalo inferior de remate moldurado que sirve de base a un gran cubo cuyas cuatro caras perimetrales se ornan simplemente con un sobrio cajeado perfilado en listel y que queda rematado por una repisa plana de canto moldurado. En dicha repisa se fija un estilizado pie derecho de sección cuadrada que arranca de un sencillo plinto y en el que se dispone encajado el cuerpo de soporte de los cantorales, que es de formato piramidal truncado y dispone de cuatro frentes o respaldos trapezoidales inclinados de gran sencillez, con su correspondiente repisa en la parte inferior, sobre los que se apoyan los cantorales. Se remata la pieza con un sencillo pedestal cilíndrico conformado por dos anillos convexos superpuestos y un corto tambor de canto acanalado que sirve de base a una monumental cruz típicamente dieciochesca, habitual en la obra de Sanz, que presenta un soporte de cuatro pies avolutados y dispone de brazos trilobulados con cuatro *ráfagos* celestiales en sus encuentros [fig. 88].



Fig. 88: ***Vista general del facistol del coro de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz*.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por encima de la sillería, como elemento de articulación mural y embellecimiento, Agustín Sanz dispuso un gran marco clasicista dorado de formato rectangular apaisado idéntico en su configuración a los que existen en los dos paramentos laterales adyacentes,

[1703] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801).
[1704] *Ibidem* (Certificación de 10-XII-1795).

pero que en este caso sí que fue dotado de un gran lienzo de nueva factura de *La Última Cena* realizado sin duda por el pintor valenciano Bernardo Costa en 1791-1792/793, coincidiendo con su larga estancia en Épila para pintar buena parte de las bóvedas del templo, pues responde plenamente a sus estilemas pictóricos.

Más allá de la gran pintura de *La Última Cena* se emplaza ya el magnífico órgano del templo, que se dispuso sobre una elevada tribuna volada y parcialmente encastrado en el muro del testero del coro a gran altura, una ubicación todavía poco habitual en la España de la época, que, aunque restaba algo de visibilidad al instrumento, resultaba muy adecuada para ensalzar su papel litúrgico, lo que indica la modernidad de la solución adoptada por Agustín Sanz, que se encargó personalmente de diseñar, en una fase ya avanzada de las obras, hacia principios-mediados de la década de 1790, su estilizada tribuna volada, que fue lo primero en ejecutarse en torno a 1794 (la ejecución de su barandilla se encomendó a Manuel Rueda hacia finales de 1794 o ya en 1795), así como su magnífica y original caja, fachada o envoltura exterior de madera, que fue realizada por el maestro carpintero José Salesa en 1797-1798, aunque por el momento la caja o fachada no se instaló, pues la confección del órgano desde un punto de vista musical, debida al organero Tomás Sánchez (que reaprovechó parte de los materiales del que existía en la iglesia vieja), no se verificó hasta 1798-1800. Se aprovechó el impase para proceder a ejecutar en 1799 los adornos escultóricos y de talla de carácter adventicio de la caja (remates superiores, jarrones, ramajes decorativos…) debidos al sempiterno escultor Ignacio Echeverría. Del estucado o pintado en blanco de ambos elementos y del dorado de sus detalles se ocupó el también omnipresente maestro dorador Agustín Gascón ya en 1800, año en que el órgano quedó definitivamente instalado.[1705]

La gran tribuna volada en altura que sirve de base al órgano y al puesto del organista es una estilizada, pero a la vez robusta estructura clasicista de madera conformada por un gran balcón volado de larga base rectangular con un voladizo adicional en una amplia franja central que permite dar la suficiente holgura al puesto del organista. Las esquinas de ese voladizo adicional descansan sobre dos estilizadísimos pilares de sección cuadrada, conformados por una basa ática, un espigado fuste de cuatro caras cajeadas y perfiladas en listel y un capitel corintio de base cuadrada, que actúan de elemento de refuerzo estructural del conjunto de la tribuna. Dichos pilares, ejecutados, al igual que el resto de la tribuna, en madera pintada de blanco con detalles en dorado, tienen a su vez como base, arrancando del suelo del coro, sendos pedestales, también de madera y de sección cuadrada, que están dotados de un zócalo rematado en moldura y pintado imitando jaspe de Ricla y que presentan sus cuatro caras lisas rematadas en saliente cornisa con listel

[1705] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Certificación de 10-XII-1795, cálculo de 13-VIII-1796, carta de 3-II-1797, informe de visura de 12-IX-1798, copia de 19-I-1801 de escrito de 12-IX-1798 adjunto a informe de visura de 12-IX-1798, y certificación de 6-X-1801); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", docs. sueltos (Carta de 31-V-1802 y papel de protesta anejo); A.C.L.S., Libro Sexto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1797-1805), s. f. (Copa de carta de 23-XI-1799); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Certificación de 9-VII-1798), ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798), ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799) y ff. 389 r.-399 v. (Recurso de c. IV-1800).

inferior y pintadas imitando piedra marrón. La tribuna volada propiamente dicha presenta su alto canto perimetral elegantemente moldurado mediante una clasicista cornisa doble de saliente progresivo y su base inferior, perfectamente visible desde la sillería coral, que cubre parcialmente, adornada mediante tres grandes cajeados rectangulares de perfil interior listelado, el central, que comprende el voladizo adicional, mucho más grande y apaisado que los de los extremos, aunque los tres quedan presididos por una enorme roseta de dinámico diseño helicoidal, la del central también más grande.

El balcón volado queda cerrado perimetralmente por un elegante antepecho de estilizados y refinados balaustres clasicistas ligeramente bulbosos, anillados y acanalados, de exquisito diseño y excelente factura, que indica el especial empeño puesto en este elemento que pudiera parecer secundario. El antepecho, que presenta sus esquinas y ángulos reforzados con pilarcillos cuadrados de frentes cajeados y listelados y que se remata en un bello pasamanos con perfil de cornisa, dispone, justo en la zona central del voladizo central, alineado con el puesto del organista, un bello elemento decorativo antepuesto que parece ser un añadido posterior a la ejecución de la barandilla por parte del maestro carpintero Manuel Rueda en 1794-1795, que tuvo que ver probablemente con la intervención decorativa en la caja del órgano acometida por el escultor Ignacio Echeverría en 1799. No es otra cosa que un pequeño órgano simulado, incluida su caja de planta semicircular pintada de blanco y tres castillos de tubos fingidos de madera pintados de gris imitando metal y dispuestos escalonadamente en triángulo como es norma. Sobre un voladizo de medio punto que le sirve de base, el pequeño órgano fingido se estructura en tres curvadas calles articuladas por sendos pilarcillos en los extremos y dos pseudopilastras de fuste cajeado en la zona central que sostienen un pseudoentablemento con una curiosa cornisa superior rematada en una hilera de bolas, la cual se arquea en su centro, coincidiendo con la calle central, en forma de arco de medio punto, un refinado detalle de influencia borrominesca aunque origen tardoantiguo (Palacio de Diocleciano en Split, Iglesia de Santa María de los Siete Dolores de Roma…) que la enfatiza y que permite disponer en el arco generado, en clara alusión simbólica a la música, un motivo decorativo calado de un gracioso mascarón de pelo ensortijado que parece cantar y de cuya prominente boca, en vez de notas musicales, surgen hacia los lados sendas hojarascas de complicado diseño que perfilan el remate escalonado de los tubos fingidos del castillo central. A su vez, las dos calles laterales, más pequeñas, aunque de remate adintelado, presentan también un refinado adorno superior tallado calado, en este caso una composición vegetal con rosas (perdida en la calle del lado de la epístola), que enmarca el perfil apuntado de los tubos fingidos. Como remate, este organillo fingido presenta en retranqueo, sobre el arqueamiento de su calle central, un bello motivo decorativo pintado discretamente en color ceniza que apoya en una peana pseudoapiramidada que queda oculta a la vista desde abajo. Está conformado por sendas hojas de acanto que enmarcan desde abajo una refinada corona de laurel de gran clasicismo con una cinta colgante, un elemento decorativo que alude simbólicamente a la música, pues el laurel se asocia con Apolo, dios protector de dicha disciplina artística.

El órgano propiamente dicho, dispuesto sobre la tribuna volada y parcialmente encastrado en el testero del coro, destaca por su bella y original caja, fachada o envoltura exterior diseñada por Agustín Sanz, realizada en madera estucada o pintada de blanco y

con sus detalles decorativos en dorado, la cual es un refinado y singular mueble clasicista con ciertas pervivencias barrocas y a la vez sorprendentes prefiguraciones neogóticas que lo convierten en una pieza única en combinación con otras singularidades como su emplazamiento poco habitual en lo alto del testero de la cabecera y parcialmente encastrado en el muro, lo que reduce tremendamente su volumetría en contra de lo que era normal en la época, o su diseño ideado en perfecta integración y diálogo con la arquitectura circundante, que se pensó y configuró en función del emplazamiento del instrumento musical y de su presencia aunque su diseño concreto fuera ya tardío. Todo parece indicar que Sanz quiso diseñar una pieza singular, única, diferente, pero que no pretendiera competir en solemnidad, rotundidad clasicista o rigor académico con el monumental retablo mayor que se sitúa delante, lo que hubiera generado un conflicto sin sentido que habría ido en detrimento de ambas piezas, que se hubieran eclipsado mutuamente dada su posición alineada en profundidad y visualmente empastada desde la lejanía. A cambio, el arquitecto zaragozano optó, con muy buen criterio, por una pieza liviana, luminosa y lúdica, lo que se refleja en su calada transparencia, en su volumetría saliente muy reducida, en las formas sutilmente ondulantes de su remate, en la sobria suntuosidad de sus refinados detalles decorativos dorados, o en su ligereza visual, potenciada por el color blanco con toques dorados con que está revestida al igual que su tribuna volada, que hace que dialogue muy bien con la sobria arquitectura circundante y tenga una presencia privilegiada en el coro pero sin competir en protagonismo visual desde el cuerpo de naves y el transepto con el rotundo, volumétrico y cromáticamente oscuro retablo mayor.



Fig. 89: ***Vista de la tribuna volada y la caja del órgano de la Iglesia de Épila, dos elementos diseños por Agustín Sanz.*** **Destaca también el óculo circular superior. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La caja o fachada del órgano, de muy escaso fondo, apenas unos centímetros, se configura compositivamente de manera semejante a un gran retablo. De hecho, consta en la parte inferior de una ancha banda longitudinal, prácticamente oculta desde abajo por la balaustrada del antepecho de la tribuna volada, que actúa de sotabanco o basamento permitiendo que la parte fundamental de la caja, la que acoge los tubos de organería, gane cierta altura y sea perfectamente visible y audible. Esa ancha banda inferior, que se configura como un sencillo paramento continuo dotado en la parte inferior de un escueto zócalo general de remate moldurado y en la superior de una elegante y saliente cornisa clasicista a modo de entablamento, se articula mediante dos parejas de pseudopilastras toscanas de fuste cajeado y listelado que flanquean el puesto del organista y su correspondiente teclado, que se disponen en el centro, las cuales se complementan en los extremos con sendas celosías de posición retranqueada, perfiladas con moldura, que quedan ceñidas por sendas proyecciones cajeadas y listeladas de formato rectangular vertical. A su vez, los dos extremos del sotabanco quedan flanqueados, en retranqueo, por las dos puertas adinteladas, la del lado del evangelio cajeada, listelada y con cuarterón rectangular vertical, y la de la epístola perforada con una celosía, que permiten acceder al balcón volado y por ende al puesto del organista, las cuales quedan rematadas con una clasicista cornisa que es prolongación de la del sotabanco y ceñidas en los extremos por una pseudopilastra toscana de fuste cajeado y listelada, similar a las mencionadas, que queda coronada a plomo, por encima de la cornisa, por uno de los dos refinados medios jarrones dorados de pie acanalado y con ramo de tres rosas ejecutados por Ignacio Echeverría [fig. 89].

Por encima del sotabanco o basamento se dispone la parte más visible de la caja o fachada del órgano, que es algo más estrecha que este. Consta de una franja inferior a modo de banco que se configura como un paramento liso, solo ligeramente proyectado hacia delante en sus dos extremos, que sirve para acomodar la espectacular trompetería horizontal del instrumento musical, que adquiere la forma de una doble V concéntrica. Por encima se dispone ya lo que podríamos llamar el cuerpo de la caja o fachada del órgano, que se distribuye en tres grandes calles o franjas verticales, la central mucho más ancha que las laterales y subdividida a su vez en tres sectores o entrecalles, unas calles que presentan un remate común en entablamento clasicista subdividido en corto arquitrabe de faja y cornisilla, friso liso y monumental cornisa moldurada saliente con dentículos en su base. Las dos calles laterales, gemelas entre sí y de gran estilización vertical, quedan delimitadas por sendas pseudopilastras de fuste cajeado y listelado que ciñen un prominente castillo de tubos de organería de formato escalonado en triángulo al que Sanz dio cabida mediante el recurso, de influencia borrominesca pero raíz tardoantigua (Palacio de Diocleciano en Split, Iglesia de Santa María de los Siete Dolores de Roma…), de arquear el entablamento, pero no en forma de arco de medio punto como hubiera sido lo habitual,[1706] sino en arco apuntado, una solución muy original y

[1706] En la arquitectura aragonesa del último tercio del siglo XVIII existe algún caso relevante de arqueamiento de entablamento o alero aplantillado moldurado semejante a este, pero siempre en arco de medio punto. Un caso paradigmático es el de la Casa Grande de Villarroya de la Sierra (h. 1786), magnífico palacio todavía tardobarroco que presenta esta solución en la galería superior de la fachada, cuyo alero de

sorprendente, inédita en el Aragón de la época, que cabría relacionar con una serie de llamativas incursiones que Agustín Sanz estaba realizando coetáneamente en esa misma década de 1790, ya en su etapa de madurez, en los lenguajes gótico y mudéjar, que en aquella época se consideraban uno solo (Colegiata de Borja, Iglesia de Miedes). Ambos arqueamientos en arco apuntado se coronan, por encima del entablamento arqueado, con una especie de crestería ejecutada por el escultor Ignacio Echeverría que no es otra cosa que una guirnalda vegetal con rosas, alusiva a la Virgen, que las ciñe con gracilidad y elegancia.

La calle central del cuerpo de la caja o fachada del órgano, mucho más ancha que las laterales, se divide a su vez en tres entrecalles, la central el doble de ancha que las laterales, gracias a cuatro elegantes pseudopilastras de fuste cajeado y listelado que sostienen visualmente el entablamento general clasicista que remata la fachada, que en la calle central tiene un desarrollo lineal recto. La entrecalle central alberga un gran castillo de tubos escalonados en triángulo que se acompaña de un refinado motivo decorativo calado y dorado, alusivo simbólicamente a la música y realizado de nuevo por Ignacio Echeverría, que permite completar el hueco hasta el entablamento: un gracioso y grotesco mascarón, similar al del antepecho de la tribuna volada, que parece cantar pero de cuya gran boca, en vez de notas musicales, surgen hacia los lados y hacia abajo sendas hojarascas o ramajes vegetales ondulantes de compleja traza que rellenan el espacio a la vez que ciñen el perfil superior escalonado de los tubos de organería. Por su parte, las entrecalles laterales, que son idénticas entre sí en espejo para generar una simetría perfecta, se subdividen a su vez en dos niveles, el inferior doble de alto que el superior, gracias a una estrecha banda horizontal cajeada y listelada. En ambos niveles de las dos entrecalles los tubos de organería se disponen en escalera generando una diagonal pero de forma alterna para producir un bello efecto plástico gracias a los refinados motivos decorativos calados dorados, ejecutados por Echeverría, que rellenan el respectivo hueco que dejan los tubos: una rama de laurel, en alusión a Cristo, en el nivel superior, y una rama de rosal, en referencia a la Virgen, en el inferior.

Como coronación de la caja o fachada del órgano, se dispone a modo de ático, sobre el trozo de entablamento recto que remata la calle central de su cuerpo, un ondulante y decorativista copete ascensional dorado de refinado diseño barroco, ejecutado por Ignacio Echeverría, resuelto a base de volutas dobles curvadas de raíz borrominesca que se enlazan alternativamente hasta culminar en una protuberancia central, presidida por un gran óvalo vertical dorado rematado en una voluta doble curvada bocabajo, de la que surgen sendas ramas de laurel a los lados, símbolo del triunfo de Cristo pero también de la música, y que queda coronada de manera efectista por un grácil ángel niño trompetero de medio cuerpo y alas explayadas que sopla una larga trompeta metálica que coge con ambas manos, un elemento simbólico que no podía ser más adecuado pues aúna lo religioso con lo musical.

El angelito trompetero que sirve de punto culminante de la caja o fachada de órgano se antepone, sumándose visualmente con gran efectismo, a la decoración adventicia de

ladrillo aplantillado con hechuras de entablamento se arquea para cobijar cuatro grandes vanos, pero en arco de medio punto como era norma desde que Borromini popularizara este recurso.

estuco de la base del gran óculo circular de iluminación del testero del coro, que se sitúa justo encima de la calle central del órgano, del que queda separado por la cornisilla superior del *banquillo* general del templo, una cornisilla que es el único elemento general de articulación mural que no se interrumpe en el testero del coro, que atraviesa de lado a lado delimitando el espacio de la gran luneta o paramento semicircular con que se remata dicho testero, que constituye el fondo visual de la cabecera del templo por detrás del retablo mayor. Dicha luneta, que es un gran paramento semicircular liso perfilado por sendas bandas planas en resalte progresivo que, a plomo de la media pilastra de la parte inferior, describe un gran arco de medio punto justo por debajo de uno de los dos arcos fajones que ciñen la bóveda de cañón del coro, presenta en su centro el ya referido óculo, que con su potente luz ilumina desde atrás, longitudinalmente, la totalidad de la cabecera con gran efectismo, incluido el angelito trompetero que remata la caja del órgano, que debido a su especial saliente recibe en ciertos momentos del día un auténtico fogonazo de luz que le confiere un aura luminosa que le proporciona un aspecto cuasi sobrenatural.

El gran óculo circular del testero del coro, que no solo es el más grande de toda la iglesia sino también el más visible por la preeminente posición en altura que ocupa justo detrás del altar mayor, posee una decoración barroca clasicista relacionada estrechamente con la del resto de óculos circulares del templo, aunque algo más compleja y diferente en su distribución. Así, al igual que estos, presenta como ornamento perimetral un refinado marco clasicista de estuco dorado moldurado compuesto por dos anillos concéntricos, el interior de cuentas y el exterior de ovas, pero que en este caso no se cierra por completo sino que en su parte inferior sus dos extremos, muy próximos entre sí, terminan en sendas volutas contrapuestas enlazadas por una guirnalda colgante de hojas de laurel de estuco blanco, una solución algo más compleja y decorativa inspirada, aunque de manera simplificada y con una interpretación más clasicista, en la empleada por Ventura Rodríguez en los marcos de los óculos del Templo del Pilar de Zaragoza, que diseñó en 1755. Otra diferencia radica en que en este gran óculo del testero del coro, si bien permanecen en su lugar, apoyadas con cierta caída en la cornisilla del *banquillo* general, las dos hojas de palma contrapuestas existentes en la base de los restantes óculos circulares, un motivo de raíz barroca romana que Rodríguez ya había usado de manera similar, aunque con más barroquismo, en los óculos del Pilar, el serafín de alas explayadas típicamente borrominesco que en dichos óculos se dispone delante de las hojas de palma fue trasladado en este caso por Agustín Sanz a la parte alta del marco del óculo, sobre el que se monta con naturalidad, una solución ya usada por Ventura Rodríguez en los óculos del Templo del Pilar, en sustitución de la doble venera concéntrica existente en los restantes óculos circulares, pero manteniendo el complemento de la guirnalda vegetal colgante de hojas de laurel, que, sujeta por detrás por el propio serafín, pende lateralmente ciñendo por arriba la parte superior del óculo. Cabe destacar además que este gran óculo circular del testero del coro se cierra también con una vidriera de vidrios transparentes emplomados de las llamadas de *labor de cruz y ochavo* montada sobre una estructura cruciforme de hierro forjado con arandela central, aunque reforzada, por su mayor tamaño, como en el caso de los óculos exteriores de la cúpula del crucero, con cuatro radios adicionales que parten de la arandela central.

La gran luneta que remata el testero del coro adquiere su perfecta forma semicircular de la gran bóveda de cañón, reforzada por arcos fajones, que cubre dicho coro, una bóveda que para enfatizar la singularidad de este espacio y diferenciarlo del resto de tramos de la cabecera fue concebida por Agustín Sanz distinta en su configuración al resto de bóvedas de cañón del templo, tanto a las del presbiterio como a las de los brazos del transepto y la nave central, un recurso este, el de singularizar la bóveda del coro emplazado detrás del altar mayor que Sanz ya había empleado en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén. Por un lado, esta singular bóveda de cañón, a diferencia de las restantes, es pura pues carece de lunetos al no tener que cobijar en sus dos flancos sendos paramentos circulares con un óculo en el centro, pues en el coro solo existe uno, que, como ya se ha visto, se emplaza en lo alto del testero, lo que permite que la bóveda descanse por completo en sus dos extremos en el *banquillo* general y sea en consecuencia de líneas más limpias. Por otro lado, aunque también está presidida como las restantes bóvedas de cañón por un gran molduraje clasicista en relieve de estuco dorado formado por una elegante banda encintada de hojas de roble caladas acompañada de un listel interior de alargadas cuentas, ideado para recibir una pintura mural, en este caso la discreta escena *Adoración del Nombre de Dios* (o *La Gloria*), pintada en 1791 por el zaragozano Mariano Ponzano —está firmada en el ángulo inferior izquierdo—,[1707] dicho molduraje clasicista no es de forma rectangular al uso sino que presenta en su dos extremos sendas proyecciones en forma de exedra retranqueada y rebajada, un refinado formato que singulariza esta bóveda y que resulta factible gracias a la ausencia de lunetos. Además, a diferencia de las otras bóvedas de cañón, se dispone en ligero retranqueo hacia arriba —presenta un pequeño escalonamiento junto a los dos arcos fajones que la ciñen— [fig. 90].



Fig. 90: ***Vista de la bóveda de cañón del coro de la Iglesia de Épila, que carece de lunetos y está presidida por una pintura mural de Mariano Ponzano*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[1707] ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos…", *op. cit.*, pp. 197-198; y ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y Academicismo en…", *op. cit.*, pp. 161-162 y 179.

Estudiado ya el interior de la Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila, se hace preciso proceder al análisis de su configuración exterior, que está en estrechísima relación con la interior. Cabe señalar al respecto, en primer lugar, que el templo, a pesar de ser un ejemplo señero de la tipología de iglesia de planta de salón, concretamente de su variante con transepto alineado y retrasado y cúpula sobre el crucero, se caracteriza por haber sido capaz superar con ambición y éxito, gracias a la sabiduría arquitectónica y a la inteligencia compositiva de su proyectista, Agustín Sanz, las evidentes limitaciones estéticas que aquejaron a los exteriores de la práctica totalidad de las iglesias de planta de salón levantadas en Aragón y territorios limítrofes a lo largo todo el siglo XVIII: fundamentalmente su volumetría exterior paralelepipédica única y compacta, excesivamente horizontal, maciza, sin modulación ni matices y por tanto muy monótona, que paradójicamente derivaba en parte de la eficacia y racionalidad constructiva y estructural de esta tipología de templo, cuyas naves de igual o similar altura contrarrestan sus empujes entre sí con gran solvencia, lo que favorece que solo necesiten contrafuertes exteriores de refuerzo y en ocasiones ni siquiera eso —se integran en el interior o en el grosor de los muros—, pero también de la prolongación de los muros perimetrales de la iglesia sin solución de continuidad, hasta alcanzar gran altura, para recibir su enorme tejado a dos aguas, común a sus tres naves y en muchas ocasiones también al transepto,[1708] y a su vez de un sistema tradicional de transmisión y difusión del modelo tipológico de maestro a maestro que favoreció la cristalización, arraigo y preservación en el tiempo de un tipo arquitectónico concreto muy eficaz y económico, aunque muy limitado estéticamente al exterior, difícil de quebrar y superar. Todo ello confiere a estos templos dieciochescos, en los que predominan la horizontalidad y el macizo sobre el vano, un aspecto exterior por lo general anodino e impersonal, de auténtica "caja de zapatos", que solo se rompe en ocasiones, muy limitadamente, con la incorporación de una bella portada sobrepuesta, no siempre en el testero de los pies del templo, o de una estilizada torre adosada, dos elementos que realmente no se llegan a integrar con la fábrica en la mayoría de los casos y que no acaban de matizar su aspecto macizo y compacto, y a veces con la cúpula del crucero cuando esta emerge por encima del tejado general. Como se va a poder comprobar, Agustín Sanz supo conjurar sabiamente estas limitaciones estéticas exteriores consiguiendo un templo que debe ser considerado con toda justicia, también al exterior, la iglesia de planta de salón más relevante, ambiciosa y de mejor calidad de diseño y ejecución construida en Aragón a lo largo de todo el siglo XVIII exceptuando el magnífico Templo del Pilar de Zaragoza y acaso la Colegiata de Alcañiz en ciertos aspectos muy puntuales.

Para lograr romper la excesiva horizontalidad, compacidad y monotonía que hasta comienzos del último cuarto del siglo XVIII parecía ser inherente, como una auténtica seña de identidad o rasgo fundacional, a la tipología de iglesia de planta de salón, incluida la variante con transepto retrasado alineado con cúpula sobre el crucero, Agustín Sanz recurrió a una serie de eficaces recursos que, combinados, le permitieron obrar el milagro de conseguir una iglesia de planta de salón no solo funcional y bella al interior sino

[1708] SÁEZ RIQUELME, B., *Iglesias salón valencianas…*, *op. cit.*, pp. 9-12; SÁEZ RIQUELME, B., "Características formales de…", *op. cit.*, pp. 41-46; y PANO GRACIA, J. L., "El modelo de planta…", *op. cit.*, pp. 39-41.

también de gran presencia y atractivo exterior, un edificio distinguido que de inmediato se convirtió en el principal referente visual de la villa y no solo por su emplazamiento privilegiado en alto y su gran tamaño. Entre los recursos empleados por el arquitecto zaragozano para lograr esa distinguida presencia exterior cabría citar la creación de una auténtica fachada con su propia volumetría específica, aunque perfectamente integrada en el conjunto, en vez de una mera portada adosada al volumen compacto del templo como un mero detalle ornamental casi secundario, una fachada que además integra no una sino dos torres campanario, dos elementos que contribuyen decisivamente a romper la horizontalidad y monotonía del edificio en combinación con la prominente cúpula del crucero. Otro eficaz medio aplicado por Sanz para romper la monotonía exterior fue el de introducir escalonamientos volumétricos como los que se generan en el perímetro exterior del cuerpo de naves gracias al moderado saliente de los arcos-capilla del interior y de los contrafuertes que refuerzan los muros laterales de dicho cuerpo de naves, que emergen por encima de ellos, un medio que combinó con otras medidas en apariencia secundarias pero muy eficaces para romper la monotonía exterior como la introducción generalizada de sutiles rupturas del plano mural, fundamentalmente mediante el empleo de cajeados y resaltos, dos recursos que tienen una presencia discreta pero masiva y muy eficaz. Sin embargo, lo que realmente contribuyó decisivamente a evitar un aspecto excesivamente masivo, compacto, horizontal y monótono del templo al exterior fue, además de la ya mencionada fachada principal con dos torres, el diseño de aquellos elementos añadidos al cuerpo de naves de planta de salón, véase los dos brazos del transepto, el crucero, la cabecera, sus dependencias auxiliares y las dos cajas de escalera anexas, como espacios con volumetría exterior propia y diferenciada, es decir como espacios perfectamente definidos y diferenciados entre sí volumétricamente al exterior. De hecho, cabe mencionar como ejemplo paradigmático el caso de ambos brazos del transepto, que, aunque perfectamente alineados con el perímetro rectangular general del templo, se destacan volumétricamente en altura con una poderosa presencia física que quiebra con autoridad la horizontalidad y monotonía del conjunto, algo muy poco frecuente en las iglesias aragonesas de planta de salón con transepto alineado y cúpula sobre el crucero [figs. 91, 92 y 93].



Fig. 91: ***Vista exterior de la Iglesia de Épila.***
Se recorta en el horizonte detrás del Conjunto palaciego de los Condes de Aranda.



Fig. 92: ***Vista general lateral del exterior de la Iglesia de Épila*****. Se aprecian sus volúmenes contrastados.**

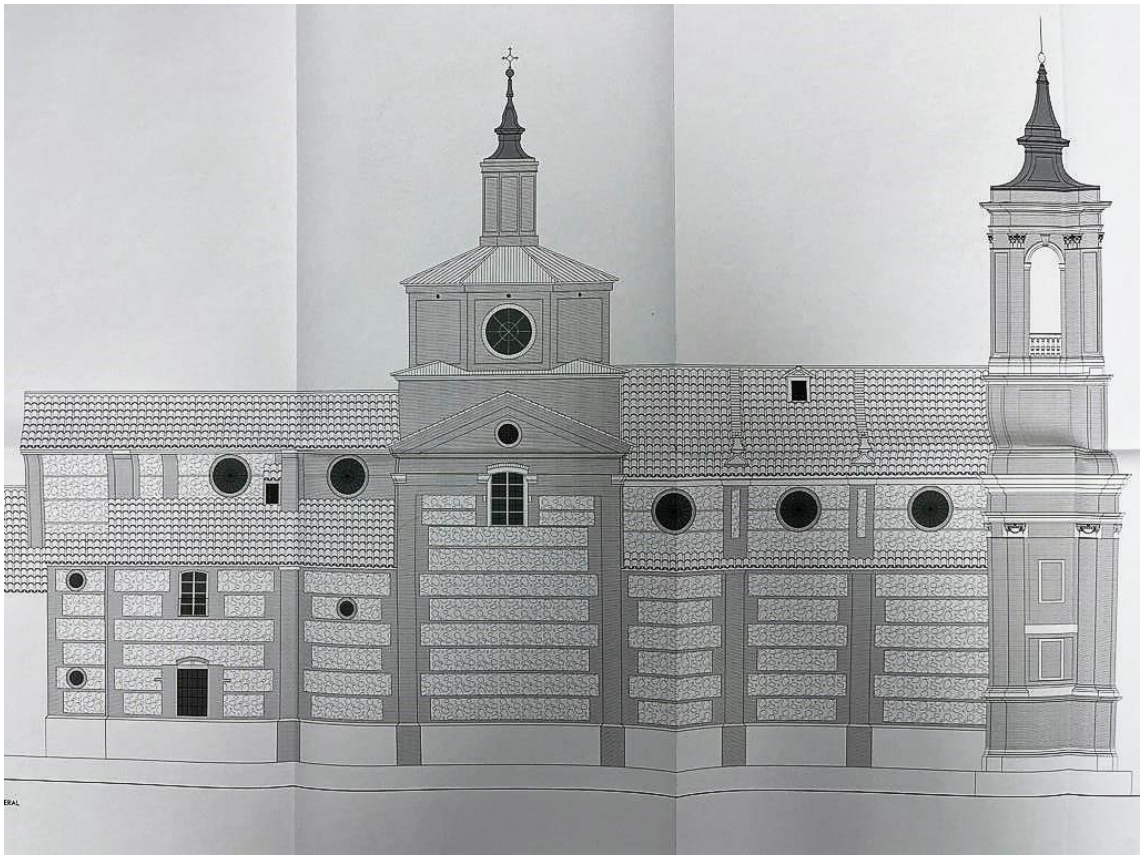


Fig. 93: ***Alzado lateral exterior del lado del evangelio de la Iglesia de Épila.***
Dibujo: José Manuel Sancho Garralaga.

Yendo incluso más allá, se puede decir que la Iglesia de Épila, a pesar de ser de planta de salón destaca por una volumetría muy bien modulada de gran potencia plástica en la que está muy presente el juego con volúmenes geométricos puros maclados entre sí que generan escalonamientos y contrastes volumétricos muy logrados, algo muy del gusto de Agustín Sanz como ejemplifican otros templos como las iglesias centralizadas de Urrea de Gaén y Vinaceite. No obstante, todos estos volúmenes parten de una gran base común adaptada a la forma general que describen en su conjunto, es decir, a su perímetro general exterior. Dicha base común está conformada, excluyendo el volumen diferenciado de la fachada principal y sus dos torres, por una especie de gran podio pétreo de nivelación que sirve de plataforma a los muros exteriores del templo, que está conformado, con carácter general, por dos hiladas de grandes sillares de piedra caliza de las canteras locales de Las Celadillas, aunque en algunas zonas queda semioculto. Por encima se dispone ya el zócalo perimetral general del templo, ejecutado, como los propios muros, con mampostería encintada con ladrillo, pero en ligero resalte respecto a estos y con una altura equivalente a dos tabicones.

Entre aquellos elementos que confieren al exterior del templo su volumetría muy bien modulada destaca la cabecera, cuyos tres tramos enlazados a modo de nave única adquieren al exterior el formato de un compacto paralelepípedo horizontal alargado, cubierto a dos aguas y con su testero recto rematado en frontón triangular, de longitud similar al cuerpo de naves, del que es prolongación al otro lado del crucero, que actúa de auténtica rótula del conjunto desde un punto de vista compositivo, pero mucho más estrecho. Los muros de la citada cabecera, al igual que los de sus dependencias anexas, los brazos del transepto y el cuerpo de naves, están construidos con la ya mencionada mampostería encintada con ladrillo, un tipo de aparejo, no demasiado frecuente en Aragón pero sí en esta zona del valle del Jalón (Épila, Calatorao, Ricla…), que resulta similar al aparejo toledano tan típico de Castilla hasta el punto de poderse considerar como tal, pues consiste en amplios tabicones superpuestos de grandes mampuestos calcáreos aparejados con argamasa y encintados con ladrillo, un ladrillo que se reserva también, para lograr la debida solidez, al perímetro del paramento, que se dispone liso o en resalte según las zonas. Aunque en la actualidad, tras la restauración general de 1985-1987, los paramentos exteriores del templo presentan su aparejo toledano perfectamente visible, en origen la mayor parte de esos paramentos estuvieron perfectamente enlucidos con yeso en pos de una mayor uniformidad mural, a excepción de los elementos de ladrillo en resalte (lesenas, cajeados…), que marcaban las líneas arquitectónicas del edificio (aunque en algún muro secundario y de escasa visibilidad ese enlucido se limitó al parecer a los tabicones de mampostería).

En concreto, los paramentos laterales de la cabecera, solo visibles en su parte superior pues tienen en ambos flancos dependencias auxiliares anexas (capillas claustrales, sacristías, cajas de escaleras…), presentan su superficie exterior de aparejo toledano reforzada, en coincidencia con cada uno de los tres tramos del interior, con recercados en resalte de notable profundidad, similares a un cajeado, que en el caso de los dos tramos destinados a presbiterio enmarcan sus óculos, que presentan también un

marco plano en resalte de ladrillos a sardinel.[1709] Dichos recercados se complementan con cuatro contrafuertes de remate curvado liso a modo de aletón, dos en cada flanco, que absorben y derivan los empujes de las bóvedas de cañón de los tres tramos de la cabecera. Curiosamente, mientras los dos primeros contrafuertes se disponen justo en la confluencia entre los dos tramos del presbiterio, en perfecta alineación con el correspondiente arco fajón del interior, los otros dos se emplazan avanzado ya el tramo del coro para un mejor reparto de las cargas y sobre todo para evitar invadir el espacio de las dos sacristías de los flancos, que ciñen el segundo tramo del presbiterio y parte del coro (coinciden precisamente con los muro medianiles de ambas sacristías), lo que es factible por carecer dicho coro de óculos laterales. A consecuencia de ello, la parte exterior de ambos paramentos laterales del coro situada más allá de los dos contrafuertes carece de recercado en resalte, pues este cesa coincidiendo con dichos contrafuertes, lo mismo que el gran testero recto del coro, que, arrancando del zócalo general exterior del templo y de su base inferior pétrea, se configura como un gran paramento liso de formato rectangular vertical y diseño muy sencillo, propiciado probablemente por su escasa visibilidad, derivada de la angostura de la trama urbana circundante, construido en aparejo toledano sin resaltes (en origen enlucido) y que se articula únicamente, en su parte superior, por encima de un edificio común que tiene adosado (al parecer preexistente y que se reaprovechó para dar cabida al *cuarto de las manchas del órgano*), mediante el gran óculo circular que permite iluminar la cabecera longitudinalmente desde detrás del retablo mayor.

Justo encima del gran óculo se dispone ya el sencillo y a la vez monumental frontón triangular clasicista que remata el testero de la cabecera adaptándose a la inclinación del tejado a dos aguas de la cabecera, un frontón triangular que, construido enteramente en ladrillo macizo común, incluidas sus molduras, como era habitual en la arquitectura clasicista ilustrada en contraposición con la barroca tradicional, que utilizaba el ladrillo aplantillado, es de potente perfil moldurado escalonado y de tímpano triangular de superficie cajeada presidida en el centro por un óculo circular de marco plano en resalte de ladrillos aparejados a sardinel para ventilación de las cubiertas pero que adquiere también funciones ornamentales y de articulación mural, una solución, aplicada por Agustín Sanz en los frontones triangulares de otras fachadas y testeros de iglesia (Santa Cruz de Zaragoza, Vinaceite, Urrea, proyecto para Calmarza…), que hunde sus raíces en la tradición herreriana (Convento de San José de Ávila…) pero que evoca a su vez otro recurso de gran clasicismo: el tondo perfilado, que el insigne Alberti puso de moda durante el Primer Renacimiento para presidir todo tímpano triangular.[1710] Cabe señalar también que los dos vértices inferiores del frontón se prolongan lateralmente convirtiéndose en los dos aleros moldurados clasicistas de ladrillo común macizo que

[1709] Hay una pequeña excepción en el uso del aparejo toledano en el primer tramo del paramento lateral del lado evangelio de la cabecera, pues allí, solo en esa zona, se usó ladrillo exclusivamente. La razón fue quizá la inexistencia temporal de mampuestos. En cualquier caso, la diferencia de aparejo, hoy visible, en origen no lo era pues los distintos paños murales iban enlucidos.

[1710] Alberti utilizó este recurso en los tímpanos de los frontones triangulares de fachadas de profundo clasicismo como las de San Andrés de Mantua o Santa María Novella de Florencia, siendo asumido por la arquitectura renacentista, donde cuajó especialmente en el clasicismo herreriano español de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid, Convento de San José de Ávila...), ejemplo de prestigio en la segunda mitad del XVIII.

rematan ambos flancos de la cabecera sirviendo de base al arranque de las dos vertientes del tejado [figs. 94 y 95].



Fig. 94: ***Vista general exterior de la cabecera y el transepto de la Iglesia de Épila*****.**



Fig. 95: ***Vista exterior de la cabecera y el transepto de la Iglesia de Épila*****. Destacan el testero de dicha cabecera y la cúpula del crucero.**

Cabe señalar también que, emergiendo del tejado de la cabecera del templo, en coincidencia con el coro, en cuyo muro lateral del lado de la epístola apoya, se dispone una austera espadaña clasicista de ladrillo de formato rectangular vertical cuyas dos caras quedan conformadas por un sencillo cajeado rectangular vertical que cobija un arco de medio punto en el que se aloja una pequeña campana para llamar a misa. La espadaña queda coronada por un sencillo frontón triangular de doble cara de cornisas molduradas que queda separado del cajeado inferior por un mero listel y que se remata con el trinomio habitual de bola, veleta y cruz.

Como ya se ha señalado, la cabecera del templo no se dispone exteriormente como un paralelepípedo aislado conectado simplemente al crucero, sino que queda flanqueado lateralmente, de forma escalonada, por dos volúmenes constructivos adosados también de formato paralelepipédico rectangular apaisado que a su vez presentan sendos volúmenes yuxtapuestos en retranqueo ciñendo el coro. Dichos volúmenes adosados, que acogen las dependencias complementarias y auxiliares de la cabecera, no solo cumplen una misión funcional, sino que introducen con su escalonamiento una interesante modulación volumétrica que contribuye a aportar ritmo al conjunto. Ambos volúmenes adosados, aunque unitarios en su configuración exterior (presentan un único tejado continuo de una sola vertiente), albergan interiormente diferentes dependencias. Así, acogen en toda su altura, coincidiendo con el primer tramo de la cabecera, la correspondiente capilla claustral que ciñe el primer tramo del presbiterio. A su vez, coincidiendo con el segundo tramo del presbiterio y con parte del coro, ambos alojan en la parte de abajo una de las sacristías del templo (la parroquial en el lado de la epístola y la capitular en el del evangelio) y en la superior la sala capitular (hoy archivo-biblioteca, en el lado de la epístola) y un almacén (lado del evangelio) respectivamente. Exteriormente, ambos volúmenes adosados presentan una configuración similar de suma austeridad: un sencillo paramento plano rectangular de aparejo toledano, enlucido en origen, que arranca del zócalo general perimetral del templo, también de aparejo toledano pero en proyección saliente, que a su vez descansa en el gran podio o base de sillería, y que linda en uno de sus extremos con el testero del transepto, cuyo recercado perimetral plano queda en resalte sirviendo de elemento de articulación mural. Dicho paramento se articula sobriamente, justo en su promedio, con una simple lesena o banda vertical plana de ladrillo en resalte rematada en un sencillo listel también plano, que resulta muy similar a las lesenas empleadas por Herrera en los exteriores del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y por Bernini en la fachada frontal del Colegio de la Propaganda Fide de Roma, a modo de pilastra, la cual se complementa con otra en su extremo derecho, junto a la esquina, y otra más a la vuelta de dicha esquina, que queda oculta por el saliente de ambas lesenas confluyentes, que generan un refinado ángulo recto. A su vez, las amplias ventanas rectangulares verticales de dintel curvado de las dos sacristías y de las dos estancias que estas tienen encima, que son idénticas entre sí y se disponen a eje, actúan también de elementos de articulación mural en su correspondiente paramento.[1711] Sobre

[1711] Cabe señalar que la zona del paramento exterior correspondiente a la capilla claustral del lado de la epístola presenta en su parte alta un pequeño óculo circular de ladrillos a sardinel en resalte y dotado de reja. Pudo idearse para iluminar lateralmente, de manera muy tenue y sutil, dicha capilla, que en un principio iba a acoger un único retablo en el arcosolio del fondo, aunque ello resulta muy extraño en una capilla

las citadas lesenas o bandas planas en resalte descansa visualmente el sencillo alero clasicista moldurado de ladrillo macizo, con esquina ejecutada en cantería, que remata ambos paramentos sirviendo de base al arranque de su respectivo tejado, que en ambos casos es continuo de una sola vertiente y arranca justo debajo de los óculos del presbiterio, unos óculos cuya especial disposición en alto para poder disponer ambos tejados ya se analizó.

Cabe destacar también, como ya se ha mencionado, que los dos volúmenes adosados de la cabecera presentan a su vez otros dos volúmenes yuxtapuestos correspondientes a las dos cajas de escaleras que ciñen parte de los dos flancos del coro hasta casi enrasar con el testero de dicho coro en el caso de la emplazada en el lado de la epístola). Dichos volúmenes, mucho más pequeños y dispuestos en ligero retranqueo para una mayor modulación volumétrica, son también de formato paralelepipédico, pero de disposición vertical, siendo el del lado de la epístola de mayor profundidad dada la mayor amplitud y prestancia de la escalera que alberga. Arrancan a su vez del zócalo perimetral de aparejo toledano que recorre el exterior del templo en proyección saliente por encima del podio general de cantería, estando construidos de nuevo sus dos paramentos lisos con el referido aparejo toledano, enlucido en origen, en este caso sin lesenas en resalte. En el caso de la caja de escaleras del lado de la epístola sus dos paramentos se rematan en sencillo alero clasicista moldurado de ladrillo macizo, con refuerzo de cantería en su esquina, por debajo de su tejado, que es de dos vertientes. Por su parte, la caja de escaleras del lado del evangelio, más pequeña y menos visible, presenta su paramento principal rematado en un sencillo alero clasicista de dentículos realizado en ladrillo macizo, mientras que su paramento secundario carece de él pues se adapta a la única vertiente que tiene su tejado. Los paramentos murales de ambas cajas de escaleras se articulan únicamente gracias a sus vanos de iluminación, que en la cara principal de la caja de escaleras del lado de la epístola son sendos óculos circulares superpuestos dispuestos en eje, uno abajo y otro arriba, y realizados con ladrillo a sardinel (en su cara secundaria tiene otro vano rectangular de dintel curvado en su parte alta). Por su parte, la cara principal de la caja de escaleras del lado del evangelio presenta también sendos óculos circulares en resalte, de ladrillos aparejados a sardinel, dispuestos en eje: uno en su zona baja y otro en la alta.

En claro contraste volumétrico con la cabecera, con la que, no obstante, guardan notables paralelismos en su configuración exterior, pero también con el cuerpo de naves, se disponen los dos brazos del transepto, que, al igual que interiormente son gemelos entre sí en su disposición externa. Ambos brazos, que tienen en el crucero y su prominente cúpula de gran tambor octogonal exterior su rótula de unión además de su contrapunto vertical, se configuran como sendos volúmenes compactos de formato paralelepipédico vertical cubiertos con un tejado a dos aguas similar al de la cabecera tanto en cotas como

claustral. No obstante, dicho óculo quedó finalmente tapado al interior y por tanto inutilizado en su posible función lumínica, lo que tuvo lugar probablemente en 1798, con motivo de la colocación en el arcosolio lateral de la capilla claustral del retablo-epitafio que debía enmarcar el sepulcro gótico de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia, aunque quizá pudo quedar tapado con anterioridad. Por su parte, la otra capilla claustral, la del lado del evangelio, como es habitual, carece de óculo circular de iluminación en su paramento exterior. En ello pudo tener que ver que fuera a acoger desde un primer momento dos retablos.

en hechuras e inclinación de sus vertientes —de hecho, los aleros de los tejados de la cabecera y los dos brazos del transepto se disponen perfectamente alineados y enlazados entre sí— y con su testero recto rematado en un frontón triangular de tamaño y apariencia análogas a las del frontón del testero de la referida cabecera, aunque en este caso con entablamento inferior. No obstante, entre ambos brazos del transepto y la cabecera existen dos diferencias fundamentales: la longitud mucho menor de estos, que hace que, aun compartiendo altura con la referida cabecera, predomine en ellos la verticalidad en contraposición a la horizontalidad característica de la misma; y la articulación mural algo más compleja de dichos brazos del transepto, especialmente de sus dos testeros, que aunque estrechamente emparentados con el de la cabecera en su configuración general, resultan, dentro de un mismo clasicismo general, de acabado algo más apurado y detallista, lo que sin duda tuvo que ver con su visibilidad mucho mayor.

En concreto, los testeros de los dos brazos del transepto, idénticos entre sí, arrancan del zócalo perimetral general del templo, que como ya se ha indicado con anterioridad, es de aparejo toledano y se dispone en ligera proyección saliente apoyando en la base o podio pétreo general. Ambos testeros se configuran como un gran paramento liso de formato rectangular vertical ejecutado con aparejo toledano, en origen enlucido, que presenta un recercado perimetral plano de ladrillo en resalte a modo de cajeado que perfila sutilmente su superficie reforzando, gracias al leve contraste de luces y sombras que genera, las líneas verticales de su arquitectura. El recercado de ambos testeros, cuyas bandas laterales en resalte semejan lesenas de gran altura, arranca del propio zócalo perimetral del templo, que presenta, coincidiendo con los extremos laterales del testero, sendas proyecciones que actúan visualmente como pedestales del citado recercado. En ambos testeros, por encima de la banda superior horizontal del recercado se dispone ya, con su mismo nivel de resalte respecto al plano mural, el monumental entablamento clasicista rematado en frontón triangular que los corona, que en ambos casos está ejecutado en ladrillo común macizo (salvo en ciertos detalles) con un nivel de acabado y modulado muy apurado y que se divide canónicamente en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla moldurada (reforzado con cantería en sus extremos), ancho friso liso y gran cornisa moldurada saliente que se convierte en un potente frontón triangular de refinado clasicismo, perfectamente adaptado a la inclinación del tejado a doble vertiente, que destaca por la excelente gradación del molduraje de su cornisa superior, lograda simplemente con ladrillo macizo en saliente progresivo.[1712] Presenta, como los frontones de la cabecera y la fachada principal, y como es habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, su tímpano cajeado y presidido en el centro por un óculo circular de ventilación de las cubiertas que adquiere también funciones de articulación mural y ornamento, en este caso, como en la cabecera y la fachada, de marco plano en resalte ejecutado con ladrillos aparejados a sardinel [fig. 96].

[1712] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.



Fig. 96: ***Vista general exterior del testero del brazo del transepto del lado del evangelio y de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

Cabe destacar, no obstante, que la coronación en entablamento con frontón triangular de los testeros de los dos brazos del transepto presenta un elemento singular que a modo de refinada nota erudita de raigambre barroca romana quiebra sutilmente su austero y canónico clasicismo pero sin llegar a comprometerlo: un amplio vano de iluminación de formato rectangular vertical y dintel ligeramente curvado que en vez de integrarse en el marco arquitectónico circundante lo rompe o perfora premeditadamente para conseguir su propio espacio, un recurso barroco, que soslaya claramente la norma clásica, que ya había sido utilizado por Sanz, aunque con algo más de grandilocuencia, en la fachada principal de la Iglesia de Urrea de Gaén, y que tenía su origen en la fachada de un célebre templo barroco romano que el arquitecto zaragozano conocía por estampa, la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo,[1713] ubicada en el popular barrio romano del Trastevere y construida entre 1628 y 1630 con la ayuda financiera de Filippo Colonna, una fachada que también había influido en otro templo zaragozano reciente: la Iglesia del barrio de Movera, concluida en 1774 según trazas del fraile jerónimo experto en arquitectura fray Vicente Bazán.[1714] En este caso, al igual que en

[1713] El alzado de la fachada de la Iglesia de Santa María de Monte Carmelo de Roma era conocido por muchos arquitectos españoles del siglo XVIII gracias a la estampa de la misma recogida en el célebre repertorio *Insignium Romae Templorum* (1684). Sobre este y otros repertorios de estampas de edificios de la Roma moderna véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

[1714] La fachada principal de la Iglesia de Movera, de calidad proyectual y de ejecución muy inferior a la de la Parroquial de Urrea y también menor a la de los austeros testeros de los brazos del transepto de la Iglesia de Épila, traspone el modelo romano de forma más literal y menos elaborada. No obstante, atendiendo al detalle de la misma, queda claro que Agustín Sanz, aun conociendo muy probablemente el templo zaragozano, partió directamente del modelo romano a través de la célebre estampa del *Insignium Romae Templorum* (1684). Sobre fray Vicente Bazán, autor de los diseños de la Iglesia de Movera, véanse ANSÓN

Urrea, el vano rompe o perfora, además de la zona central de la parte superior del gran recercado perimetral del testero, el arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla moldurada superior y parte del ancho friso liso del magnífico entablamento clasicista con frontón triangular que se dispone encima del recercado. La principal diferencia con Urrea radica en que aquí el vano carece totalmente de marco perimetral, aunque mantiene buena parte de las soluciones aplicadas allí, como el uso de dos protírides o ménsulas avolutadas salientes de cantería, de frente acanalado doble con listel central y cuatro gotas colgantes en la base, que sostienen visualmente los dos extremos del arquitrabe roto o fragmentado, unos extremos que también se perfilan elegantemente con piezas angulares de piedra sillar que actúan como parte superior del vano, cuyo dintel, en este caso ligeramente curvado en vez de recto pero ejecutado también en ladrillo a sardinel, constituye directamente la zona media-alta del ancho friso liso del entablamento con frontón triangular que remata el testero.

Por su parte, los dos paramentos laterales de los dos brazos del transepto, ejecutados también con aparejo toledano y solo visibles parcialmente a raíz del adosamiento de otras estructuras, sobre todo el cuerpo de naves (los paramentos de ambos brazos lindantes con el saliente cuerpo de naves quedan ocultos casi en su totalidad), presentan una articulación análoga a la de los testeros pero en la que el recercado perimetral se sustituye por sendas lesenas o bandas planas en resalte de ladrillo, de aire entre herreriano y berninesco, coronadas por un listel horizontal, dispuestas en sus dos extremos (las lesenas interiores de los paramentos de ambos brazos lindantes con el cuerpo de naves quedan ocultas), lo que hace que la línea superior de perfilado del paramento suba respecto al correspondiente testero. Dichas lesenas, al confluir con el recercado del testero hacen que la correspondiente esquina quede oculta generándose a cambio un curioso ángulo o cuña vertical que, gracias al potente claroscuro que genera, contribuye a perfilar precisamente la esquina "desaparecida" al hacer más evidente su linealidad vertical. Por encima de las lesenas, cuyo listel se prolonga lateralmente en ligero retranqueo creando una línea adicional de perfilado, se dispone ya el entablamento, que es continuación y prolongación visual del existente en el testero, aunque queda separado de este por la cuña angular ya mencionada y su arquitrabe carece de la faja inferior, que es remplazada por la línea adicional de perfilado generada por los listeles de las lesenas. A su vez, en ambos paramentos laterales de los dos brazos del transepto, la cornisa moldurada del entablamento, ejecutada en ladrillo común macizo y de gran grosor por equivaler a la suma de las cornisas del entablamento y el frontón del testero, adquiere la función de alero, un alero que a su vez es prolongación visual del existente en la cabecera.

Entre los volúmenes claros y nítidos de la cabecera, los dos brazos del transepto y el cuerpo de naves emerge majestuosa al exterior, como contrapunto vertical a la predominante horizontalidad del templo, la magnífica cúpula que cubre el crucero, que en combinación con las refinadas torres campanario de la fachada quiebra eficazmente dicha horizontalidad destacando como hito singular que completa el perfil escalonado de la iglesia y rompe decidida y definitivamente su monotonía. De hecho, el monumental

NAVARRO, A., "La reedificación barroco-clasicista…", *op. cit.*, pp. 173-190; y MARTÍN MARCO, J., "La formación de los profesionales…", *op. cit.*, p. 282.

templo, visto desde múltiples emplazamientos, sobre todo desde un punto de vista lateral o escorado, queda dominado por la poderosa presencia de la cúpula del crucero, que sigue al pie de la letra, aunque con ciertas modificaciones o mejoras, el esquema de cúpula que Agustín Sanz había codificado previamente en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto no realizado para la Parroquial de Urrea de Gaén, es decir, el de una cúpula dotada de una estructura dúplice perfectamente integrada compuesta de un alto tambor octogonal exterior que oculta o enmascara el casquete del interior, es decir, la cúpula propiamente dicha, y que emerge entre los volúmenes claros del cuerpo de naves, los dos brazos del transepto y la cabecera reflejando al exterior de manera muy franca y nítida la organización espacial interior, un rasgo que fue una constante en la arquitectura religiosa de Sanz, que siempre estuvo dominada por la búsqueda de la sinceridad espacial y de unos efectos estéticos exteriores basados en los juegos de volúmenes geométricos puros, limpios y bien definidos.

Cabe destacar que esta solución exterior de cúpula de tambor octogonal que oculta el casquete del interior partía de una larga tradición local, pues había tenido ya una notable difusión en Aragón en los siglos XVII y XVIII (con o sin linterna), arrancando en el protobarroco y el primer barroco (Colegiatas de Santa María y del Santo Sepulcro de Calatayud…) y siguiendo por el barroco tradicional o castizo, tanto en Zaragoza como en el territorio (Colegiata de Alcañiz, Iglesias de San Juan de los Panetes y del Colegio de San Pedro Nolasco de Zaragoza…). Sin embargo, Agustín Sanz supo ir más allá y solventar este elemento, como ya hizo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, y sobre el papel en su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea, con un novedoso lenguaje, ya muy sobrio, relacionado con el empleado unos años antes por su antiguo maestro Julián Yarza Ceballos en las cúpulas del crucero y la capilla del sagrario de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes, que a su vez se inspiraba en modelos vinculados al norte de Italia, donde las cúpulas de tambor octogonal eran también muy habituales, estando su uso muy extendido en regiones como la Lombardía, el Piamonte o el Véneto. De hecho, dichas cúpulas italianas norteñas, decoradas al exterior con rehundidos cuadrangulares y óculos, acabarían ejerciendo su influencia en España ya avanzado el siglo XVIII a través de arquitectos cortesanos italianos como Giovanni Battista Sacchetti o Marcello Fonton, aunque el modelo no acabó de cuajar salvo en ciertas regiones como Aragón, donde arraigó gracias al propio Sanz y a la ya larga tradición de cúpulas de tambor octogonal mencionada.

En el caso de la cúpula epilense, como ya se ha señalado, Agustín Sanz introdujo ciertas novedades, principalmente la inclusión debajo del tambor octogonal de un gran basamento de planta cuadrada, paredes lisas de ladrillo, remate en sencilla cornisa clasicista de doble faja de saliente progresivo y esquinas cubiertas con sus propios tejadillos a dos aguas, que resulta perfectamente visible al exterior pues emerge con poderío y solvencia entre los tejados del cuerpo de naves, los brazos del transepto y la cabecera, un gran basamento que además de incorporar una forma geométrica pura adicional que contrasta de manera muy lograda y efectista con el octógono del tambor gracias a la combinación de aristas vivas con superficies planas, pero también con los volúmenes paralelepipédicos ya mencionados, permite elevar notablemente la posición de la cúpula disponiendo el arranque de la misma a notable altura con el fin de evitar que

sea eclipsada exteriormente por los tejados del templo, fundamentalmente por el enorme tejado a dos aguas que cubre de forma conjunta el cuerpo de naves, que era un importante problema, y que así pueda esta cumplir eficazmente con su función lumínica [fig. 97]



Fig. 97: ***Vista general exterior de la cúpula del crucero de la Iglesia de Épila.***

Por encima del basamento, el tambor octogonal exterior, al igual que el de la Iglesia de la Santa Cruz y el del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea, presenta sus ocho caras, tras arrancar de un escueto *banquillo* o zócalo en resalte para ganar algo de altura, ornamentadas únicamente mediante un gran rehundido o cajeado de formato cuadrangular que en cuatro de ellas, las alineadas con los ejes longitudinal y transversal del templo, queda perforado de manera muy ceñida por uno de los cuatro vanos ovoides que aportan luz al crucero, que se dispone enmarcado de forma muy simple con una banda plana en resalte. Cada uno de los ocho cajeados presenta encima, coincidiendo con su eje vertical, un pequeño óculo circular de ventilación de las cubiertas de la cúpula. A su vez, como remate de las ocho caras del octógono se dispone una sencilla pero elegante cornisa clasicista de perfil moldurado, ejecutada en ladrillo macizo enlucido, que sirve de arranque al tejado a ocho aguas que cubre el casquete, que en este caso, en vez de culminar en un sencillo pilarcillo octogonal macizo de ladrillo rematado en una cruz de hierro forjado como en la Iglesia de la Santa Cruz o en el tercer proyecto para la de Urrea, lo hace en una estilizada linterna de iluminación de gran altura de formato exterior octogonal e interior cilíndrico. Dicha linterna, que acentúa notablemente la verticalidad de la ya de por sí prominente cúpula, esta ejecutada en ladrillo macizo y tras arrancar de un escueto zócalo común en resalte de planta octogonal se articula en un total de ocho alargadas caras

de formato rectangular vertical animadas únicamente mediante un gran cajeado o rehundido perimetral, aunque cuatro de ellas, las coincidentes con los dos ejes del templo y por tanto con los cuatro vanos ovoides del tambor octogonal de la parte de abajo, presentan su rehundido presidido por un gran vano rectangular vertical de dintel de ladrillos aparejados a sardinel cegado ya desde antiguo con ladrillo macizo similar al de la fábrica, lo que distorsionó un tanto la potente iluminación concebida por Sanz para el crucero, que cabría recuperar en una futura restauración reabriendo los cuatro vanos cegados. Esta linterna octogonal culmina en una refinada cornisa moldurada clasicista que se remata a su vez en un refinado chapitel, estrechamente ligado en su diseño barroco clasicista a los chapiteles de las torres campanario de la fachada principal, el cual es de planta octogonal, estructura de madera y recubrimiento exterior de láminas de plomo, con un desarrollo vertical pseudoapiramidado curvado y ligeramente bulboso, y remate en vástago cilíndrico, bola y cruz de hierro forjado.

Como ya se señaló al tratar de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y del tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, este modelo exterior de cúpula se convirtió en una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz. De hecho, lo volvió a emplear en algunos de los templos más relevantes que diseñó posteriormente, como la Colegiata de Sariñena, en cuya cúpula incluyó también una prominente linterna, aunque por el contrario renunció, por innecesario, al basamento de planta cuadrada incluido en la Iglesia de Épila. A su vez, cabe destacar que el esquema exterior de cúpula de tambor octogonal codificado por Agustín Sanz a partir de la tradición barroca local, la influencia italiana norteña y el lenguaje clasicista ejerció una notable influencia en tierras aragonesas durante el último cuarto del siglo XVIII e incluso las primeras décadas del XIX.[1715]

[1715] El modelo general de cúpula codificado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y desarrollado posteriormente en la Parroquial de Épila tuvo una notable repercusión en el panorama arquitectónico aragonés de las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. De hecho, dicho modelo fue imitado en el crucero de numerosos templos con distintas variantes (con o sin linterna, con vanos o enmarques circulares u ovoides…) y una mayor o menor fidelidad, en ocasiones de manera global, es decir, tanto exterior como interiormente, y en otras solo por fuera. Uno de los casos más tempranos de imitación global fue el de la cúpula del crucero de la Iglesia de Aguarón, localidad cercana a Zaragoza, cúpula cuyo diseño fue rubricado por el maestro de obras de Zaragoza José Arberuela el 30-X-1776, cuando las obras de Santa Cruz estaban ya bastante avanzadas pero todavía no habían concluido, lo que indica que este tenía acceso a ellas y probablemente a los diseños, ya que reprodujo su mismo esquema general, incluido el peralte del casquete, aunque reduciendo la altura del tambor octogonal exterior, dando a sus cuatro vanos forma circular y a los tejados un perfil curvo, y simplificando la decoración adventicia interior. Otro caso muy precoz fue el de la Parroquial de Remolinos, también cerca de Zaragoza, cuya construcción, concluida en 1782, había sido contratada el 15-I-1779 por el maestro de obras Antonio Esteban (el diseño del edificio había sido elaborado por Esteban en compañía del destacado maestro de obras Pedro Ceballos), antiguo oficial del taller de Agustín Sanz, quien sin duda también tuvo acceso a las obras de Santa Cruz antes de su finalización, ya que en este caso la fidelidad al modelo fue todavía mayor, tanto exterior como interiormente, al respetarse aspectos como la forma interior ovoide de los cuatro vanos de la cúpula. Lo mismo ocurrió con la cúpula sobre el crucero de la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, cuyo interior fue redecorado en 1780-1781 bajo la dirección del maestro de obras fray Joaquín Gracián siguiendo fielmente el esquema de Santa Cruz. De hecho, la única diferencia sustancial fue la sustitución de los vanos del casquete por cuatro tondos de estuco de aspecto similar que enmarcan pinturas. A pesar de la distancia, el modelo de la cúpula de la Iglesia de la Santa Cruz llegó también de forma temprana a lugares muy alejados de Zaragoza como la localidad turolense de Linares de Mora, cuya parroquial fue diseñada en 1783 por Mateo Jorge (*Menor*) siguiendo las pautas formales y estéticas del templo zaragozano, siendo construida entre 1785 y 1795 bajo la dirección del maestro de obras Melchor Vicente. De hecho, la cúpula

Tanto la cúpula del coro como los brazos del transepto contribuyen, gracias a su desarrollo volumétrico diferenciado, a minimizar eficazmente el aspecto masivo o monótono del cuerpo de naves, que también se disimula al exterior gracias al escalonamiento de su propia volumetría, algo poco frecuente en las iglesias de planta de salón dieciochescas y que Agustín Sanz consiguió al acusar hacia el exterior, respecto a los paramentos de las dos naves laterales, el escueto volumen de los tres arcos-capilla de cada uno de los dos flancos del cuerpo de naves, aunque solo lo hizo en altura, pues en planta los fondos de esos arcos-capilla se enrasan con el perímetro rectangular general del templo alineándose con los brazos del transepto y las dependencias adosadas de la cabecera, unos elementos con los que presentan una clara continuidad física y visual al exterior, cuya configuración material y articulación comparten. De hecho, los dos bloques laterales de arcos-capilla se configuran al exterior de manera similar a las dependencias auxiliares de la cabecera, es decir, como un sencillo paramento plano rectangular de aparejo toledano, enlucido en origen, que arranca del zócalo general perimetral del templo, también de aparejo toledano pero en proyección saliente, que a su vez descansa en el gran podio pétreo, y que linda en uno de sus extremos con el bloque constructivo de la fachada principal y en el otro con el correspondiente testero del transepto, cuyo recercado perimetral plano queda en resalte sirviendo de elemento de articulación mural. Dicho paramento se articula sobriamente, delimitando el espacio de los tres arcos-capilla, mediante dos simples lesenas o bandas verticales planas de ladrillo en resalte, rematadas en un sencillo listel también plano, a modo de pilastra, las cuales se alinean con los dos gruesos contrafuertes cuadrangulares que refuerzan ambos flancos del cuerpo de naves derivando las cargas de sus bóvedas, que quedan ocultos por el paramento continuo de los arcos-capilla. Sobre las citadas lesenas o bandas planas en resalte, de aire entre herreriano y berninesco como las demás del exterior del templo, descansa visualmente, como en el caso de las dependencias auxiliares de la cabecera, el sencillo alero clasicista moldurado de ladrillo macizo, con esquina lindante con el transepto ejecutada en cantería, que remata ambos paramentos sirviendo de base al arranque de su respectivo tejado, que en ambos casos es continuo de una sola vertiente y arranca por debajo de los óculos circulares del cuerpo de naves. Mientras dicho alero queda perfectamente alineado con el de las correspondientes dependencias auxiliares de la cabecera para mantener un cierto efecto de continuidad y simetría a ambos lados del transepto, no ocurre lo mismo con los

sobre el crucero de este templo es una de las que más fielmente siguieron el esquema de Santa Cruz, sobre todo interiormente (su casquete es peraltado, presenta un basamento inferior a modo de pequeño tambor, posee cuatro grandes vanos ovoides separados entre sí por cuatro parejas de falsos nervios…). Sin embargo, el modelo tuvo mucha más difusión en la actual provincia de Huesca, donde se utilizó en el crucero de diversas iglesias parroquiales construidas o remodeladas en el último tercio del siglo XVIII como las de Biscarrués, Sarsamarcuello, Adahuesca o Robres. Tal fue su éxito que un autor destacado como José Yarza Lafuente lo siguió empleando con gran fidelidad incluso a principios del siglo XIX en obras como las nuevas parroquiales de Morés y Mequinenza o su proyecto no realizado para Ayerbe. Otro ejemplo tardío fue el de la nueva cúpula sobre el crucero de la Parroquial de San Esteban de Maella. Véase CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales…", *op. cit.*, pp. 106-111; LOZANO LÓPEZ, J. C., "Deshacer y rehacer un *puzle*…", *op. cit.*, pp. 264-266; BARLÉS BÁGUENA, E., "La participación de los miembros…", *op. cit.*, pp. 345-346; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño Jesús…", *op. cit.*, p. 274.

tejados, pues los de los arcos-capilla presentan menor inclinación y mucho menos fondo [fig. 98].



Fig. 98: ***Vista exterior de la fachada lateral del lado de la epístola del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*.**
Foto: Javier Martínez Molina

Los dos flancos del cuerpo de naves propiamente dichos solo presentan visible al exterior su parte alta, que emerge en retranqueo por encima del escalonamiento que generan los arcos-capilla, lo que le resta monotonía y pesadez visual. Dicha parte alta queda rítmicamente articulada en tres paños o segmentos de aparejo toledano perfectamente diferenciados coincidentes con las lunetas de la parte interior, gracias a los dos gruesos contrafuertes cuadrangulares que jalonan de manera efectista ambos flancos en toda su altura, que emergen de los tejados de los arcos-capilla y que presentan su frente cajeado verticalmente, lo que genera ciertos matices de luces y sombras y los aligera. Los tres paños, que en origen irían enlucidos, quedan presididos cada uno de ellos por un sobrio óculo circular de iluminación de marco plano en resalte de ladrillo aparejado a sardinel y se rematan en un monumental alero de saliente perfil moldurado ejecutado con ladrillo común macizo, un alero que tiene continuidad también, aunque con menor resalte, en los gruesos contrafuertes, que remata en combinación con un elegante motivo decorativo clasicista de inspiración borrominesca (Sant'Ivo alla Sapienza) de doble aletón de frentes cajeados, ejecutado en cantería, que, sobre un podio rectangular, los corona a modo de ascensional pináculo terminado en una repisa cuadrada de canto moldurado de la que arranca un estilizado soporte de base cuadrada y vástago pseudotroncocónico anillado rematado en bola a modo de alfil.

La monumental fachada principal de la Iglesia de Épila, una de las mejores (además de la más importante, junto a la de la Colegiata de Sariñena, ya neoclásica) de la producción arquitectónica de Agustín Sanz por el refinamiento, ambición y cosmopolitismo de su diseño clasicista y la gran calidad de su ejecución material, pero también de la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración en general, es, sin duda, el elemento más singular y destacado del exterior templo, al que confiera un aspecto monumental, cuasi catedralicio, poco frecuente en una iglesia parroquial, además de contribuir decisivamente con su gran presencia y su sobria prestancia clasicista a romper la monotonía exterior aparentemente intrínseca a las iglesias de planta de salón. De hecho, se yuxtapone con una volumetría propia y diferenciada al cuerpo de naves, cuya masiva horizontalidad rompe gracias a su articulación mural muy trabajada, pero sin llegar a borrar o enmascarar la articulación interior en tres naves, que se transmite al exterior gracias a la división tripartita de la fachada, que refleja incluso la posición jerárquica preeminente de la nave central, con su anchura mucho mayor y su altura algo superior. Sin embargo, a pesar de su "sinceridad" arquitectónica, la fachada no es una piel o un mero envoltorio del cuerpo de naves como suele ser habitual, sino que, como ya se ha apuntado, posee entidad arquitectónica propia y diferenciada pues es un auténtico cuerpo o bloque constructivo independiente, dotado de su propia volumetría, su propia estructura y sus propios espacios interiores, que se adosa o yuxtapone al cuerpo de naves por los pies. De hecho, integra dentro de su estructura, como partes intrínsecas de la misma, diferentes elementos o dependencias: dos torres campanario, que constituyen los flancos de este cuerpo o bloque constructivo de fachada, cuya profundidad determinan; un atrio cubierto, que se dispone justo en el centro y ejerce como un espacio de transición abierto al exterior que permite acceder al interior del templo; o sendas tribunas para asistir a misa con carácter reservado que se disponen justo sobre el atrio en los pisos segundo y tercero de este bloque constructivo independiente [figs. 99, 100 y 101].

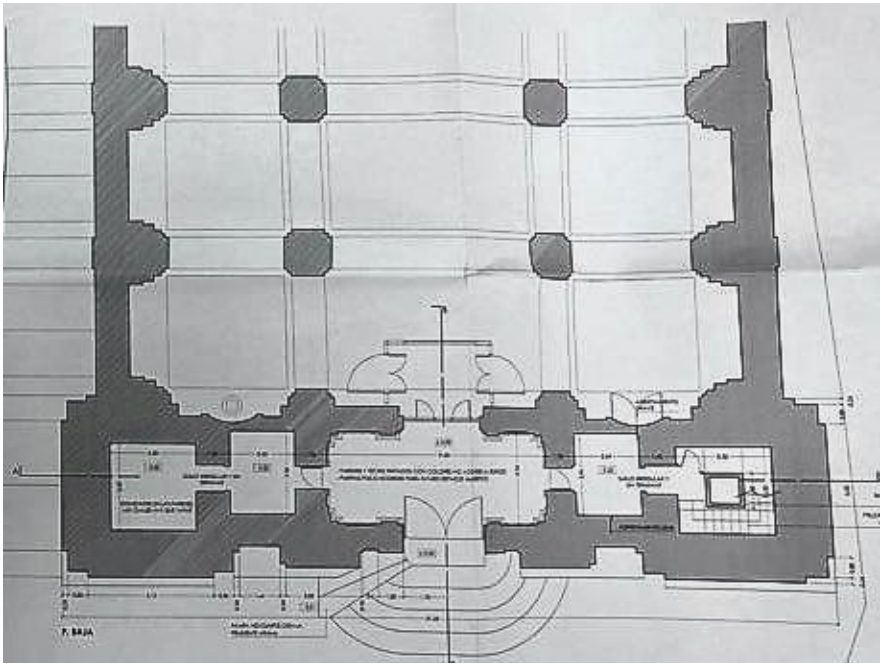


Fig. 99: ***Planta actual del bloque constructivo de la fachada principal y de parte del cuerpo de naves de la Iglesia de Épila*****. Dibujo: José Manuel Sancho Garralaga.**

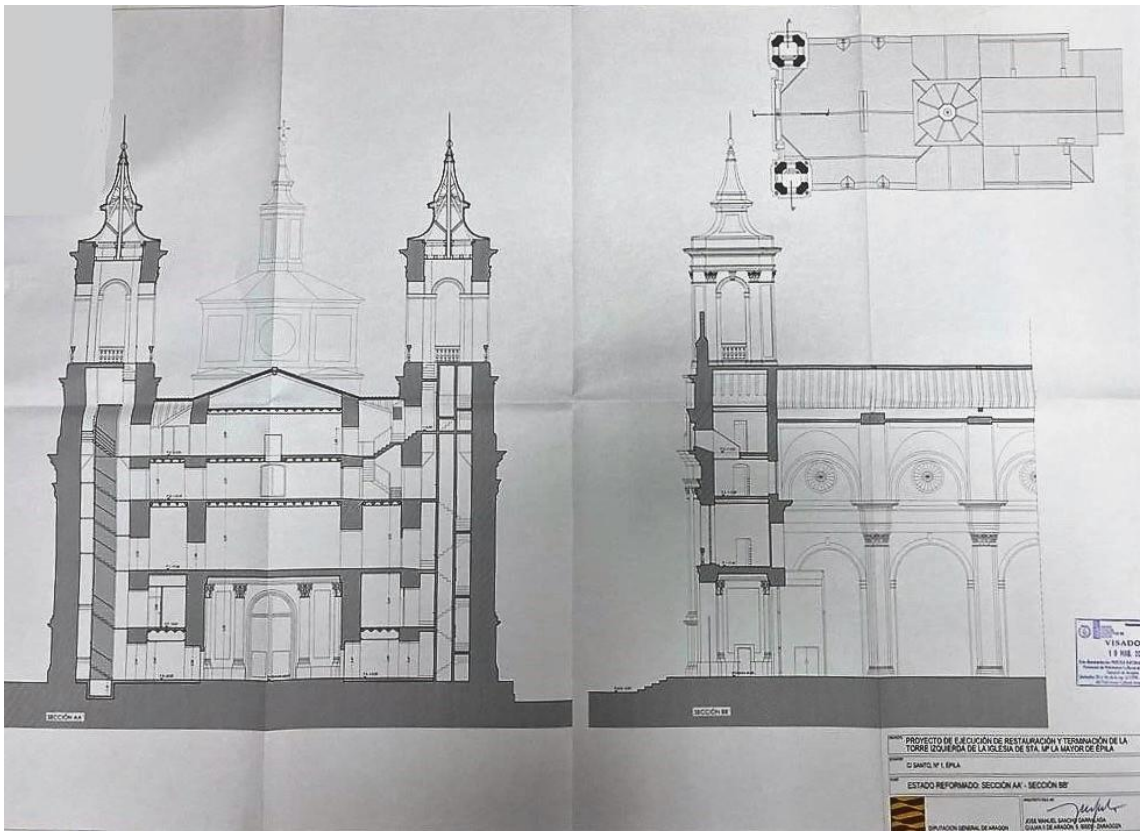


Fig. 100: ***Secciones del bloque constructivo de la fachada principal de la Iglesia de Épila*****.**
Dibujo: José Manuel Sancho Garralaga.

La fachada principal, incluidas sus dos torres angulares, destaca por su armonioso y equilibrado diseño clasicista marcadamente rectilíneo y planista que prescinde completamente de alabeos barrocos, pero no así de ciertos juegos de retranqueo que contribuyen a romper su linealidad con el fin de restarle monotonía. A diferencia de la mayor parte de los elementos exteriores del edificio, ejecutados principalmente en modesto aparejo toledano enlucido, la fachada principal está ejecutada, en pos de una mayor prestancia material y de un acabado más a apurado y de mayor calidad, en ladrillo visto macizo de color tostado fabricado en tejerías de la localidad y el entorno (Lumpiaque…) aparejado con yeso y zaboyado,[1716] aunque reservándose la cantería, trabajada con piedra caliza extraída de las célebres canteras locales de Las Celadillas, sin duda las mejores del entorno de Zaragoza, a su zócalo general y a sus principales detalles arquitectónicos (portada, vano abalconado superior, basas y capiteles de pilastra, arquitrabes, cornisas, marcos de ventanas, impostas, balaustradas, protírides, cruz, flameros…), que así pudieron alcanzar un nivel de acabado muy refinado. Ese uso del ladrillo visto se debió sin duda a la voluntad de Agustín Sanz de lograr en la fachada principal, que debía quedar especialmente bien resuelta dado su enorme protagonismo, unas superficies murales uniformes, acabadas y finas, algo que podía ofrecer el ladrillo a un precio razonable, pero que a la vez contrastaran, por su diferencia tonal, con los principales detalles arquitectónicos, resueltos en piedra labrada, cuyo protagonismo visual quedaría así potenciado realzando además las principales líneas arquitectónicas de la fachada.

[1716] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796).

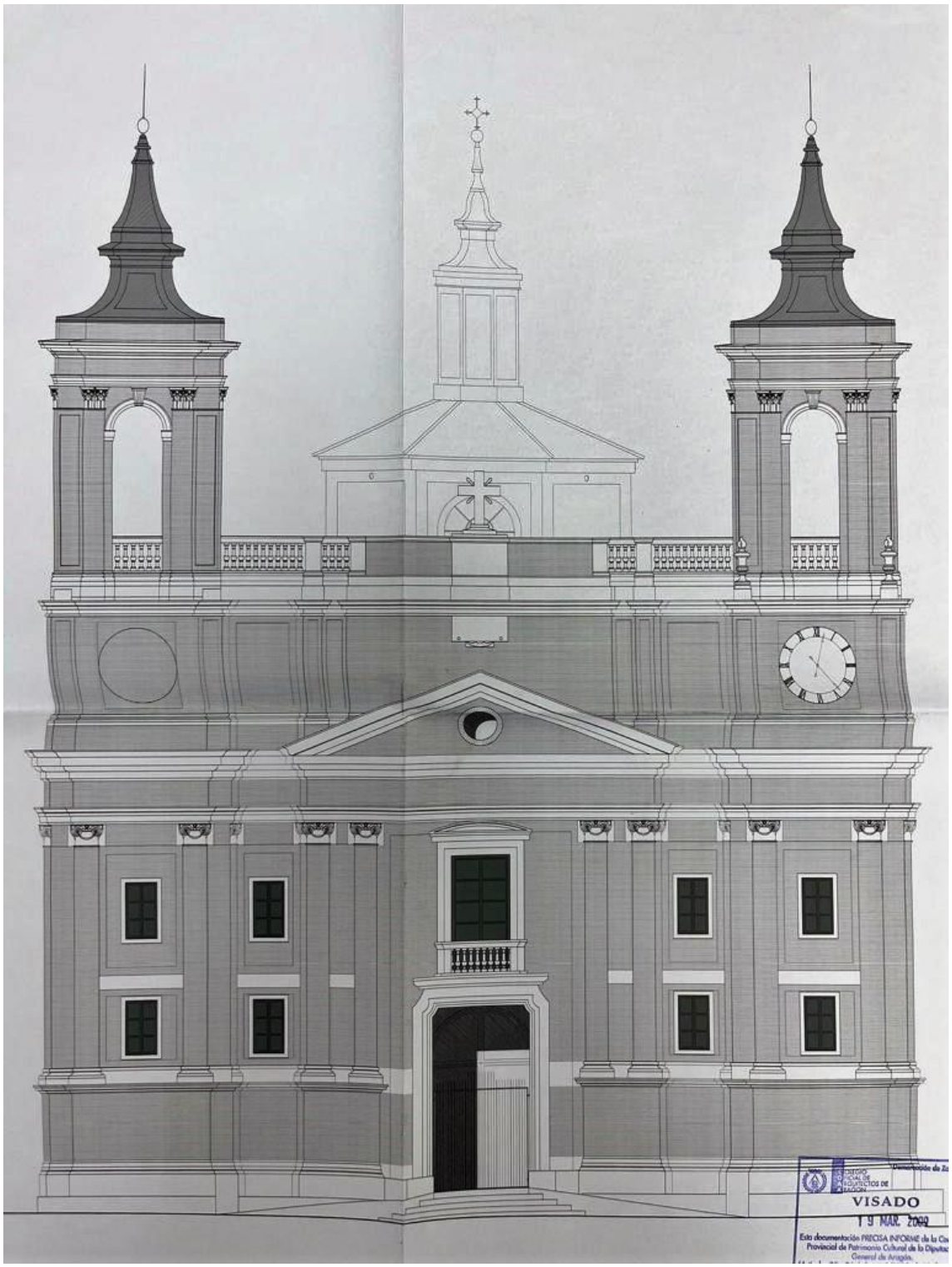


Fig. 101: ***Alzado de la fachada principal de la Iglesia de Épila*****. Dibujo: José Manuel Sancho Garralaga.**

A la hora de plantear la imagen exterior de la Iglesia de Épila, Agustín Sanz optó por diseñar una monumental fachada principal vinculada todavía en ciertos aspectos, fundamentalmente compositivos, a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra...), en cuya órbita se había formado y de la que había sido deudor desde joven, a pesar de no haber puesto un pie en Italia, gracias a su colaboración y aprendizaje con Ventura Rodríguez, principal representante del clasicismo barroco de

raíz barroca romana en España,[1717] en las obras del Templo del Pilar de Zaragoza, y al profundo conocimiento de la arquitectura italiana moderna que había adquirido a través de la tratadística y los libros de estampas, que sin duda poseyó en abundancia.[1718] No obstante, a pesar de los indudables lazos con el barroco romano, tanto compositivos como formales, Sanz desarrolló ya en la citada fachada, fruto de la evolución en clave clasicista que había ido experimentando su obra en los años precedentes, un genuino y avanzado barroco académico, que puede considerarse ya protoneoclásico, muy sobrio y depurado, de notable simplicidad y pureza de líneas, en el que introdujo también recursos compositivos y formales propios del clasicismo hispánico de raíz herreriana o escurialense de finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII (Juan de Herrera, Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora...), que estaba comenzando a incorporar a sus obras, como también lo habían hecho o lo estaban haciendo arquitectos españoles de gran peso e influencia como José de Hermosilla, Ventura Rodríguez o el mismísimo Juan de Villanueva, en un evidente reconocimiento a la tradición clasicista española, que empezaba a valorar, en sintonía con la nueva percepción que se estaba afianzando en la Corte, como una genuina fuente de renovación estética clasicista alternativa, o al menos complementaria, a la italiana, todo ello en una progresiva pero decidida transición hacia el neoclasicismo finisecular, que acabaría abrazando con decisión en su etapa creativa final o de madurez [fig. 102].[1719]

En cuanto a la composición general de la fachada principal de la Iglesia de Épila, plasmada ya sin duda en sus diseños del 6 de enero de 1778, Agustín Sanz optó por un esquema general de fachada, ya de larga trayectoria, consistente en dos cuerpos extremos para las torres campanario y un gran cuerpo central para el acceso al templo que quedan enlazados entre sí por sendas alas secundarias dispuestas en segundo plano, que hundía sus raíces en la tradición herreriana hispánica (Basílica de San Lorenzo de El Escorial, Catedral de Valladolid, Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud…), que conocía y admiraba y que sin duda le sirvió de referencia, y que fue empleado a su vez en el barroco romano, aunque en una clave más efectista, por autores como Bernini o Borromini, quien lo usó en la fachada de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, que, como se verá, ejerció una gran influencia compositiva y formal en la fachada ideada por Sanz. Este esquema general de fachada, que perduró durante decenios en el barroco romano como lo atestiguan diversos diseños presentados a los Concursos Clementinos de la Academia

[1717] Sobre la vinculación de la obra de Ventura Rodríguez con la escuela barroca romana véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", *Archivo Español de Arte*, XV, 52, Madrid, CSIC, 1942, pp. 185-210; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Primeros proyectos y arquitectura teórica. Introducción", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 273-275; y RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Modelos y lenguajes arquitectónicos…", *op. cit.*, pp. 311-313.

[1718] Sobre la influencia de los modelos del barroco romano en la arquitectura clasicista española de la segunda mitad del siglo XVIII gracias a la difusión de repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 249-258 y 275-279; y BLANCO MOZO, J. L., "La cultura de Ventura Rodríguez…", *op. cit.*, pp. 181-221.

[1719] Sobre la valoración de El Escorial y lo herreriano como fuente de renovación de la arquitectura clasicista española véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., y SAMBRICIO, C., "El conde de Aranda y…", *op. cit.*, pp. 149-156; MARÍAS FRANCO, F., "El Escorial entre dos…", *op. cit.*, pp. 2-19; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "La sombra de un edificio…", *op. cit.*, pp. 57-94; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Modelos y lenguajes arquitectónicos…", *op. cit.*, pp. 311-313; y ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto…*, *op. cit.*, pp. 52-53.



Fig. 102: ***Vista de la fachada principal de la Iglesia de Épila*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

de San Lucas de Roma (Vittone…) a lo largo del siglo XVIII,[1720] había llegado a tener también notable presencia, con distintas variantes, en la arquitectura clasicista española del periodo ilustrado, habiendo sido usado por autores tan relevantes como Julián Sánchez Bort, que lo utilizó en la Catedral de Lugo (1769), o el propio Ventura Rodríguez, que hizo uso del mismo en diseños como los de un *templo magnífico* que presentó

[1720] USÓN GARCÍA, R., *La intervención de…*, *op. cit.*, pp. 194-209.

precisamente a la Academia de San Lucas de Roma[1721] para corresponder a su nombramiento como académico de mérito (1748),[1722] el Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid (1760), su proyecto para la nueva Iglesia del Convento de San Francisco el Grande de Madrid (1760-1761) o la fachada oriental del Templo del Pilar de Zaragoza (1761),[1723] y que volvería a usarlo posteriormente, ya de forma simplificada, en la nueva fachada principal de la Catedral de Pamplona (1783) [figs. 103, 104, 105 y 106].[1724]



Fig. 103: ***Vista de la fachada principal de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial*.**

[1721] A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez).
[1722] Sobre este magnífico proyecto de iglesia monumental de Ventura Rodríguez, a veces identificado como una propuesta encubierta para la ansiada catedral madrileña, véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 128-131; MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y fábricas de catedrales de Ventura Rodríguez", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 91-115, espec. pp. 112-115; y RODRÍGUEZ RUIZ, D., "El proyecto para la Accademia di San Luca de Roma", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 244-251.
[1723] ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto…*, *op. cit.*, pp. 41-71.
[1724] MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y fábricas…", *op. cit.*, pp. 108-109.



Fig. 104: ***Vista de la fachada principal de la Catedral de Lugo, diseñada por Julián Sánchez Bort en 1769*.**



Fig. 105: ***Alzado de la fachada principal del* templo magnífico *proyectado por Ventura Rodríguez en 1748 como presente para la Academia de San Lucas de Roma.***



Fig. 106: ***Alzado de la fachada oriental del Templo del Pilar de Zaragoza proyectada por Ventura Rodríguez en 1761.***

El esquema compositivo general de fachada escogido por Agustín Sanz era sin duda el más adecuado para la fachada principal de la Iglesia de Épila teniendo en cuenta el pie forzado que suponía para él tener que aplicar necesariamente el concepto espacial de planta de salón, que implicaba un gran desarrollo horizontal a los pies del cuerpo de naves, donde debía emplazarse la fachada, la cual, para evitar la monotonía inherente a la tipología espacial de salón debía presentar necesariamente una composición compleja y muy bien modulada dotada a su vez de una articulación potente y eficaz. A tenor de ciertos detalles de diseño, fundamentalmente del ático, el sector central y las torres, se puede decir que Sanz, dentro del esquema general de fachada escogido, tomó como referencia fundamental, a la hora de elaborar su propuesta, la fachada de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, diseñada por Borromini en 1653, que conocía bien gracias a la magnífica estampa de su alzado recogida en el *Insignium Romae Templorum*, aunque prescindiendo de sus llamativos alabeos barrocos y de parte de su decoración en pos de un mayor clasicismo, lo que venía facilitado por la planista lectura visual que ofrecía la estampa como medio de transmisión de la imagen arquitectónica.[1725] De hecho, se puede llegar a interpretar la composición general de la fachada principal de la Iglesia de Épila como una inteligente relectura o reelaboración planista, sin alabeos, de la fachada de Santa Inés, una fachada que también influyó formal y estéticamente pero a través de un evidente proceso de simplificación y depuración en clave clasicista y académica que condujo a una decoración mucho más simple, geométrica y planista. No obstante, también se detecta, aunque en menor medida, la influencia de otros edificios o proyectos de arquitectura religiosa que responden al mismo esquema general de fachada de tres sectores unidos entre sí por sendas alas en segundo plano, como el *templo magnífico*, ya mencionado, que Ventura Rodríguez diseñó en 1748 para agradecer a la Academia de San Lucas de Roma su nombramiento como académico de mérito, que Sanz conocía sin duda pues había llegado a alcanzar gran fama en los círculos académicos madrileños a través de varias copias autógrafas, una de las cuales sirvió de destacado material formativo a varias generaciones de alumnos de la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, o la fachada oriental del Templo del Pilar de Zaragoza, proyectada por el propio Rodríguez en 1761, que aunque no se había llegado a ejecutar

[1725] Agustín Sanz conocía bien el aspecto de la fachada de la Iglesia de Santa Inés de Roma ya que en diferentes edificios religiosos diseñados por él pueden rastrearse citas a esta fachada, sobre todo en la Parroquial de Épila y en su segundo proyecto para la torre campanario de la Iglesia de La Puebla de Híjar. Dado que no había estado en Roma, conocía esta iglesia, sin duda, gracias al *Insignium Romae Templorum* (1684), un repertorio de estampas arquitectónicas de iglesias romanas de la Edad Moderna que ejerció una gran influencia durante todo el siglo XVIII entre los profesionales españoles de la arquitectura (tuvo una gran difusión y lo poseyeron instituciones artísticas, eruditos y arquitectos tan relevantes como Ventura Rodríguez), junto a otros repertorios como el *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) y los tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1712 y 1721). Estos repertorios ayudaron a codificar el barroco clasicista o académico español, que tomó como referencia las propuestas arquitectónicas y estéticas del barroco romano, debidamente adaptadas y reinterpretadas en clave clasicista, como vía para la renovación de la anquilosada arquitectura española a mediados del siglo XVIII. Sobre la influencia de los repertorios de estampas de arquitectura en la España del siglo XVIII véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

era de sobra conocida en los círculos arquitectónicos zaragozanos gracias a sus magníficos diseños originales [figs. 107 y 108].[1726]



Fig. 107: ***Vista de la fachada principal de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, diseñada por Borromini y que fue todo un referente para la de la Iglesia Épila.***

Recurriendo al esquema compositivo general ya mencionado de tres sectores o cuerpos de edificación unidos entre sí en segundo plano, Agustín Sanz concibió una fachada principal de amplio pero equilibrado desarrollo horizontal que se dispone toda ella alzada sobre un amplio zócalo general de cantería de frentes lisos de una sola hilada de sillares cuadrangulares y remate superior moldurado, que se diferencia perfectamente del existente en el resto de los exteriores del templo, aunque se acompasa con él, y que se asienta a su vez sobre un podio inferior de nivelación, ejecutado con sencillos sillares cuadrangulares, que se concentra fundamentalmente en la mitad derecha de la fachada a raíz del desnivel del terreno (en la mitad izquierda es inexistente o al menos no se ve). Sobre el referido zócalo general, que permite fijar la horizontal de la fachada, descansa a su vez, en ligero retranqueo, el alto basamento general con el que está dotada la fachada para ganar altura y poder preservar la adecuada proporción del orden arquitectónico, un recurso habitual en las grandes fachadas religiosas del barroco romano. Es también de frentes lisos, pero de ladrillo visto, y queda rematado en una refinada cornisa clasicista

[1726] RODRÍGUEZ RUIZ, D., "El proyecto para…", *op. cit.*., p. 246. Resulta indudable que Agustín Sanz conocía alguna de las copias de los diseños de ese *templo magnífico* proyectado por Ventura Rodríguez en 1748, pues para diseñar su tabernáculo de la Iglesia de Murillo de Gállego tomó como punto de partida el singular baldaquino ideado por Rodríguez para cobijar el altar mayor de dicho *templo magnífico*.

de cantería, casi con hechuras de entablamento, que sirve de base al arranque del orden arquitectónico.

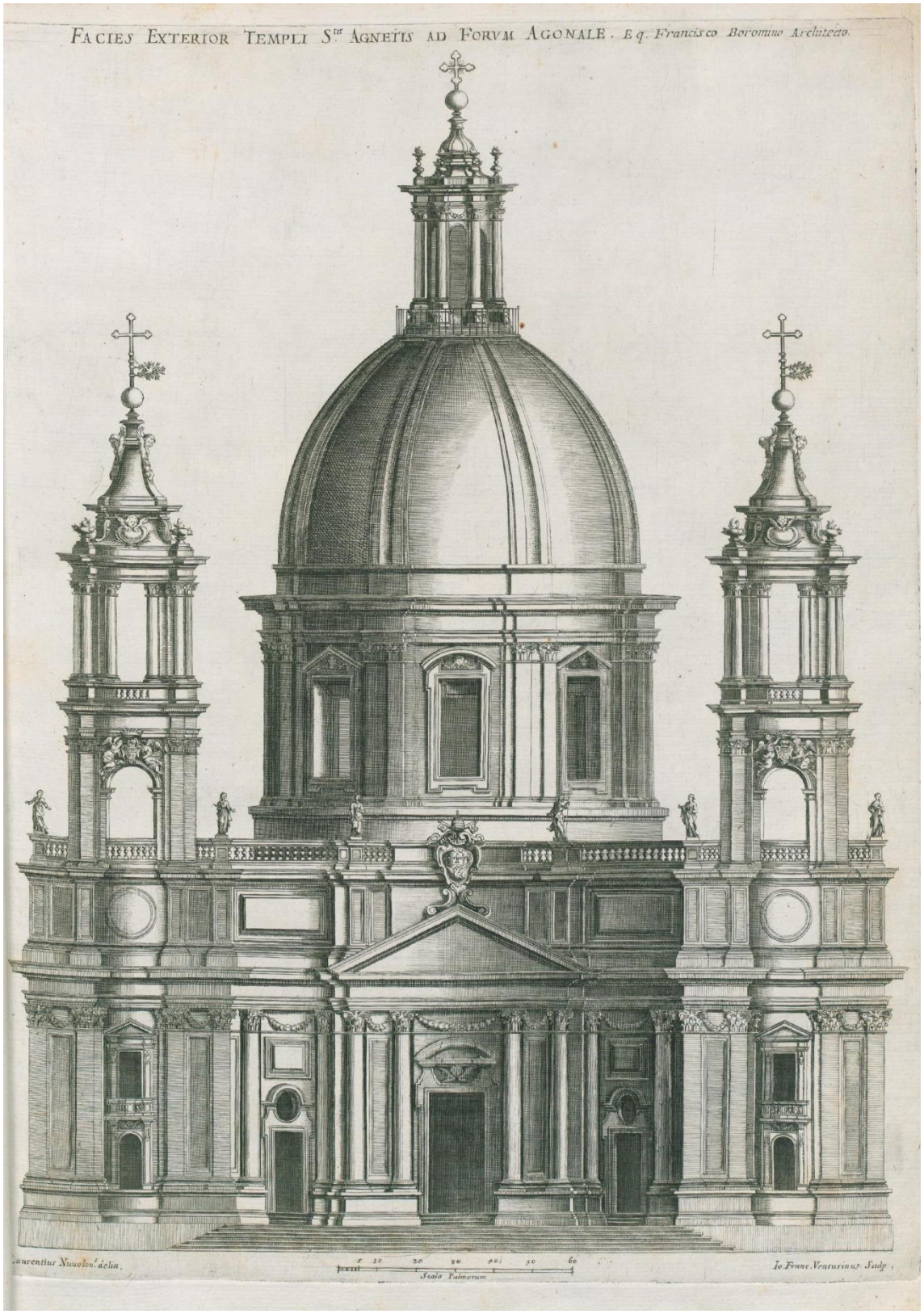


Fig. 108: ***Estampa de la fachada principal de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma publicada en*** **Insignium Romae Templorum** ***(1684).*** **Fue todo un modelo para la fachada principal de la Iglesia de Épila.**



Fig. 109: ***Vista del sector central de la fachada principal de la Iglesia de Épila.***
Foto: Fernando Fernández Salinas.

Dentro la fachada principal del templo destaca especialmente su sector central, que adquiere un protagonismo principal dentro del conjunto, tanto por su posición central, y por tanto preeminente, como por su mayor anchura, el énfasis que le confiere el monumental frontón triangular que lo remata y su disposición saliente en primer plano. A nivel compositivo, este sector central, que posee una marcada identidad propia dentro del conjunto, responde, entendido autónomamente, a un esquema compositivo general, consistente básicamente en dos parejas de columnas o pilastras, dispuestas sobre un alto zócalo-basamento común a cada pareja, que flanquean una portada, y normalmente

también un elemento adicional encima (vano abalconado…), y que sostienen un potente entablamento rematado en frontón triangular, que hundía sus raíces en el renacimiento italiano (Palladio...) pero que tuvo un gran arraigo y desarrollo en la escuela barroca romana, de donde saltó a España, siendo ejemplos destacables del mismo la calle central de la fachada de la ya mencionada Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, pero sobre todo las calles centrales de las fachadas de las basílicas de Santa Francesca Romana (1615) y San Juan de Letrán de Roma (1734), obra de Carlo Lambardi y Alessandro Galilei respectivamente, que ejercieron una gran influencia en la arquitectura española de la Ilustración gracias fundamentalmente a su difusión a través de repertorios de estampas. De hecho, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII este esquema se desarrolló, por influjo italiano, en las fachadas de edificios tan relevantes como la ya mencionada Catedral de Lugo, en la que Julián Sánchez Bort tomó como referencia la Basílica Lateranense, o el Sagrario de la Catedral de Jaén y la Iglesia del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, ambas fachadas diseñadas por Ventura Rodríguez. Es más, solo tres años antes, a comienzos de 1775, el propio Agustín Sanz había acudido ya a este esquema compositivo en el diseño de la calle central de la fachada principal de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén, lo que indica la validez de dicho esquema, que conocía bien y por el que demostró un gran aprecio. No obstante, en el caso de la Iglesia de Épila, el empleo de este esquema compositivo en el sector central de su fachada principal vino acompañado del uso de una estética clasicista algo más avanzada y depurada que implicó cambios importantes como la sustitución de las semicolumnas por pilastras o la introducción de ciertas notas de raíz herreriana (tímpano cajeado con óculo central) [figs. 109, 110 y 111].



Fig. 110: ***Alzado de la fachada principal de la Iglesia de Santa Francesca Romana de Roma, referente para el sector central de la fachada principal de la Iglesia de Épila.***
Es una estampa publicada en *Insignium Romae Templorum* (1684).



Fig. 111: ***Fachada principal de la Basílica de San Juan de Letrán de Roma, referente para el sector central de la fachada principal de la Iglesia de Épila.***

En concreto, el sector central de la fachada principal de la Iglesia de Épila, correspondiente a la altura y la anchura de la nave central y algo adelantado respecto a las escuetas alas laterales que lo unen a las torres campanario de los ángulos, se articula en un solo cuerpo de formato rectangular vertical de notable elevación que destaca por su monumentalidad y clasicismo, un clasicismo que queda acentuado al emplearse un orden arquitectónico gigante, conformado en este caso por dos parejas de monumentales pilastras dispuestas en los extremos del citado sector central, que es por tanto tetrástilo, sobre dos altos pedestales lisos de ladrillo rematados en una refinada cornisa clasicista de cantería casi a modo de entablamento, unos pedestales que no son sino sendas proyecciones del basamento general de la fachada. Dichos pedestales, que a su vez descansan en el zócalo general de cantería del frontis, que es de caras lisas y remate superior moldurado, y en el sencillo podio pétreo inferior de nivelación de la misma, son un recurso, ya empleado en los probables modelos de referencia del barroco romano (Santa Francesca Romana, San Juan de Letrán…), que permitía respetar escrupulosamente las proporciones del canon clásico y que Agustín Sanz ya había empleado en la Iglesia de Urrea de Gaén, tanto en el tercer proyecto previo como en el diseño definitivo llevado a ejecución.

Cabe señalar que las cuatro pilastras de orden gigante que articulan el sector central de la fachada principal, que se duplican en los dos cantos laterales del mismo con algo más de media pilastra, incluido su pedestal, para dar a estos un perfil acabado y envolvente, son de basa ática de cantería, fuste liso de ladrillo y capitel jónico con guirnalda vegetal colgante y roseta de cantería, un modelo de capitel típico de la escuela

barroca romana que había adquirido un fuerte arraigo en el barroca clasicista o académica español de la segunda mitad del siglo XVIII y que había sido usado por Agustín Sanz en los exteriores de algunas de sus obras de carácter religioso más relevantes de sus etapas creativas de afianzamiento profesional y esplendor (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Parroquial de Urrea de Gaén…).[1727]

Como testimonio muy claro de lo apurado del diseño clasicista aplicado por Agustín Sanz en esta fachada principal, se hace preciso mencionar tres recursos estéticos de articulación mural y unificación visual en horizontal que el arquitecto zaragozano aplicó a estas pilastras y por ende al conjunto de la fachada. El primero de ellos consistió en la creación en segundo plano, entre sus basas y encima de la cornisa de sus pedestales, de una especie de *banquillo* o banda plana de cantería de remate ligeramente moldurado, enrasada con el muro de ladrillo, que se prolonga de una basa a otra como elemento de unificación visual por parejas, pero también lateralmente, pues se extiende por toda la fachada sin solución de continuidad (a ambos lados de la portada del templo este *banquillo* se llega a fusionar con las cornisas de los pedestales dando lugar a una ancha banda plana de cantería enrasada con el muro). El segundo recurso fue la inclusión de un fragmento de imposta, ejecutado en cantería como una banda de doble faja ceñida por dos listeles, entre las dos pilastras de ambos extremos del sector central de la fachada, lo que permite extender visualmente la línea de imposta que recorre horizontalmente toda la fachada de forma intermitente y que tiene continuidad visual en su centro en la monumental cornisa saliente que remata la portada.[1728] Por último, el tercer recurso de unificación horizontal consistió en la prolongación lateral y fusión de los baquetones de los capiteles de las dos parejas de pilastras y su extensión lateral continua por ambos laterales de la fachada hasta enlazar con los baquetones de los capiteles de las pilastras de las torres angulares, también unificados entre sí.

Las dos parejas de pilastras del sector central de la fachada principal, además de servir de elemento de unificación en horizontal y de sostener visualmente el gran entablamento con frontón triangular que remata dicho sector central, flanquean un amplio paño mural de ladrillo de disposición vertical que queda perfectamente perfilado perimetralmente por un gran rehundido o cajeado mural de formato rectangular que arrancando desde el suelo coadyuva a romper su monotonía mediante el ligero contraste de luces y sombras que genera. Este recurso de articulación del muro, muy habitual en el barroco romano y de notable efectividad plástica, ya lo había usado Agustín Sanz en la

[1727] El capitel jónico con guirnalda vegetal colgante, normalmente acompañado de una roseta central en la parte superior, fue introducido por Miguel Ángel en la fachada del Palacio de los Conservadores de Roma, de donde pasó a la escuela barroca romana. De hecho, fue muy utilizado por Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Borromini (Oratorio de los Filipenses) o Bernini (San Andrés del Quirinal). De ahí pasó al barroco clasicista español, donde cuajó por su elegancia, siendo empleado por Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza). En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero. Véase PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle…*, *op. cit.*, pp. 80-81.

[1728] El uso de una línea de imposta que emerge intermitentemente entre los elementos que conforman el orden arquitectónico (pilastras, columnas) como elemento de unificación en horizontal y de articulación mural era frecuente en fachadas religiosas de notable amplitud de arquitectos clasicistas como Ventura Rodríguez, que empleó este recurso en los diseños de algunas fachadas muy relacionadas compositivamente con la de Épila como la principal del *templo magnífico* que trazó para la Academia de San Lucas de Roma (1749) o la oriental, no ejecutada, para el Templo del Pilar de Zaragoza (1761).

fachada de la Iglesia de Urrea de Gaén, tanto en la de su tercer proyecto no ejecutado para la misma como en la del templo definitivo, partiendo de modelos que conocía bien como los de las fachadas de la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo de Roma (1628-1630) o de la Parroquial de San Marcos de Madrid (1749), esta última obra temprana de Ventura Rodríguez. El referido cajeado, que con su juego de planos en dos niveles de saliente contribuye sutilmente a animar el sector central de la fachada al perfilar sus líneas arquitectónicas e introducir un cierto contraste lineal de luces y sombras, cobija en su interior dos elementos, la portada del templo y un elegante vano abalconado, que, siguiendo el eje principal del citado sector central, se superponen ascensionalmente articulándolo en sentido vertical, un binomio este de portada-vano abalconado en eje, típico del barroco romano por influencia del célebre balcón de las bendiciones de la fachada de la Basílica de San Pedro del Vaticano, que ya estaba presente en algunos de los probables modelos de referencia de este sector central, como las fachadas de las basílicas romanas de Santa Francesca Romana y San Juan de Letrán.

El primero de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es la monumental portada del templo, que desde la ambiciosa reforma de la plaza de la iglesia acometida en 1964 está antecedida por una escalinata pseudoapiramidada de siete peldaños, fruto del rebaje del terreno para hacer dicha plaza más llana y cómoda, que remplazó a la sobria doble grada de cantería diseñada por Agustín Sanz, visible todavía en fotografías antiguas. Dicha portada, aunque mucho más grande, de diseño más refinado y de mejor calidad material y de ejecución, es similar a otras dos portadas trazadas unos años antes por el propio Sanz para las fachadas de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y la Parroquial de Vinaceite.[1729] La portada en cuestión, realizada en cantería de estudiada estereotomía y exquisita labra, y de grandes dimensiones, se caracteriza por su monumentalidad y elegante sobriedad. Su vano es adintelado y de formato rectangular vertical pero presenta sus dos ángulos superiores recortados en curva o en forma de cortinilla, un modelo de portada que deriva de un tipo de enmarque empleado masivamente por Borromini en la planta baja de la monumental fachada lateral del Colegio de la Propaganda Fide de Roma[1730] y que gracias a la estampa acabó teniendo una gran difusión en el barroco clasicista o académico español, especialmente en Aragón, donde autores como Agustín Sanz lo usaron con frecuencia.[1731] El mencionado vano, que apoya en retranqueo sobre el zócalo general del templo, que se proyecta escalonadamente debajo de él, queda configurado en su perímetro exterior por una sobria banda plana en resalte de notable anchura que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje que va

[1729] También parece responder al mismo modelo la portada diseñada por Agustín Sanz unos años después para la Iglesia del nuevo lugar de San Rafael (1783-1784), aunque al no conocerse el alzado de la fachada de dicho templo no puede asegurarse plenamente.

[1730] Este tipo de enmarque lo había empleado previamente Borromini, pero con menor protagonismo, en las ventanas de la planta baja del Oratorio de los Filipenses y en las fachadas laterales de San Carlino.

[1731] Agustín Sanz llegó a elaborar una variante propia algo más decorativista de este tipo de portada de raíz borrominesca, cruzada con otras influencias, específica para su arquitectura civil de alto nivel: Casas de Miguel Fábrega (1762-1763), Casa-palacio de Juan Bautista Casabona (1768-1769), Casas de Goicoechea (1768-1770) o Casa-palacio de Simón Ignacio Tarazón (1770-1771), todas en Zaragoza. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Casa-palacio de Simón…", *op. cit.*, pp. 491-493; MARTÍNEZ MOLINA, J., "Juan Bautista Casabona…", *op. cit.*, pp. 118-122; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La arquitectura burguesa de…", *op. cit.*, pp. 53-63.

seguido en derrame de un cajeado que perfila a su vez el marco de la portada propiamente dicho, que no perfila una puerta de madera de doble batiente como suele ser habitual sino que se presenta visto, al aire, pues no da paso directamente al interior del templo sino al atrio abierto cubierto que lo precede, que simplemente se cierra con un sencillo rejado o verja de hierro forjado muy calada, de 50 arrobas (630 kg) de peso y simples barrotes lisos rematados en dos hileras de puntas de flecha en la parte superior y en un zócalo de dobles volutas contrapuestas en la inferior, ejecutada en 1798 por el maestro cerrajero José Ximeno o Ximénez siguiendo probablemente una traza de Sanz, o al menos precisas indicaciones de este.[1732] Por este motivo, a diferencia de las portadas de las iglesias de la Santa Cruz y Vinaceite, esta presenta su intradós también labrado, y además con mucho detalle, con sendos motivos clasicistas de gran refinamiento: las jambas y el dintel con un gran cajeado rectangular alargado de perfil interior listelado, y las cortinillas curvas de los dos ángulos superiores con un pequeño cajeado rectangular de perfil interior también listelado que ciñe un motivo decorativo de aires serlianos: un rombo de canto biselado y superficie plana presidida en rehundido por una roseta gallonada, el cual se acompaña de otras cuatro rosetas gallonadas más pequeñas en los ángulos. Por encima de la banda plana en resalte de su marco, al igual que en los casos de las iglesias de la Santa Cruz y Vinaceite, la portada queda coronada, más allá de un sencillo listel moldurado de delimitación, por una sobria, pero a la vez monumental cornisa clasicista recta, en este caso de base cajeada y frente moldurado de forma sencilla, la cual se alinea a la perfección con la línea de impostas que recorre la fachada.

El segundo de los elementos superpuestos que articulan el eje de la fachada es un refinado vano abalcondado, de antepecho abalaustrado integrado, que está resuelto en un avanzado lenguaje clasicista muy sobrio que denota la progresiva evolución de la arquitectura de Agustín Sanz hacia planteamientos cada vez más depurados. Se trata de un monumental vano adintelado de formato rectangular vertical ejecutado en piedra de cantería de exquisita labra y estereotomía muy estudiada, que apoya directamente sobre la cornisa de la portada. Este vano abalconado, que responde a un austero y clasicista esquema general de tradición entre renacentista y herreriana (Colegiata de Villagarcía de Campos, Iglesia de la Compañía de Palencia, Colegio de Nuestra Señora de La Antigua de Monforte de Lemos, Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, Palacio de los Consejos de Madrid…) recuperado en la segunda mitad del siglo XVIII por autores como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Abadía de Santo Domingo de Silos, Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén, Parroquial de Elda, Colegiata de Covadonga, Iglesia de Algarinejo…) y que Sanz ya había empleado en Urrea de Gaén, tanto en la portada de su proyecto previo de planta basilical como en la del edificio definitivo, queda configurado en su perímetro exterior por una sobria banda plana en resalte de notable anchura que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje que va seguido en derrame de un escueto cajeado doble que perfila el marco de la puerta propiamente dicho. El citado vano queda coronado por un monumental frontón curvo algo rebajado de potentes cornisas de perfil

[1732] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", f. 365 r.-v. (Certificación de 9-VII-1798), ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).

sobriamente moldurado, base cajeada y un sutil molduraje bordeando la parte superior del tímpano liso, un frontón curvo que destaca por sus líneas puristas y su gran clasicismo.[1733] En su tercio inferior, el vano, dada su función de balcón, presenta una elegante balaustrada clasicista integrada, de escaso saliente, que se ciñe a su anchura. La misma, que presenta notables paralelismos con la existente en idéntico lugar en el vano abalconado, también rematado en frontón curvo, de la calle central de la Basílica de Santa Francesca Romana, más que probable fuente de inspiración de Sanz, consta en la parte inferior de un sencillo zócalo liso de remate moldurado que se dispone en ligera proyección saliente coincidiendo con el molduraje del vano —se generan dos refinados escalonamientos del plano en ambos extremos—. Sirve de base a los balaustres propiamente dichos, ocho enteros y dos medios en los extremos ciñendo sendos pilarcillos lisos, unos balaustres que son de refinado diseño clasicista ligeramente bulboso y sostienen un elegante pasamano de canto moldurado que, como el zócalo y los propios balaustres, también se proyecta ligeramente hacia delante. A nivel compositivo general, cabe destacar que este vano abalconado penetra con su frontón curvo en la parte superior del cajeado que perfila el paño mural, el cual interrumpe, hasta enrasar con la base del arquitrabe del monumental entablamento con frontón triangular que remata el sector central de la fachada, un sutil recurso barroco usado de idéntica manera en la fachada de la Basílica de Santa Francesca Romana, que sin duda inspiró a Sanz también en este aspecto.

El sector central de la fachada principal queda rematado, por encima de las dos parejas de pilastras que lo delimitan, que le sirven de soporte visual, por un monumental entablamento clasicista dotado de frontón triangular[1734] ejecutado en ladrillo y piedra de cantería de estudiada estereotomía y exquisita labra, sin duda el más impresionante de toda la arquitectura de Agustín Sanz, tanto por la calidad de su diseño como de su ejecución. El mismo consta de un potente arquitrabe de cantería de doble faja de saliente progresivo con ancho cornisamento superior, un sencillo friso liso de ladrillo y un elegante frontón triangular de cantería de poderosas cornisas molduradas que enmarcan un sobrio tímpano de ladrillo, también triangular, de superficie cajeada presidida en el centro por un sencillo óculo perforado que la anima y tiene a la vez sentido funcional pues sirve para ventilar e iluminar desde el exterior la tribuna superior que abre a los pies del templo, una solución similar a la aplicada por el propio Agustín Sanz en los frontones de los testeros de los brazos del transepto y del coro de la misma Iglesia de Épila y en los

[1733] El uso del frontón curvo como remate de vanos, ya fueran puertas o ventanas, fue muy frecuente, normalmente en opciones de gran sobriedad, en el barroco clasicista o académico español de la segunda mitad el siglo XVIII (Ventura Rodríguez, Francesco Sabatini…) por influencia del barroco romano, en el que estaba muy arraigado con múltiples variantes, algunas de ellas de gran complejidad formal y decorativa, aunque el origen de su utilización habría que rastrearlo mucho más allá, en la Antigüedad clásica. No obstante, la recuperación moderna de su uso se debió al renacimiento y el manierismo italianos y a autores como Miguel Ángel, que lo volvieron a emplear masivamente poniéndolo en boga, siendo asumido posteriormente por el barroco romano, que supo reinterpretarlo con diversas variantes, algunas muy complejas.

[1734] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.

frontones triangulares de otras fachadas suyas de arquitectura religiosa (Santa Cruz, Vinaceite, Urrea de Gaén, diseño de Calmarza…), que como ya se ha señalado previamente hunde sus raíces en la tradición herreriana aunque evoca a su vez otro recurso de gran clasicismo: el tondo perfilado albertiano. A su vez, cabe reseñar que el frontón y su entablamento presentan lateralmente sendos escalonamientos derivados del saliente que generan de las dos semipilastras que ciñen los cantos del sector central de la fachada.

En contra de lo que suele ser habitual en otros casos, el monumental frontón triangular ya reseñado no constituye el elemento último de coronación del sector central de la fachada principal, pues dada la singularidad del cuerpo de naves del templo, de gran altura y anchura y dotado de una amplísima cubierta unitaria de dos vertientes de escasa inclinación que cobija las tres naves, Agustín Sanz se vio obligado a dotar a la fachada principal, por encima del frontón triangular y de las dos pequeñas alas laterales que flanquean el sector central, de un potente ático de notable elevación que ocultara al exterior ese gran tejado o cubierta y que a la vez sirviera de enlace visual entre las torres campanario de los ángulos para su mejor integración dentro del conjunto de la fachada. A la hora de diseñar dicho ático, como denotan claramente ciertos detalles compositivos y decorativos (proyecciones cajeadas…), Sanz tomó como referencia principal el ático ideado por Borromini para la fachada de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, que conocía por estampa y que supo adaptar con solvencia a las necesidades específicas de la Iglesia de Épila reinterpretándolo en clave planista y clasicista.

Dentro del conjunto del ático de la fachada principal, la parte de este que corona el sector central de dicha fachada, la más amplia e importante, es la que se configura de una manera más fiel al modelo borrominesco. De hecho, presenta prácticamente su misma articulación a base de un gran paramento de formato rectangular apaisado, en este caso de ladrillo, coronado en cornisa y antepecho macizo con balaustradas laterales, que, arrancando en los extremos de un zócalo de ladrillo de remate superior moldurado de cantería, dispuesto a su vez sobre un corto *banquillo* en resalte también de ladrillo, envuelve en segundo plano la parte alta del frontón adaptándose a su forma triangular y quebrándose en sus dos extremos para reducir la monotonía. Fruto de todo ello, el gran paramento de ladrillo queda configurado en el centro por un amplio paño liso coronado por la clasicista cornisa general del ático, ejecutada en cantería, la cual se proyecta hacia delante en el centro, justo sobre el vértice del frontón triangular de abajo, para dar cabida a un monumental tarjón plano de cantería de formato rectangular apaisado recortado por abajo del que cuelga con gran efectismo una guirnalda vegetal con rosas de exquisita labra (probable referencia simbólica a la Virgen María, titular del templo) que semeja estar remetida por detrás de la losa pétrea, una losa que presenta dos agujeros en los extremos por los que asoman dos rosas colgantes a modo de cabos de la citada guirnalda y que contiene una amplia inscripción en latín labrada a cincel en grandes letras mayúsculas de aspecto clasiquizante: *DOMEUM*, que se puede traducir como "la casa", escueta y rotunda alusión a la concepción del templo como "casa del señor". Curiosamente, este refinado recurso estético y simbólico del tarjón, de claras resonancias clásicas pero típico a su vez de las fachadas religiosas del barroco romano, no había sido utilizado sin embargo por Borromini en el ático de Santa Inés, aunque en el mismo lugar había usado otro motivo típicamente barroco romano pero mucho más decorativista e invasivo: un

complicado escudo papal, en este caso de Inocencio X Pamphili, que llega a montarse incluso sobre el antepecho de la parte de arriba [figs. 112 y 113].



Fig. 112: ***Vista del ático y de los cuerpos de campanas de las torres de la fachada principal de la Iglesia de Épila*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**



Fig. 113: ***Vista de la inscripción latina que preside el ático de la fachada principal de la Iglesia de Épila:*** **DOMEUM. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

A ambos lados del paño liso central que acoge el tarjón, el gran paramento de ladrillo del ático, incluidos su zócalo y su cornisa de cantería, se quiebra para romper la monotonía generando una estrecha banda vertical retranqueada de superficie cajeada que a su vez queda flanqueada en el correspondiente extremo por otra banda análoga pero en proyección saliente en alineación con el paño liso central, la cual se duplica a su vez en el canto en versión comprimida, una efectista pero sobria solución de articulación mural que Agustín Sanz tomó casi al pie de la letra, solo ligeramente simplificada (eliminó los listeles de perfilado, difíciles de realizar en ladrillo), del ático de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma. De hecho, incluso la coronación del gran paramento de ladrillo por encima de su cornisa mediante un antepecho macizo con balaustradas laterales es prácticamente idéntica a la del ático de Santa Inés. El citado antepecho macizo flanqueado por balaustradas, que se dispone sobre un escueto *banquillo* de ladrillo que le permite ganar algo de altura, arranca de un sobrio zócalo de cantería de remate listelado que describe la misma planta que el gran paramento de la parte inferior. El antepecho propiamente dicho se compone de tres paños de cantería dispuestas en el centro y a los lados, el central más ancho y alineado con el tarjón de abajo, que quedan unidos entre sí mediante sendos entrepaños rectangulares apaisados de ladrillo. Como elemento unificador, todos los elementos que componen el antepecho quedan rematados en la parte de arriba, a modo de cornisa, por un pasamanos continuo de canto moldurado sobre el cual únicamente sobresale, como coronación del ático, justo en el centro, la sobria y elegante cruz de cantería de base rectangular plana, pie ovalado curvado con anilla superior y brazos de sección cuadrada completamente lisos que remata el conjunto de la fachada, que está dotada en los encuentros de sus brazos de cuatro efectistas *ráfagos* o destellos celestiales de hierro originalmente dorados, que emergen desde atrás, fijados a la misma por la parte posterior mediante un elaborado anclaje rebutido en un profundo rebaje cruciforme, una cruz de coronación de la fachada que curiosamente, al menos hasta finales de 1798, Sanz tuvo previsión de que se ejecutara en hierro forjado dorado *a sisa*,[1735] aunque finalmente, con buen criterio, acabó realizándose en cantería siguiendo un diseño clasicista muy depurado. Cabe resaltar también, como ya se ha apuntado previamente, que el antepecho macizo que remata la zona central del ático queda flanqueado lateralmente por dos secciones de balaustrada de cantería que se adaptan al retranqueo de la parte inferior, cada una de ellas de cuatro balaustres de refinado diseño clasicista ligeramente bulboso que apoyan en la prolongación del zócalo del antepecho macizo y que sostienen un refinado pasamanos de canto moldurado que es continuación del existente en el citado antepecho. Ambas balaustradas quedan ceñidas en su extremo exterior por un pedestal de cantería de frente cajeado en proyección saliente alineada con el antepecho, dotado de zócalo y pasamanos idénticos a los suyos, que, a su vez, en correspondencia con la parte inferior, se resalta lateralmente. Ambos pedestales, al igual que los existentes en la Iglesia de Santa Inés de Roma en idéntico lugar, estaban pensados por Sanz para colocar en ellos sendas estatuas de piedra que coronaran el ático

[1735] A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

acompañando a la cruz central,[1736] unas estatuas que aportarían ligereza y prestancia monumental a la fachada pero que finalmente, debido sin duda a su alto coste y a la dilatación de las obras hasta la Guerra de la Independencia, quedaron sin ejecutar, lo que distorsiona un tanto el efecto general del ático y de la fachada en su conjunto, que presenta una terminación superior un tanto abrupta y rectilínea que a cambio potencia su clasicismo.

Como enlace físico y visual entre el sector central de la fachada principal y las torres de ángulo, que se integran en la misma, Agustín Sanz diseñó dos estrechas alas o entrecalles de conexión en retranqueo para las que ideó una misma configuración exterior, idéntica en espejo, con el fin de mantener la simetría en el conjunto de la fachada, una configuración exterior muy sobria pero a la vez muy bien resuelta a nivel plástico, que basó fundamentalmente en la prolongación lateral, en retranqueo, de los principales recursos o elementos de unificación visual en horizontal que ya había planteado en el sector central (zócalo, basamento, *banquillo* de las basas de las pilastras, línea de impostas, baquetones enlazados de los capiteles, entablamento…). Así, ambas alas, que solo son tal desde un punto de vista compositivo, presentan como elemento de articulación y delimitación inferior la mera prolongación lateral en retranqueo del zócalo y del basamento general del templo, sobre los cuales se prolonga también el *banquillo* general que enlaza las basas de las pilastras recorriendo toda la fachada, que aquí se configura como una mera banda plana de cantería de remate moldurado. Dicho *banquillo* demarca por abajo el paño mural que constituye el núcleo de la articulación de estas dos alas, que por la parte de arriba queda delimitado a su vez por la prolongación lateral de los baquetones de los capiteles de las pilastras del sector central, que se enlazan sin solución de continuidad con los de las torres. El paño mural en cuestión se compone de dos cajeados o rehundidos superpuestos de formato rectangular vertical, el inferior de menor altura, que contribuyen a animarlo sutilmente al introducir ciertos matices de luces y sombras que perfilan sus líneas arquitectónicas, unos cajeados cuyo formato viene determinado por la imposta de cantería que los separa, que es continuación de las existentes en el sector central y que permite extender visualmente la línea de impostas que recorre horizontalmente toda la fachada de forma intermitente. Ambos cajeados superpuestos quedan presididos a su vez, siendo esta la principal aportación de las entrecalles a nivel de articulación mural, por una ventana que permite iluminar una pequeña estancia auxiliar, unas ventanas que son adinteladas de formato rectangular vertical y presentan un marco de austero diseño clasicista de ecos entre herrerianos y venturianos, ejecutado en piedra de cantería de exquisita labra y estereotomía muy estudiada, cuyo perímetro exterior queda configurado por una sobria banda plana en resalte que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje que perfila el marco propiamente dicho, una composición de dos vanos adintelados superpuestos separados

[1736] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Cálculo de 13-VIII-1796); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798). Las dos estatuas de piedra labrada, sin duda de caliza de las canteras locales de Las Celadillas, que debían coronar el ático, cuya ejecución todavía se contemplaba a finales de 1798, debían pintarse de blanco al óleo para su mejor conservación. La documentación no aclara que advocación debían tener esas dos estatuas, pudiendo ser quizás los binomios San Pedro Arbués-San Frontonio, Virgen María-San Salvador o incluso Virgen María-San Pedro Arbués.

por una imposta que ya había sido empleada por Ventura Rodríguez en los diseños de dos fachadas religiosas compositivamente muy relacionadas con esta, aunque no en sus entrecalles sino en el primer cuerpo de sus torres de ángulo: la fachada principal de su *templo magnífico* para la Academia de San Lucas de Roma y la fachada oriental, no ejecutada, del Templo del Pilar de Zaragoza, un esquema que a su vez derivaba del existente en la torres de la Iglesia de Santa Inés de Roma, pero añadiendo la imposta como elemento de delimitación.

Cabe señalar también que las dos alas o entrecalles de conexión de la fachada principal presentan en su extremo exterior, como sutil elemento adicional de articulación para suavizar la transición con la correspondiente torre campanario angular, un escueto fragmento vertical de pilastra que semeja una pilastra embebida de canto en el ángulo generado por la proyección del volumen de la torre colindante y que a su vez apoya en el basamento general de la fachada, que al igual que el zócalo se proyecta en cuña debajo de ella generando una efectista ruptura de plano mural que enfatiza la esquina de la torre. Por encima se dispone ya, en ambas alas, el monumental entablamento general de la fachada, que es prolongación en retranqueo del existente en el sector central y que también se proyecta sutilmente en cuña, lo mismo que el ático, coincidiendo con los fragmentos verticales de pilastra de la parte inferior. De hecho, ambas alas de conexión se coronan por encima del entablamento mediante la prolongación en retranqueo del gran ático que remata el sector central de la fachada, que a través de estas alas tiene continuidad visual en el basamento del cuerpo de campanas de las dos torres de los ángulos, unos basamentos que no dejan de ser una prolongación visual, en este caso adelantada, del citado ático de la fachada. Es más, los elementos de desarrollo horizontal que conforman el sector central del ático tienen plena continuidad (*banquillo*, zócalo, cornisa, *banquillo* superior, zócalo superior y balaustrada con pasamanos) en las dos alas de conexión, lo mismo que el paramento de ladrillo, que en este caso se articula, para mantener la continuidad, mediante un amplio cajeado de formato rectangular vertical, una solución parecida a la empleada por Borromini en el ático de la Iglesia de Santa Inés de Roma en idéntico lugar, aunque variando el formato y simplificando la decoración, pues Sanz prescindió del listel perimetral y del cuarterón de cantos biselados que allí preside el cajeado. En ambas alas, siguiendo de nuevo la pauta de Santa Inés, usó Sanz como remate superior del ático una sección de balaustrada de 11 balaustres, con su correspondiente zócalo y su pasamanos, idéntica en todo a las balaustradas existentes en el sector central con el fin de potenciar el efecto de unidad en horizontal que persigue el ático, que también se traslada a los cuerpos de campanas de las dos torres de los ángulos, cuyos cuatro grandes arcos de medio punto se cierran también en su parte inferior con balaustradas de seis balaustres idénticas a las del ático y perfectamente alineadas con estas [fig. 114].



Fig. 114: ***Vista del ala de conexión y la torre campanario de la esquina del lado de la epístola de la fachada principal de la Iglesia de Épila*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

Como ya se ha apuntado, como cierre lateral de la fachada principal del templo Agustín Sanz ideó dos torres de ángulo de moderada altura e idéntico diseño perfectamente integradas en dicha fachada gracias a su traza consonante con las principales líneas arquitectónicas de la misma. Las concibió de planta cuadrada y conformadas por dos altos cuerpos y un chapitel, todo ello dentro de una refinada estética barroca clasicista o académica de líneas muy depuradas que responde, al igual que el resto de la fachada principal en la que estas se integran, a una armoniosa y equilibrada traza clasicista marcadamente rectilínea y planista, aunque dotada de una sutil y a la vez efectista modulación plástica exterior. Ambas torres pertenecen, tanto estructural como formalmente, al mismo modelo básico de campanario barroco clasicista o académico de planta general cuadrada, desarrollo vertical paralelepipédico, y cuerpo de campanas ochavado codificado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza (1772-1780) a partir de la reinterpretación de las torres de ángulo diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que eran de claras resonancias barroco romanas (Bernini, C. Rainaldi...),[1737] un modelo básico que fue desarrollado posteriormente por Sanz en otros templos como las parroquiales de Urrea de Gaén (1777-1782) o Pina (1779-1794), contándose las torres de Épila entre los ejemplares de este modelo más cuidados y refinados en su modulación plástica exterior junto al referido campanario de la Iglesia de Pina, que resulta algo más sencillo en su articulación.

Las dos torres de la fachada principal de la Iglesia de Épila se sitúan en proyección saliente respecto a las dos alas intermedias de conexión con el sector central de dicha fachada, que también se dispone adelantado aunque sin llegar a alinearse con estas pues su nivel de saliente es algo menor, lo que también ocurre en el modelo compositivo que Agustín Sanz tomó como referente principal a la hora de diseñar esta fachada, la ya mencionada fachada de la Iglesia de Santa Inés en la Agonía de Roma, cuyos campanarios, no obstante, en un alarde de barroquismo, se disponen mucho más adelantados. Las dos torres de la fachada epilense, a las que se accede directamente desde el atrio del templo atravesando sendas puertas adinteladas abiertas en sus dos flancos y pasando a su vez por un pequeño espacio intermedio, albergan en su interior una escalera de notable amplitud de un solo ramo que se ciñe a su perímetro mural cuadrado y a un machón central de ladrillo también cuadrado, un tipo de estructura que recuerda al esquema dúplice de tradición almohade de las viejas torres campanario mudéjares aragonesas, que Sanz conocía muy bien, y que resulta algo diferente al aplicado por el arquitecto zaragozano en otras torres como las de las iglesias de Urrea de Gaén o Pina, en las que, probablemente por su menor planta y su uso más restringido, pues no se pensaron como estas para dar acceso también a los tres niveles del cuerpo constructivo de fachada (y a sus tribunas), desarrolló una escalera interior de caracol, en torno a un machón cilíndrico central, la cual, no obstante, se ciñe también a los muros perimetrales aunque solo por cuatro puntos y con la intermediación del cilindro que acoge la citada escalera en su interior.

[1737] Las torres diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que no se llegaron a ejecutar, pero se conocen por su traza de la fachada oriental de la iglesia, presentan paralelismos con algunas de las propuestas desarrolladas hacia 1645 por autores como Bernini o Carlo Rainaldi para los cuerpos de campanas de las torres de San Pedro del Vaticano de Roma.

Ambas torres presentan un primer cuerpo cuyas dos caras visibles, una de ellas integrada en la fachada principal y la otra en el correspondiente flanco del bloque constructivo de fachada, son prácticamente idénticas y se articulan de la misma manera austera pero a la vez de notable plasticidad clasicista: arrancan del zócalo y el basamento generales de la fachada (incluido el podio inferior en el caso de la torre del lado de la epístola), que se prolongan en ellas para mantener estrictamente la unidad del conjunto en horizontal además de proyectarse hacia delante, a modo de pedestal, justo debajo de las pilastras de la parte superior, que se configura como un paño mural de idéntica articulación a los de las alas o entrecalles de conexión, es decir, conformado por sendos cajeados superpuestos, presididos por un vano adintelado de sobrio marco clasicista, que quedan separados entre sí por una imposta que se integra en la línea de impostas general de la fachada. No obstante, en este caso el paño mural queda flanqueado por sendas pilastras idénticas a las del sector central, es decir, de basa ática de cantería enlazada en segundo plano por un *banquillo* continuo que contribuye también a la unidad en horizontal, fuste liso de ladrillo y capitel jónico con guirnalda colgante de baquetón también enlazado en pos de la unidad en horizontal, unas pilastras que sostienen visualmente el monumental entablamento que recorre toda la fachada como elemento de unificación, que se proyecta ligeramente hacia delante, quebrando de manera efectista el plano mural, coincidiendo con el espacio que abarcan las dos referidas pilastras, que no se ciñen a los extremos del paramento, lo que genera un logrado efecto de perfilado vertical de las esquinas de la torres cercano al refinado efecto de esquinas embebidas usado por el propio Agustín Sanz en la torre de la Iglesia de Pina. Cabe precisar también que en la torre del lado de la epístola, en la esquina exterior que conforman sus dos caras visibles, justo sobre el *banquillo* que enlaza las basas de sus pilastras, se dispone encastrado en la fábrica de ladrillo, sobre una ménsula pétrea y fijado con una barra de hierro, un reloj de sol polar de camiseta orientado, ejecutado en cantería, que porta numeración horaria arábiga y lleva inscrito en la parte baja de su cara inferior, en letras mayúsculas, el lema latino *A SOLIS ORTV VSQUE AD OCCASVM* ("desde la salida del sol hasta el ocaso"), inspirado en el salmo 113.3, y encima una referencia cronológica: *AÑO 1779*,[1738] fecha indudable de su ejecución que, a su vez, permite concluir que para entonces, transcurrido alrededor de un año desde que Agustín Sanz asumiera la dirección de las obras del templo, se habían levantado ya íntegramente el zócalo y el basamento del bloque constructivo de fachada, lo mismo que el citado *banquillo* pétreo que enlaza las basas de sus pilastras de articulación.

El segundo cuerpo o cuerpo de campanas de ambas torres, que como su nombre indica alberga principalmente una amplia sala diáfana de gran altura y generosa apertura hacia el exterior para disponer las campanas parroquiales y facilitar la expansión de su sonido hacia los cuatro puntos cardinales, está ejecutado de nuevo en ladrillo visto en su mayor parte, a excepción de ciertos detalles arquitectónicos, realizados en cantería, y

[1738] La leyenda latina que porta este reloj es la más frecuente en los relojes solares aragoneses. Este reloj en concreto responde al modelo conocido como reloj de sol polar de camiseta de Andrés de Vega (1627), cuyo prototipo aparece dibujado en un manuscrito del referido Andrés de Vega, confesor de los franciscanos observantes de la provincia de Granada, conservado en la British Library de Londres, titulado *Fabrica Horologa Universal* (Harley, MS 3394).

presenta dos partes perfectamente diferenciadas: una zona inferior de planta cuadrada que actúa a modo de basamento o semicuerpo de transición de notable desarrollo vertical, y el cuerpo de campanas propiamente dicho, que es de planta cuadrada de esquinas achaflanadas o planta ochavada. Esa zona inferior concebida como basamento o semicuerpo de transición, que es un elemento que permite ganar altura al cuerpo de campanas aportando una notable sensación de estilización, sirve para dar cabida integradamente al reloj mecánico del templo en la cara frontal de la torre del lado de la epístola (en la torre del lado evangelio existe en idéntico lugar un hueco circular tapiado pensado para colocar al menos una esfera de reloj que hiciera simetría con la de la torre de la epístola, que se dotó de maquinaria),[1739] estaba presente ya en las torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Urrea de Gaén, aunque aquí se desarrolla bastante más en altura y con una articulación mural mucho más sofisticada, cercana a la solución empleada en la torre de la Parroquial de Pina aunque todavía más elaborada, lo que resulta absolutamente preciso en este caso por constituir esta zona del basamento del cuerpo de campanas de ambas torres una auténtica prolongación física y visual en ambos extremos de la fachada principal del gran ático que corona el sector central y las dos alas intermedias de conexión de la misma. De hecho, ambos presentan los mismos elementos de articulación presentes en el resto del ático, inspirados a su vez en los existentes en la Iglesia de Santa Inés de Roma en análogo lugar, que se prolongan lateralmente fomentando la unidad del conjunto en horizontal (escueto *banquillo*, zócalo inferior de ladrillo con remate moldurado de cantería, cajeados que animan los paramentos de ladrillo y remate en cornisa clasicista pétrea de sencillo perfil moldurado y esquinas en retranqueo). No obstante, en ambos basamentos Sanz fue más allá de una mera prolongación lateral de la ornamentación del ático, superando además con creces el tipo de articulación planteado por él mismo en los cuerpos de campanas de las torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Urrea de Gaén, pues, como también haría en la torre de Pina, llegó a usar aquí, en este caso como complemento, los mismos recursos plásticos de articulación mural que había empleado en el primer cuerpo de la torre: la proyección del plano hacia delante dejando las esquinas en retranqueo y los cajeados murales, unos cajeados que aquí son rectangulares, siendo los principales, como no podía ser de otra manera, los que presiden la proyección central de cada cara, en uno de los cuales, el de la cara frontal de la torre del lado de la epístola, alojó Sanz la clasicista esfera o *muestra* del reloj mecánico de la torre, cuya compleja maquinaria actual se alberga en el interior de este basamento, una sala en la que desemboca la escalera que recorre el primer cuerpo de la torre y que queda comunicada con el cuerpo de campanas propiamente dicho con una escalera metálica de un solo ramo que sustituyó a la sencilla

[1739] De hecho, consta documentalmente la previsión por parte de Agustín Sanz de colocar una esfera de reloj en los cuerpos de campanas de las dos torres, algo que no se llegó a verificar en el caso del cuerpo de campanas de la torre del lado del evangelio al quedar este inacabado en 1808. Tampoco se subsanó la falta al darse dicha torre por concluida a finales de 2010. Convendría en un futuro instalar en el hueco tapiado existente una esfera de reloj similar a la de la otra torre, aun sin maquinaria ni saetas, con el fin de mejorar la simetría de la fachada prevista por Sanz. Véase A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 e informe de visura de 12-IX-1798); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798)

escalera de madera que debía existir en origen. La citada esfera, de gran clasicismo y que guarda ciertos paralelismos con la de la torre de Pina (prescinde de su perímetro cuadrado), es de formato circular, está ejecutada con finura en cuatro piezas pseudotriangulares de piedra caliza blanca de Las Celadillas y se inserta en el fondo del cajeado mural de ladrillo ya mencionado. Su numeración romana, pintada en negro, se dispone entre dos listeles anulares concéntricos planos en ligero resalte, marcando las horas dos grandes saetas de hierro forjado de refinado diseño ondulante que parecen ser las originales. Cabe matizar, no obstante, que al menos hasta mediados de septiembre de 1798 Sanz tuvo intención de que las dos esferas o *muestras* de reloj de las torres se ejecutaran en piedra negra de Calatorao con sus números u *horas embutidas de plomo y doradas a sisa*.[1740] Finalmente se optó por una solución menos llamativa y más económica.

El cuerpo de campanas de ambas torres propiamente dicho, que responde al modelo habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz y que puede considerarse barroco clasicista tanto por el lenguaje empleado como por la manera de conjugarlo, es de planta cuadrada de esquinas achaflanadas, o lo que es lo mismo, de planta ochavada. Cabe matizar que, aunque ambos cuerpos de campanas son idénticos en su resolución exterior, buena parte del correspondiente al lado del evangelio es de factura moderna a imitación estricta del perteneciente al lado de la epístola. Por ello, el análisis que se hace a continuación, aunque extensivo a ambos, corresponde al cuerpo de campanas del lado de la epístola, pues el del evangelio presenta licencias en cuanto al uso de ciertos materiales (piedra artificial en vez de caliza de las canteras de las Celadillas…) [fig. 115].

El cuerpo de campanas arranca con carácter general de un sencillo *banquillo* perimetral en resalte para ganar cierta altura, ejecutado en ladrillo, que es estricta continuación del existente en el ático de la fachada. Presenta cuatro fachadas idénticas entre sí presididas por un gran arco de medio punto de intradós y rosca de cantería de doble faja de saliente progresivo y listel resaltado, impostas de cantería también de doble faja y listel resaltado, y clave enfatizada mediante una refinada protíride o ménsula de perfil avolutado y frente doblemente acanalado ejecutada en cantería, una protíride que continúa su desarrollo por encima del arco sirviendo de enlace o transición entre este y el monumental entablamento dispuesto encima, que apoya visualmente sobre esta ménsula y las tres restantes de las otras tres caras del cuerpo de campanas, y no directamente sobre los arcos, que quedan ligeramente separados del mismo, una solución de raíz clásica que Agustín Sanz usó con frecuencia en los arcos de sus campanarios (torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén o Pina).[1741] En cada una de las cuatro fachadas, el correspondiente arco queda flanqueado por dos pilastras de plinto y basa ática de cantería, fuste liso de ladrillo macizo y capitel corintio de cantería, un tipo de capitel

[1740] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 e informe de visura de 12-IX-1798); y A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 381 r.-382 v. (Informe de visura de 12-IX-1798).

[1741] Este recurso de la protíride, aplicado a la transición entre un arco de medio punto y un entablamento, fue muy utilizado en la arquitectura clásica romana. Posteriormente se recuperó durante el Renacimiento, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel, quien lo utilizó en los arcos de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Más adelante fue asumido por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…) y el barroco romano, de donde pasó a latitudes más lejanas como España.

que remplaza al jónico con guirnalda colgante más habitual en las torres de Sanz, lo que sin duda se debe a la norma clásica de superposición de los órdenes arquitectónicos en altura y al hecho de haberlo utilizado ya más abajo, en el primer cuerpo y en la propia fachada del templo en general.[1742] En este caso, con el fin de mantener la unidad con el adyacente ático de la fachada principal del templo en horizontal, los arcos de los cuatro frentes de ambos cuerpos de campanas se cierran en su parte inferior con cuatro balaustradas de seis balaustres alineadas en altura e idénticas en todo a las que coronan dicho ático. Dichas balaustradas arrancan de un sencillo zócalo de cantería de remate superior moldurado que tiene continuidad por todo el perímetro del cuerpo de campanas, justo sobre el *banquillo* general y en perfecta alineación, aunque en retranqueo, con las basas de las pilastras.



Fig. 115: ***Detalle del cuerpo de campanas de la torre del lado de la epístola de la Iglesia de Épila*****.**
Foto: Fernando Fernández Salinas.

[1742] Agustín Sanz empleó el capitel jónico con guirnalda colgante en el cuerpo de campanas de torres suyas como las de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén o Pina, o en el de su segundo proyecto de torre campanario para la Iglesia de La Puebla de Híjar.

La unión entre las cuatro fachadas del cuerpo de campanas no se realiza en arista viva sino mediante cuatro estrechos chaflanes que le aportan un aspecto ochavado. Dichos chaflanes, fundamentalmente de ladrillo y que también comprenden el *banquillo* y el zócalo inferiores, presentan una articulación muy sencilla consistente en un simple cajeado o rehundido mural de formato rectangular vertical delimitado en su parte inferior por el citado zócalo pétreo y en la superior por un sencillo listel moldurado de ladrillos especiales que es prolongación del baquetón de los capiteles de las pilastras de las caras principales, un recurso usado con frecuencia por Agustín Sanz en sus campanarios y en otros edificios religiosos.[1743] Además, coincidiendo con las esquinas rematadas en cornisa del basamento o semicuerpo inferior, dichos chaflanes presentan en su base un pequeño saliente a modo de podio, encima del cual se dispone, sobre un pedestal prismático, un elegante flamero o *llamero*, es decir, un jarrón bulboso con fuego a modo de pebetero, realizado en cantería, motivo decorativo típico del barroco romano empleado por Agustín Sanz en esta y otras torres similares para suavizar la transición entre la planta cuadrada del basamento y del cuerpo inmediatamente inferior y la planta ochavada del cuerpo de campanas.

Como remate del cuerpo de campanas de las dos torres, sostenido visualmente por las ocho pilastras y las cuatro protírides, se dispone un monumental entablamento perimetral similar a los que coronan los cuerpos de campanas de otras torres diseñadas por Agustín Sanz (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén y Pina, o segundo proyecto no realizado del campanario de la Parroquial de La Puebla de Híjar), el cual se extiende por las cuatro caras y los cuatro chaflanes y se divide canónicamente en arquitrabe de triple faja de saliente progresivo con listel moldurado, todo de cantería, friso liso de ladrillo, y monumental cornisa clasicista saliente de perfil moldurado de piedra labrada.

El entablamento perimetral del cuerpo de campanas, que se achaflana en las esquinas siguiendo la forma ochavada del mismo, sirve de base al estilizado y ascensional chapitel que corona dicho cuerpo y la propia torre en general, un chapitel que al interior muestra su estructura vista de madera. Al exterior el chapitel se compone de un pequeño basamento inferior de planta ochavada y caras rectas lisas de ladrillo macizo visto que sirve de base a la estructura interior de madera y al recubrimiento exterior de chapas de zinc emplomadas, siendo el recubrimiento actualmente existente en ambas torres una recreación exacta del original, probablemente de chapas de plomo, que había en la torre del lado de la epístola y que había sido diseñado por Agustín Sanz. Se compone de ocho paneles pseudotriangulares curvados de superficie cajeada (cuatro anchos y cuatro estrechos) que forman una especie de pirámide curvada y truncada de base ochavada que confluye en un pseudoentablamento perimetral octogonal de listel resaltado, friso liso y saliente cornisa clasicista que, con su formato ochavado, sirve de base a la estilizada pseudopirámide curvada de planta ochavada, estructura interior de madera y recubrimiento de chapas de zinc que, como en origen, corona el conjunto, que queda

[1743] Agustín Sanz usó este recurso en los campanarios de iglesias como las de la Santa Cruz de Zaragoza o Pina o en su segundo proyecto no realizado para la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar. También lo empleó en otros edificios religiosos (fachada de la Iglesia de la Santa Cruz, distintas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes...).

rematada por un plinto pseudoapiramidado dotado, en el caso del chapitel de la torre del lado de la epístola, del trinomio habitual de bola, veleta y cruz, unos elementos metálicos que parecen ser todavía los originales, destacando sobre todo la artística cruz de hierro forjado de brazos trilobulados calados, que responde a un diseño frecuente en las obras religiosas de Sanz. Por su parte, el chapitel de la torre del lado del evangelio, de factura completamente nueva, se remata con bola y cruz a imitación de su compañero. La solución de estos chapiteles, que en su conjunto describe un perfil escalonado ligeramente bulboso, es muy parecida a la que Agustín Sanz concibió muy poco tiempo después, en 1779, para el chapitel de la nueva torre campanario de la Parroquial de Pina, y casi idéntica a la que aplicaría algo más tarde, en 1783-1784, en el chapitel de su segundo proyecto de campanario para la Iglesia de la Puebla de Híjar, no realizado, unas soluciones que eran una versión evolucionada y simplificada de la que había ideado en 1772 para el chapitel de la torre de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que a su vez era una reinterpretación personal, simplificada y clasicista del singular chapitel de la torre de La Seo de Zaragoza, diseñada en 1685 por el arquitecto barroco italiano Giovanni B. Contini.[1744]

Estos dos cuerpos de campanas son sin duda una versión adaptada y simplificada de las torres angulares diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que no llegaron a construirse pero que ya incluían soluciones como los flameros de ángulo, versión que Agustín Sanz convirtió en un auténtico modelo



Fig. 116: ***Alzado del cuerpo de campanas de la torre del lado del evangelio de la fachada oriental del Templo del Pilar de Zaragoza, diseñada por Ventura Rodríguez en 1761.***

[1744] Sobre la torre de La Seo de Zaragoza y su singular chapitel originario véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano...", *op. cit.*, pp. 189-208. El chapitel de Contini fue destruido en 1850 en un incendio generado por un rayo, siendo sustituido años después por el actual, que se inspira en el original, pero con ciertas diferencias. El original puede conocerse gracias a diferentes dibujos.

propio de torre tras codificarlo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, ya que lo empleó también, con ligeras variantes, en otros edificios religiosos, como las parroquiales de Urrea de Gaén o Pina,[1745] que hicieron que esta tipología de torre campanario tuviera una importante repercusión a nivel aragonés. No obstante, dicha tipología no solo se difundió por influjo de diferentes campanarios de Sanz, sino también gracias al nuevo cuerpo de campanas añadido en 1773 a la torre mudéjar de la Iglesia de La Magdalena de Zaragoza bajo la dirección de José Arberuela,[1746] cuyo diseño, muy parecido al de la torre de Santa Cruz ya que partió de la misma fuente de inspiración "pilarista", es estrictamente coetáneo al de esta. Así, en el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX se levantaron por todo Aragón decenas de torres y cuerpos de campanas[1747] que siguieron este esquema a nivel general, con una mayor o menor fidelidad, con una resolución más exquisita o popular según los casos, y con distintas variaciones en lo referente a aspectos como el orden arquitectónico empleado, la resolución de la cornisa superior o el tipo de chapitel utilizado [fig. 116].[1748]

Para concluir con el estudio del bloque constructivo de la fachada principal resulta preciso aludir a las estancias interiores que lo conforman. La más importante, por su cuidado diseño clasicista y la refinada ejecución de su elegante decoración adventicia, es el atrio abierto cubierto que sirve como elegante antesala o vestíbulo que anticipa lo que el feligrés se va a encontrar dentro del templo y como adecuado ámbito de transición, en combinación con el gran cancel interior de madera, entre el bullicio mundano del exterior y el recogimiento sacro del espacio litúrgico. Dicho atrio, al que se entra por la monumental portada abierta de cantería con rejado de hierro ya analizada y que centra la

[1745] A este mismo modelo responde una torre que Agustín Sanz diseñó en 1798 para la Iglesia de Villarroya de la Sierra y que al parecer no llegó a construirse. Véase A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo XII-687, Expediente "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r. (Proyecto y cálculo de 6-VI-1798).

[1746] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y…, op. cit.,* pp. 136-137. Las torres de la nueva fachada del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza también siguieron muy tempranamente un esquema parecido.

[1747] El fenómeno se explica por la conclusión de muchos templos levantados en los tres primeros cuartos del siglo XVIII, cuyas torres no habían llegado a terminarse. Ahora, con el fin de presentar un aspecto a la moda, lo harán siguiendo este modelo de campanario típico del barroco clasicista de inspiración italiana.

[1748] En la actual provincia de Zaragoza caben reseñarse ejemplos destacados de torres que siguieron fielmente el modelo, como los del campanario de la Iglesia de San Antonio de Padua de Alagón, la torre de la Capilla de San Martín de la Aljafería de Zaragoza (desaparecida), el último cuerpo del campanario de la Iglesia del Monasterio de Santa Fe de Huerva, o las torres de las parroquiales de Alborge, Jaulín, La Puebla de Albortón, Sierra de Luna, Pastriz, Lumpiaque, Sástago, San Fernando de Torrero o Caspe, ejemplo este último ya muy tardío, construido en 1888 según diseño del arquitecto Ricardo Magdalena, que indica la gran vigencia del modelo en tierras aragonesas. No obstante, en territorio zaragozano también existen torres que siguieron el modelo con una interpretación más popular, sobre todo a nivel decorativo y de proporciones, como las de las parroquiales de Villadoz, Villalba del Perejil o Fayón. En la actual provincia de Huesca existen a su vez un buen número de ejemplares destacables que siguieron el modelo con bastante fidelidad, como la Torre del Reloj de Ayerbe, construida en 1798-1799 por el maestro Tomás Gállego según diseño propio, o los campanarios de las iglesias parroquiales de Sarsamarcuello, Quinzano, Adahuesca, Labata, Ortilla, Loscertales, Piracés, Robres, Estiche de Cinca o Almudévar. Otras torres oscenses, como las de las iglesias parroquiales de Selgua, Quicena, Bandaliés, Tramaced, Grañén o Camporrells, siguieron el modelo, pero con interpretaciones más populares o simplificadas. En la actual provincia de Teruel se levantaron también numerosas torres siguiendo el modelo, aunque en algunos casos la fidelidad al mismo se combinó con ciertas concesiones a la tradición local, sobre todo decorativas. Entre ellas destacan las de las parroquiales de Tornos, Lagueruela, Peracense, Villel, Caminreal, Odón, Puertomingalvo, Torrelacárcel, Pitarque, Galve, Cañizar del Olivar, Palomar de Arroyos o La Cuba. También existen otras torres turolenses que siguieron el modelo, pero de manera más popular o incluso simplificada, como las de las parroquiales de Barrachina, Castel de Cabra, Concud, La Zoma o Rudilla.

fachada principal, es un amplio espacio de planta rectangular y techo plano de cielorraso coincidente estrictamente con la calle central de la citada fachada principal y con los dos primeros pisos, bajo y primero, de su bloque constructivo, pues es un espacio de notable empaque, equivalente a una doble altura convencional, en el que Agustín Sanz puso un especial empeño, algo poco habitual en iglesias parroquiales y que denota la gran importancia arquitectónica concedida al templo epilense.

El atrio, una vez atravesada la portada exterior, se configura como un amplio espacio rectangular de disposición transversal respecto al eje longitudinal que comienza en dicha portada y culmina en la cabecera. Está dotado actualmente de un sobrio enlosado moderno de piedra negra de Calatorao que sustituye al sencillo embaldosado cerámico original. Sus muros, de fábrica enlucida, arrancan de un escueto zócalo plano en resalte que se proyecta hacia delante coincidiendo con los elementos del orden arquitectónico que articulan dichos muros prácticamente en toda su altura, que son elegantes pilastras clasicistas de orden compuesto que casan muy bien con las corintias del interior del templo y que se componen de basa ática con plinto, fuste acanalado y capitel compuesto de clara inspiración vignolesca. Los dos muros largos, coincidentes con la fachada principal y con el muro de acceso al interior, se articulan de la misma manera, con una puerta de grandes dimensiones dispuesta en el centro del paramento: en el primero la portada exterior, que es de cantería y adintelada, y en el segundo la puerta de acceso al interior, que es de fábrica y con forma de arco rebajado acanalado, una puerta que queda flanqueada en ambos casos por sendas pilastras ordinarias que a su vez delimitan a los lados, en conjunción con dos pilastras dobladas o de ángulo dispuestas en los extremos, sendos entrepaños de formato rectangular vertical que se articulan con gran sobriedad, por encima del zócalo y por debajo del cornisamento superior, mediante un simple cajeado o rehundido mural plano también de estilizado formato rectangular vertical, un recuro clasicista de gran simplicidad, típico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, que contribuye a articular el muro sutilmente gracias a los matices plásticos y lumínicos que introduce.

Por su parte, los dos muros cortos del atrio, correspondientes a sus flancos, quedan delimitados en sus extremos por las dos pilastras de ángulo de orden compuesto compartidas con los paramentos largos, que flanquean un simple cajeado de formato rectangular vertical de idéntica altura que los de los entrepaños de los muros largos pero más ancho, que, no obstante, como principal diferencia, se interrumpe por abajo en el centro, al igual que el propio zócalo, para dar cabida a la puerta que permite acceder, tras atravesar una pequeña sala intermedia, a la escalera interior de la correspondiente torre campanario, que da acceso tanto a su cuerpo de campanas como a las distintas dependencias alojadas en las diferentes plantas del bloque constructivo de la fachada principal (tribunas…). En los dos muros cortos la citada puerta es adintelada y de ancho marco de estuco en resalte de austero diseño clasicista de raigambre herreriana que puede ser considerado ya neoclásico por su severa pureza de líneas. Se compone de una simple banda perimetral plana en resalte que ciñe directamente el ancho marco de la puerta propiamente dicho, que arranca del propio zócalo, que a su vez se proyecta hacia delante debajo de sus dos jambas. La puerta de madera como tal, que en ambos flancos parece

ser la original ejecutada por el maestro carpintero Manuel Rueda en 1794-1795,[1749] es una pieza clasicista de cuarterones de traza muy simple y sobria, aunque de notable refinamiento, pues se compone en exclusiva de dos grandes cuarterones de cantos biselados: uno inferior rectangular de disposición apaisada que actúa de zócalo y otro, también rectangular, pero mucho más grande, que es de disposición vertical y rellena su superficie con solvencia.

Las distintas pilastras de orden compuesto, cuatro ordinarias y cuatro de ángulo, sostienen visualmente, a corta distancia de la cubierta plana, en claro recuerdo de un entablamento clásico, un escueto arquitrabe de doble faja de saliente progresivo y listel moldurado superior que actúa de cornisamento o molduraje perimetral para suavizar la transición entre los muros y el techo plano de cielorraso que cubre el atrio de manera efectista ocultando a la vista el forjado de madera y bovedillas de revoltón del piso superior, correspondiente a la tribuna condal. Dicho cielorraso presenta una articulación clasicista muy sobria pero efectista consistente en tres simples cajeados rectangulares de perfil interior listelado adaptados estrictamente al espacio disponible y a la propia división tripartita de los muros largos de la parte de abajo, lo que genera una lograda continuidad visual y un cierto diálogo entre los paramentos verticales y el cerramiento horizontal. El cajeado central, el más grande y cuidado de los tres, pues se adapta a la profundidad del espacio y a las dimensiones de los entrepaños centrales de ambos muros largos de la parte de abajo, es de disposición transversal y queda presidido en el centro por un segundo cajeado interior de formato oval también de perfil listelado. Por su parte, los dos cajeados laterales, coincidentes con los entrepaños de los extremos de los muros largos de la parte inferior, son más pequeños, de disposición longitudinal y carecen de un segundo cajeado en su interior. De hecho, a pesar de que el atrio es un ámbito espacial unitario sin divisiones físicas, la composición de la decoración de su techo refuerza la sensación de espacio tripartito, dividido visual y funcionalmente en tres zonas diferenciadas, ya sugerida por la propia articulación de los muros: una zona principal muy bien iluminada, dispuesta en el centro y más ancha, que actúa de vestíbulo del templo como tal, y sendos espacios subsidiarios laterales, más íntimos y reducidos, que sirven de cómodo rellano para acceder a la correspondiente torre o a las dependencias superiores del bloque constructivo de la fachada principal [fig. 117].

Las citadas dependencias superiores del bloque constructivo de la fachada principal, a las que se accede por las escaleras de las dos torres campanario, se reducen fundamentalmente en la actualidad, tras diversos usos, distintas reformas y una restructuración reciente no finalizada, a dos grandes salas diáfanas de carácter funcional y planta rectangular, antecedidas en sus extremos por dos pequeñas antesalas determinadas por la robusta estructura del bloque constructivo, dispuestas en las plantas segunda y tercera justo encima del atrio, cuyas dimensiones comparten. Estas dos grandes salas, que tienen comunicación directa con la nave central del cuerpo de naves mediante sendos vanos ya citados al analizar el interior del templo, fueron concebidas por Agustín Sanz, al menos su antigua parte central, como tribunas, siendo la inferior, la de la segunda

[1749] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795).

planta, que se cierra con una ventana rectangular apaisada con celosía, la tribuna ideada por el arquitecto para el uso privativo de los Condes de Aranda, que así podrían asistir a los divinos oficios, como en la iglesia vieja, separada y reservadamente, aunque finalmente, por los avatares históricos, apenas debió de tener uso.[1750]



Fig. 117: ***Vista interior del atrio de la fachada principal de la Iglesia de Épila, diseñado por Agustín Sanz, que da acceso al templo*****. Foto: Javier Martínez Molina**

[1750] MARTÍNEZ MOLINA, J., *El Conjunto Palaciego...*, *op. cit.*, pp. 100-107. Esta celosía es similar a la que el propio Agustín Sanz empleó en sendas tribunas que dispuso en los flancos del coro de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.

4.2.1.4. Segundo proyecto para la torre campanario de la Iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1782-1784)

Estudio histórico

Al quedar en vía muerta en 1772 la cesión al IX Duque de Híjar de los terrenos de la iglesia fallida de La Puebla de Híjar por parte del ayuntamiento de la localidad, el proyecto asociado de terminar la torre campanario de la nueva parroquial según un primer diseño de Agustín Sanz quedó también aparcado. Hubo que esperar hasta comienzos de octubre de 1779 para que se reactivara el proceso de cesión de dichos terrenos y a la par se retomara el proyecto de concluir la torre. Así, dicho proceso de cesión se reactivó tras acordarse la conclusión del campanario entre el ayuntamiento y el duque en persona,[1751] que visitó la localidad durante un viaje que cursó a sus posesiones aragonesas entre la segunda mitad de septiembre y los primeros días de octubre de ese año.[1752] Este aceptó terminar la torre a su costa a cambio de que el ayuntamiento le cediera los terrenos de la iglesia fallida, es decir, del cementerio abandonado que allí había, y que se comprometiera a mantener en las obras del campanario el mismo acuerdo de participación vecinal que rigió años atrás en las obras de la parroquial: el acarreo gratuito de los materiales a pie de obra. La corporación municipal[1753] cumplió escrupulosamente con su parte del acuerdo dado que en un pleno celebrado el 17 de noviembre aprobó dos resoluciones al respecto. En la primera acordó *ceder y condonar* a favor del duque el *vago del zimenterio de la yglesia antigua* en compensación *por los muchos fabores que tenían recibidos, y esperan continuarán, del Excelentísimo señor Conde Duque de Híxar y dueño temporal de este pueblo, en la formación de la torre y campana de esta iglesia*.[1754] En la segunda resolución aprobó *que para continuar en la torre de la yglesia prometían y se obligaban ha cumplir los pactos expresados en la escritura de contrata que se otorgó sobre la edificación de la nueba obra de yglesia, para que con la mayor brebedad se dé principio a la formación de dicha torre*.[1755]

Unos meses después llegó la autorización del Vicario General de la Diócesis de Zaragoza, José Antonio Garnica, en nombre del arzobispo Bernardo Velarde, a la cesión del cementerio abandonado de La Puebla a la Casa de Híjar, algo que era indispensable por ser terreno sagrado y que había solicitado Ramón Casellas, apoderado del duque, el 14 de enero de 1780 en un memorial en el que indicó que el dinero obtenido por dichos terrenos se dedicaría a la conclusión de la torre de la parroquial. Este uso del dinero en la

[1751] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-6 (Autorización de 11-IV-1780).
[1752] La estancia del duque en Aragón se prolongó entre septiembre y la primera mitad de octubre y tuvo comienzo y final en Zaragoza. La llegada a Aragón fue problemática por una epidemia que afectaba al Bajo Aragón, lo que obligó a la comitiva a pasar previamente por Zaragoza y a permanecer allí un tiempo. El viaje como tal tuvo lugar entre la segunda mitad de septiembre y los primeros días de octubre. El 5-X-1779, y probablemente ya antes, el duque estaba de nuevo en Zaragoza ya que desde allí escribió una carta a José Sancho Soguero, alcalde de Urrea de Gaén, y el 12-X-1779 hizo distintos encargos a José Faure y Oto antes de su marcha. Véanse A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-17, Papel nº 3 (Carta de 5-X-1779); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1 (Carta de 12-X-1779).
[1753] La corporación estaba formada por el alcalde, cinco regidores y el síndico procurador general.
[1754] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-1 (Resolución de 17-XI-1779).
[1755] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-2 (Resolución de 17-XI-1779).

mejora de un edificio religioso, unido al informe favorable del párroco de La Puebla, había propiciado la autorización.[1756] Una vez cedidos los terrenos al duque, estos fueron subastados un año después, hacia mediados de agosto de 1781, obteniendo este 187 libras jaquesas (3.520 reales y 31 maravedís de vellón), cantidad bastante modesta en relación al coste que tendría la conclusión de la torre y que no parece justificar el empeño del aristócrata en la obtención de los terrenos.[1757]

El ayuntamiento y los vecinos habían puesto un gran empeño en la conclusión de la torre como lo demuestra su buena y sincera disposición a cumplir con celeridad con su parte del acuerdo. Por su parte, el Duque de Híjar, a pesar de haberse comprometido a la construcción del campanario y de los informes de sus abogados zaragozanos, seguía convencido de que solo tenía obligación de levantar una mera espadaña y que, por tanto, si se ofrecía a concluir la torre a sus expensas era fruto de su buena voluntad y su afán de ayudar a sus vasallos, pero no de su obligación como perceptor de los diezmos de La Puebla. Por ello consideraba también que la cesión del *vago del zimenterio de la yglesia antigua* no le obligaba a acometer las obras de la torre inmediatamente, sino a largo plazo, cuando estas le convinieran económicamente.[1758]

Se puede afirmar que, en esta ocasión, tras el fracaso del intento de 1772, el duque "jugó sus cartas" mucho mejor ya que evitó la torpeza de comunicar al ayuntamiento su escaso interés real en construir la torre, logrando la donación de los terrenos que pretendía sin excesivas condiciones y pudiendo marcar él los plazos. No obstante, a pesar de su poca convicción, como hombre de palabra que era, en los años sucesivos encargó varios proyectos y presupuestos para la conclusión de la torre que, según parece, sí tenía intención de construir, pero a largo plazo, cuando le conviniera y por un coste moderado. Precisamente el alto coste del proyecto, que se sumó a los elevados gastos que padecieron sus arcas a finales de la década de 1770 y comienzos de la de 1780 tanto en la construcción de las iglesias de Vinaceite y Urrea de Gaén como en la mejora de numerosos edificios utilitarios (graneros, molinos…),[1759] fue la causa de la continua postergación de la obra de la torre y a la larga de que no llegara a ejecutarse.

Las gestiones para cumplir con su parte del acuerdo las inició el duque también tempranamente, encargando un presupuesto para la conclusión de la torre. De forma inesperada, en vez de "rescatar" el proyecto elaborado por Agustín Sanz a comienzos de 1772, mando recuperar el viejo diseño de Joaquín Cólera, el originario, debido a que Sanz estaba enfrascado en la construcción de las iglesias de Urrea y Vinaceite y el duque no quería distraerlo por considerar estas obras de mayor relevancia. Además, los diseños de Cólera los tenía a mano ya que se conservaban en Madrid, a diferencia de los de Sanz, al no haberse devuelto en 1772. Esto le permitió estudiarlos pronto y de forma directa y, ante su satisfacción, el 15 de diciembre de 1779 mandó que se encargara al propio Cólera

[1756] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-6 (Autorización de 11-IV-1780).
[1757] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-12 (Apunte de remate de subasta). Los terrenos se dividieron en cuatro lotes o parcelas aproximadamente iguales, de las que se lograron vender en un primer momento tres, que se adjudicaron por 62 libras jaquesas (1.167 reales y 1 maravedí), 62 libras y 63 libras (1.185 reales y 29 maravedís) respectivamente, pagaderas en tres plazos (los días 20 de agosto de 1781, 1782 y 1783). Los adjudicatarios fueron Marcos Gil, Manuel Estevan y Antonio Monbiela.
[1758] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-11 (Carta de 27-II-1782).
[1759] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-3 (Carta de 15-XII-1779).

un presupuesto *sobre el coste que tendrá la obra haciéndola de piedra, y el que tendrá haciéndola de ladrillo, y que haga la regulación de una y otra en vista del diseño, y me la remita para resolber con conocimiento y inteligencia del exceso que puede haver, pues necesito irme con tiento en punto de nuevos gastos*.[1760]

El encargado de elaborar el presupuesto no fue Joaquín Cólera directamente sino su primo Antonio Cólera en nombre de los dos, quien también era maestro de obras, ya que al parecer el estado de salud de Joaquín era precario. Según parece, Joaquín había recibido tanto el encargo de elaborar el presupuesto como la promesa de acometer la hipotética obra ya que de lo contrario no hubiera aceptado la encomienda. Dicho presupuesto, aún conservado, solo corresponde a la construcción de la torre en ladrillo (aunque se reservó el uso de la piedra para ciertos elementos) y recoge de manera exhaustiva y desglosada el coste de cada una de las partidas necesarias para materializar los dos cuerpos y el chapitel que restaban para concluir el campanario según el diseño de Joaquín Cólera. Contemplaba un coste total de 1.501 libras jaquesas (28.253 reales y 11 maravedís de vellón), utilizándose 28.080 ladrillos y reservándose la piedra para los elementos arquitectónicos de mayor nobleza: cornisas, basamentos, capiteles…[1761]

Este presupuesto debió de parecer excesivo al duque ya que planteó la posibilidad de rebajarlo, algo a lo que se avinieron Antonio y Joaquín Cólera, que redujeron el precio a 1.300 escudos o libras jaquesas (24.469 reales y 31 maravedís de vellón) construyendo la torre en ladrillo, aunque Antonio se manifestó partidario de ejecutarla toda en piedra por ser *obra de más bista y más permanencia*, en cuyo caso se ofrecía a hacerla por 2.100 libras (39.528 reales y 10 maravedís).[1762] El duque descartó sin duda esta segunda opción por resultar mucho más cara, optando por la primera. Sin embargo, de forma inesperada, cuando el proyecto parecía estar encarrilado, Joaquín Cólera se echó atrás en su pretensión de acometer la obra aduciendo su falta de salud. Lo hizo mediante una carta de disculpa de apariencia bastante sincera que remitió a Ramón Casellas el 5 de marzo de 1780 y que parece indicar la existencia de un impedimento sobrevenido (quizá un empeoramiento de su salud) ya que, según parece, él y su primo habían aceptado en un primer momento ejecutar la obra. Curiosamente, en la misma misiva, en contraste con lo expresado por su primo, se mostró partidario de que la torre se construyera *la cara esterior de ladrillo de burrería y todo lo ynterior de los mazizos de piedra canpana, sentada y mazizada con yeso y cal, mezclando dos partes de yeso y una de cal, y también el asunto del ladrillo con lo mesmo.*[1763]

A pesar de los motivos de salud aducidos, la renuncia de Joaquín Cólera resulta un tanto inexplicable, sobre todo por el hecho de que su primo Antonio Cólera no propusiera construir la torre en solitario. En cualquier caso, queda claro que ninguno de los dos se hizo cargo del proyecto, siendo esto un auténtico revés para su consecución dado que a la larga pudo verse lastrado al malograrse su puesta en marcha en un momento en el que el duque parecía estar predispuesto a llevarlo a cabo, probablemente al calor de su alegría y

[1760] *Ibidem.*
[1761] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-4, Papel nº 2 (Presupuesto de Antonio Cólera).
[1762] *Ibidem*, Papel nº 1 (Carta sin fecha de Antonio Cólera).
[1763] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-5 (Carta de 5-III-1780).

satisfacción por haber logrado la cesión de los terrenos del viejo cementerio abandonado, actitud esta que con el tiempo se fue entibiando.

En caso de haberse construido la torre según el proyecto de Joaquín Cólera el templo hubiera adquirido probablemente un aspecto exterior bastante más barroco que el actual. De hecho, los dos cuerpos y el chapitel que restaban para concluir el campanario responderían todavía sin duda a la estética barroca tardía, deudora de los planteamientos del barroco tradicional o castizo, que caracterizaba al proyecto de Cólera para el templo en su estado originario, antes de las modificaciones introducidas por Agustín Sanz. Esto parece quedar corroborado por el presupuesto de Antonio Cólera, donde se menciona la necesidad de comprar ladrillo *de moldura*, es decir, aplantillado, típico del barroco tradicional y que permitía crear ornamentaciones más o menos complejas y caprichosas al unir en secuencia distintos ladrillos hechos en serie con un perfil determinado. Por lo demás, del presupuesto de Antonio Cólera se desprende también el uso de pilastras, con sus correspondientes basas y capiteles, tanto en el segundo cuerpo como en el tercero, así como de monumentales basamentos y cornisas.

A pesar del revés que supuso la renuncia de Joaquín Cólera, el proceso para la conclusión de la torre campanario se reactivó pronto ya que al poco tiempo la Casa de Híjar estableció contactos con otro maestro de obras, Jerónimo Subirón. De nuevo se optó por un maestro ajeno al ámbito zaragozano, dejándose de lado a Agustín Sanz, a quien no se quería distraer de la construcción de las iglesias de Urrea y Vinaceite, que se consideraban mucho más relevantes. Subirón era un maestro de obras de segunda fila, aunque muy activo en el medio rural aragonés. Así, según se transluce de sus escasas obras documentadas, era un profesional de bastante calidad técnica pero un tanto retardatario, pudiéndose equiparar a Joaquín Cólera en gran medida, tanto en formación técnica como estética.[1764] Es más, es posible que el propio Cólera hubiera recomendado a este maestro como sustituto suyo, tal y como parece deducirse de una carta escrita por el duque a Ramón Casellas el 26 de junio de 1780 haciendo referencia a las recomendaciones hechas por Cólera en una misiva fechada el 22 de marzo. A esto hay que añadir que todo parece indicar, a pesar de que la documentación no resulta del todo clara, que Subirón reaprovechó el diseño de Cólera, limitándose a elaborar unas capitulaciones y un tanteo del coste de la construcción de la torre, con arreglo, además, como ordenó el duque, a lo que opinaba Cólera sobre la construcción del campanario.[1765]

En concreto, el 26 de junio de 1780 el Duque de Híjar encargó a Ramón Casellas que encomendara a Jerónimo Subirón[1766] la elaboración de un nuevo tanteo de los costes que tendría la terminación de la torre deduciendo de él el importe del acarreo de los

[1764] A día de hoy se conocen todavía pocas obras de Jerónimo Subirón, que al parecer era originario de Mallén. Se sabe que el 27-VI-1763 concertó con el Concejo de las Cuevas de Portalrubio la construcción de su iglesia (obras que se prolongaron al menos hasta 1777) y que en aquellas mismas fechas estaba construyendo la Parroquial de Segura de Baños, donde residía. En 1771 concluyó la construcción de la sacristía de la Iglesia de Muniesa. A su vez, a finales de septiembre de 1780 inició la construcción de la torre de la Iglesia de Sástago. Véanse CARRERAS ASENSIO, J. M., *Noticias sobre la…*, *op. cit.*, pp. 180-185, 267 y 358-359; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-9 (Carta de 25-IX-1780).

[1765] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-7 (Carta de 26-VI-1780).

[1766] El duque mandó que la elaboración del presupuesto se encargara a *Jerónimo Subirón de Muniesa*. Sin duda, el duque hizo referencia al lugar de residencia del maestro, el pueblo de Muniesa, lugar donde está documentado trabajando en 1771 y donde debió de seguir residiendo, aunque al parecer era de Mallén.

materiales, labor de la que se ocuparían los vecinos. No obstante, le puntualizó que las obras no debían ponerse todavía en ejecución, siendo necesario *hir dando largas, así por que estando ya abocados al ybierno nada podrá emprehenderse hasta la primavera, como por que teniendo sobre mí las obras de las yglesias de Urrea y Vinacey necesito tomar algún más desahogo antes de meterme en nuebos gastos.* Como se deduce de estas palabras, a pesar de la voluntad de posponer un tiempo el inicio de los trabajos, el duque tenía verdadera intención de acometer a su costa la conclusión de la torre.

Tres meses después, el 25 de septiembre de 1780, Jerónimo Subirón escribió una carta a Ramón Casellas ofreciéndole sus disculpas por la tardanza en la resolución de las labores que se le habían encomendado y en la que le indicó, entre otras cosas, que había estado en La Puebla, sin duda para conocer y estudiar *in situ* la parte ya construida del campanario, lo que era necesario para preparar la documentación que se le había pedido, destacando que *todo el pueblo clama y desea ver la torre concluida, porque les pareze no la verán concluida*,[1767] lo que indica el ansia de los vecinos tras haber cumplido su parte del trato. A su vez, acompañando a esta carta remitió a Casellas un documento elaborado por él mismo y fechado el 24 de septiembre, titulado *Pactos y condiciones y capitulación que se le hacen al Excelentísimo Señor Duque de Ýxar, que deverá observar el maestro que quedase con la fábrica o obra de la torre de la villa de La Puebla*.[1768] La naturaleza de este documento parece no coincidir con lo que se le había encargado a finales de junio, que era el tanteo de los costes de la torre (que aparece subsumido en estas capitulaciones pero sin desglosar). Probablemente, la razón de esta aparente disfunción radique en que después de habérsele encomendado la elaboración del cálculo de costes el encargo se ampliara a la preparación de las capitulaciones, sin duda al haberse tratado con él la posibilidad de construir la torre. De hecho, a pesar de la cierta ambigüedad de sus palabras y de que las capitulaciones eran genéricas dado que aludían al *maestro que quedase con la fábrica o obra de la torre* sin especificar si sería él, Subirón pensaba acometer las obras del campanario. Esta ambigüedad pudo deberse a que no tenía plena seguridad de poder acometerlas, aunque según se transluce de sus palabras deseaba llevarlas a cabo y tenía intención de ello, aunque no de inmediato debido a motivos laborales ya que iba a iniciar de manera inminente la construcción de la torre de la Iglesia de Sástago.[1769] De hecho, se comprometía a ir adelantando el trabajo en invierno con cuatro canteros que tenía en su casa, que labrarían la piedra necesaria para poder iniciar las obras *in situ* en verano, perspectiva que debía de ser del agrado del duque, que tampoco quería comenzar de inmediato.

Por otro lado, las capitulaciones de Jerónimo Subirón remiten constantemente a una planta y un alzado de la torre de La Puebla, aunque sin especificar si dichos dibujos habían sido elaborados *ex novo* por él mismo o si por el contrario correspondían al diseño preparado muchos años antes por Joaquín Cólera. Así, a pesar de que es difícil saber a ciencia cierta quién era el autor de la planta y el alzado mencionados por Subirón, es lógico pensar en un reaprovechamiento de las antiguas trazas de Cólera dado que Subirón era sin duda un maestro de obras "práctico" sin pretensiones creativas y que además no

[1767] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-9 (Carta de 25-IX-1780).
[1768] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-8 (Pactos y capitulaciones de 24-IX-1780).
[1769] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-9 (Carta de 25-IX-1780).

existe testimonio documental del encargo de un nuevo diseño sino solo de un presupuesto y unas capitulaciones, y por el contrario sí que hay constancia de que Subirón debía amoldarse a los criterios de Cólera.[1770]

A su vez, en sus capitulaciones, que respondían, como recomendó en su momento Agustín Sanz, al sistema económico *de contrata* o *a estajo*, Jerónimo Subirón recogió las obligaciones a las que debían comprometerse tanto el maestro de obras cuyo taller se encargara de la obra (en cuanto a trabajos a realizar, materiales…), como los propios vecinos en lo relativo al acarreo de materiales. También incluyó, entre otras cosas, la obligación del maestro de respetar estrictamente los diseños estipulados y de entregar la obra, una vez finalizada, al maestro o maestros que nombrara el duque, siendo su coste total, construyéndola en ladrillo (reservando la piedra a ciertos elementos), de 1.850 libras jaquesas (34.822 reales y 19 maravedís de vellón). Además, planteó la posibilidad de ejecutar la torre en piedra, en cuyo caso fijaba su importe en unas 2.450 libras (46.116 reales y 12 maravedís).[1771] No obstante, por motivos que no están claros, estas capitulaciones no se pusieron en práctica al igual que el propio diseño al que iban aparejadas. La razón pudo radicar en su poca calidad, desorden y escasa concreción, aunque también en los altos costes calculados por Subirón, muy superiores a los tanteados por los Cólera, en la imposibilidad de Subirón de acometer los trabajos, o quizá en una paralización temporal del proyecto dictaminada por el duque.

El 27 de febrero de 1782, exactamente un año y medio después de haberse presentado las capitulaciones de Jerónimo Subirón, el Duque de Híjar ordenó a Vicente Goser y Casellas, uno de sus apoderados en Zaragoza, que encargara a Agustín Sanz un nuevo proyecto para la conclusión de la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar, que debía incluir un nuevo diseño y un presupuesto desglosado exhaustivo.[1772] El regreso a la opción de Sanz se debió probablemente a que era el único profesional que realmente inspiraba seguridad al duque, tanto por su seriedad, eficacia y compromiso, como por su calidad tanto técnica como estética, muy superior a la de los maestros de obras que se habían barajado en el pasado. A su vez, dicho encargo debió de verse facilitado por el hecho de que Sanz hubiera concluido ya la iglesia de Vinaceite y estuviera a punto de terminar la de Urrea de Gaén, lo que le permitiría disponer de más tiempo.

La idea de retomar el proyecto de concluir la torre después de año y medio desde el último intento estuvo motivada por la existencia de un nuevo dictamen de uno de los abogados de la cámara del duque que reforzaba la tesis ya esgrimida años atrás por sus abogados de Zaragoza según la cual el aristócrata, como *tomador* de los diezmos, tenía obligación de costear el campanario.[1773] Queda bastante claro por tanto que, con el paso del tiempo, el duque se había ido relajando en el cumplimiento del pacto al que había llegado en 1779 con el ayuntamiento para la cesión de los terrenos del cementerio abandonado, de tal manera que el proyecto de la torre había languidecido. Sin embargo,

[1770] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-7 (Carta de 26-VI-1780); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-9 (Carta de 25-IX-1780). Además, al remitir sus capitulaciones, agradeció exclusivamente que se hubiera tenido la deferencia de encargarle dichas capitulaciones, pero nada más.
[1771] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-8 (Pactos y capitulaciones de 24-IX-1780).
[1772] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-11 (Carta de 27-II-1782).
[1773] *Ibidem*.

las conclusiones de este informe obligaron al duque a reactivar el proceso al no poder eludir moralmente sus obligaciones como señor, obligaciones con las que solía cumplir estrictamente, sobre todo en lo relativo a la dotación de los edificios religiosos que estaban a su cargo, algo poco habitual entre los nobles.[1774] No obstante, el duque quiso dejar claro que, a pesar de encargar un nuevo diseño y un presupuesto, no tenía intención de llevarlos a la práctica inmediatamente, aunque, según se transluce de sus palabras, sí a largo plazo, cuando las condiciones económicas lo permitieran.

En concreto, el duque quería que Agustín Sanz formara *un diseño de la torre para dicha yglesia de La Puebla, reducido a lo preciso y decente, con expresión y calculación de su coste por partes, lo que es materiales, su condución y manos* […], *a fin de tenerlo todo presente para quando llegue el caso de acordar la execución de dicha obra*.[1775] En su contestación, fechada el 5 de marzo de 1782, Vicente Goser le comunicó al duque que esperaba que Sanz pudiera tener elaborado el diseño y el presupuesto requerido *antes de Pasqua*, es decir, en menos de un mes. Nada más lejos de la realidad ya que, por motivos no aclarados, aunque probablemente a raíz de sus numerosísimos encargos y obligaciones, tanto particulares como al servicio de instituciones como el Consejo de Castilla, la Intendencia General de Aragón, el Ayuntamiento de Zaragoza, la Iglesia o la propia Casa de Híjar,[1776] Sanz no pudo concluir la traza y el presupuesto hasta una fecha situada entre finales de diciembre de 1783 y principios o mediados de enero de 1784, casi dos años después del encargo.

El diseño de Agustín Sanz ya estaba concluido con toda seguridad a mediados de enero de 1784, no así el presupuesto, ya que el 31 de enero de 1784 se fecha un tanteo económico del cantero Antonio Ribes,[1777] colaborador habitual de Sanz, en el que se estableció el coste aproximado de construir la torre completamente de sillería según la traza elaborada por el arquitecto, que por tanto debía de estar ya concluida al menos desde unos días antes. Probablemente se había elaborado entre finales de agosto de 1783 y la fecha ya referida de finales de diciembre de ese año o comienzos-mediados de enero de 1784, dado que hay constancia de un viaje de Sanz a La Puebla hacia el 10 de agosto durante el que se encargó, entre otras cosas, de reconocer el molino harinero de la localidad para determinar las obras que requería y establecer su precio,[1778] aunque probablemente la motivación principal de dicho viaje fuera otra más importante: la inspección y toma de mediadas *in situ* del cuerpo ya construido de la torre campanario de la iglesia con el fin de poder elaborar un nuevo diseño para concluirla.

[1774] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 3 (Carta de 5-VII-1788). En esta carta del 5-VII-1788 se hace referencia al conocimiento que tenía el Arzobispo de Zaragoza, Agustín de Lezo y Palomeque, de los grandes esfuerzos del IX Duque de Híjar en la dotación de las iglesias de las que era responsable como *llevador* de sus rentas, algo que según el prelado no era imitado por el resto de nobles.
[1775] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-11 (Carta de 27-II-1782).
[1776] Entre 1782 y 1783 acometió varios encargos para el Duque de Híjar aparte de este, como la elaboración de las trazas del Molino Aceitero de Belchite, fechadas el 18-IV-1782, el plano de las mojonaciones entre Almochuel y Vinaceite, firmado el 28-XI-1782, el reconocimiento del Molino Harinero de La Puebla de Híjar para determinar las obras que requería y establecer su precio, llevado a cabo hacia el 10-VIII-1783, o la elaboración de los planos del pueblo de nueva colonización de San Rafael, en el término de Híjar, que realizó entre los últimos meses de 1783 y los primeros de 1784.
[1777] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Carta de 31-I-1784).
[1778] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 79, Doc. 2-7 (Carta de 16-VIII-1783).

Los distintos documentos localizados con referencias al nuevo encargo de la torre sugieren que el diseño presentado por Agustín Sanz era nuevo. No obstante, esto no implica que en él no reaprovechara algunas de las soluciones, sobre todo compositivas y estructurales, ya recogidas en las trazas que elaboró en 1772 para este mismo campanario y que no se llevaron a la práctica, aunque actualizando su lenguaje estético-arquitectónico fruto de la evolución de su concepción de la arquitectura. La hipótesis de unas trazas nuevas cobra sentido a tenor del diseño que de la torre se conserva en el Archivo Ducal de Híjar, obra indudable de Sanz a pesar de no aparecer firmada, que presenta concomitancias muy claras en sus acabados (márgenes…) con otros planos conservados de su mano fechados a comienzos de 1783, acabados que en 1772 no aplicaba todavía tal y como se observa en trazas algo posteriores como las que elaboró en 1775 para las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite. A su vez, la depuración formal y la calidad del diseño corresponden claramente a un periodo avanzado en la carrera del arquitecto, siendo más propias de 1783-1784 que de 1772 [fig. 1].[1779]

El ya citado presupuesto rubricado el 31 de enero de 1784 por Antonio Ribes,[1780] cantero de la confianza de Agustín Sanz, que hacía referencia a la construcción de la torre en sillería siguiendo el diseño del arquitecto, que para entonces ya estaría concluido, es anterior al tanteo de costes que preparó el propio Sanz para construirla en ladrillo y piedra, que a comienzos de marzo todavía estaba sin hacer.[1781] El presupuesto de Ribes, pese a su concisión, resulta muy interesante por los datos que aporta sobre el propio diseño de Sanz, ya que, entre otras cosas, menciona que este había concebido la torre con un piso practicable a la altura del cuerpo de campanas, al que se accedería a través de una escalera, sin duda prolongación de la ya existente en el primer cuerpo, o que el chapitel incluiría como remate *cruz, veleta y bola de hierro dorada a sisa*. Estaba previsto que, en caso de construirse de sillar, la torre se haría con *piedra de arena de las canteras de aquel pueblo*, es decir, de La Puebla, y que su coste global, incluyendo el acarreo de la piedra desde las canteras, sería de 3.679 libras jaquesas (69.249 reales y 28 maravedís de vellón), y no incluyéndolo en caso de que el acarreo lo hicieran los vecinos, de 3.354 libras (63.132 reales y 12 maravedís), siempre siendo de dos cuerpos (sin incluir el primero, ya construido). Curiosamente, Ribes también aportó el tanteo para hacer la torre con un solo cuerpo más, algo que en principio no estaba contemplado por Sanz, opción que

[1779] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 4 (Diseño de Agustín Sanz para la Torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar). A esto hay que añadir que el diseño de 1772, como ya se señaló al tratar del mismo, no se archivó en el archivo ducal, ni en Madrid ni en Zaragoza, siendo así mucho más factible que la traza conservada en la actualidad sea la última, es decir, la de 1783-1784.

[1780] Antonio Ribes, natural de Valencia, llegó a ser uno de los canteros más destacados de Zaragoza. Era miembro del gremio de canteros de la ciudad, estando documentado como su mayordomo en los años 1775 y 1776. Fue un colaborador habitual de Agustín Sanz, con quien había trabajado en las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar y con quien volvió a hacerlo en el zaragozano Molino Aceitero de Goicoechea. En Zaragoza llevó a cabo obras de envergadura como: 1) el bello suelo de La Seo, del cual el actual es una copia fiel, cuyas obras de instalación se iniciaron en 1782; 2) la decoración de la Torre de La Seo, que ejecutó junto al escultor Joaquín Arali entre 1787 y 1790; o 3) los pedestales de los pilares de La Seo, cuyas obras se iniciaron en 1788, al concluirse el pavimento. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "El gremio de canteros de Zaragoza (1760-1812)", *Artigrama*, 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 269-286, espec. p. 286; y SAN VICENTE PINO, A., *Años artísticos de Zaragoza…*, *op. cit.*, pp. 17, 49, 53 y 67.

[1781] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Cartas de 31-I-1784 y 6-III-1784).

presupuestó en 2.683 libras (50.502 reales y 4 maravedís), incluido el transporte de materiales, y en 2.342 libras (44.083 reales y 16 maravedís), excluyendo dicho acarreo.[1782] Es evidente que este presupuesto de sillería resultaba mucho más caro que los presentados años atrás, aunque para un diseño distinto, por Antonio Cólera y Jerónimo Subirón,[1783] lo que pudo deberse a la mayor envergadura y solidez de la torre ideada por Sanz, pero también a los acabados más exquisitos, y por tanto más caros, que este campanario requería atendiendo a su refinamiento proyectual. A ello se añadiría también que, dado su prestigio y calidad, los emolumentos de Ribes y sus oficiales serían mayores que los de los otros artífices, lo que repercutiría en el coste.

El diseño de Agustín Sanz para la torre fue enviado por José Faure al Duque de Híjar hacia el 6 de marzo de 1784, dentro de un cañón de lata, junto al presupuesto de Antonio Ribes y los planos del propio Sanz para el pueblo de nueva colonización de San Rafael (que debía levantarse en el término de Híjar). En paralelo, el 6 de marzo, Vicente Goser remitió una carta en la que aclaró al duque los pormenores del envío, aportando un dato clave: que Sanz todavía no había elaborado su presupuesto de la torre. En concreto señaló que, *haviendo pedido a don Agustín Sanz arreglase otro tanteo del coste de la construcción de la espresada hecha de ladrillo el todo de ella y otra con mobimientos de cantería, me respondió sería del mismo coste y que tal vez no podía obligarse a su execución por el tanto señalado por Ribes*. Según se transluce de estas palabras, Sanz no solo no había elaborado su presupuesto para

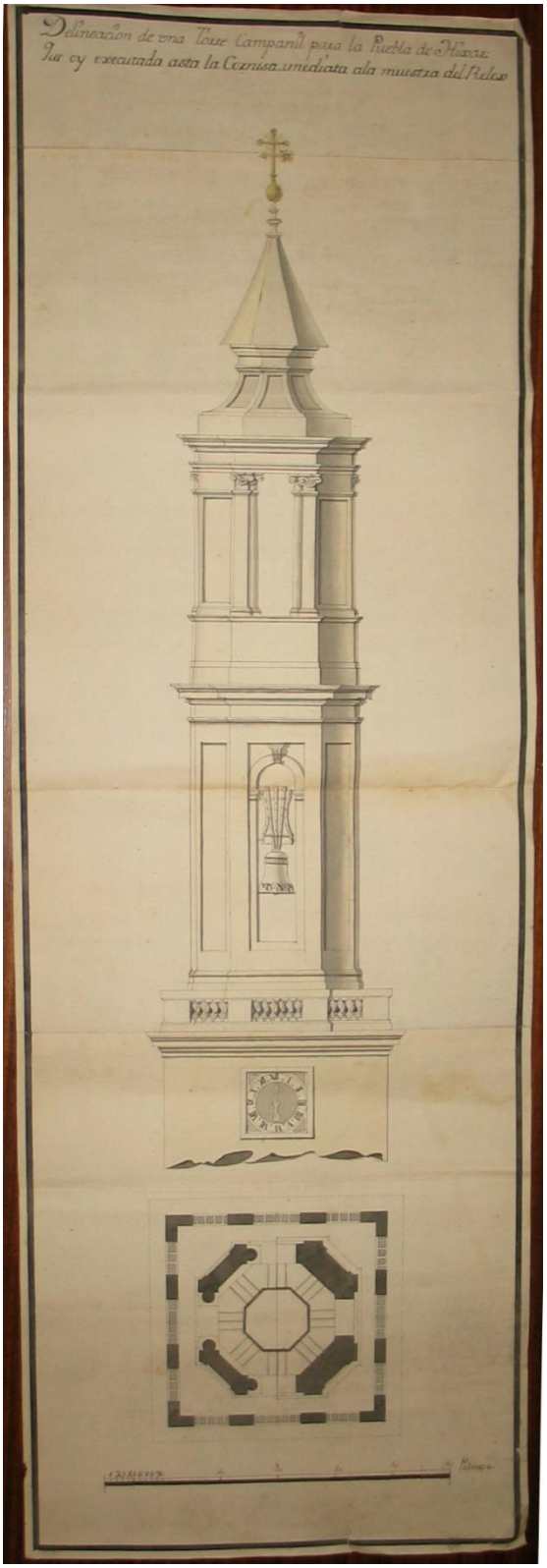


Fig. 1: Agustín Sanz, *Dibujo de planta y alzado de la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar*, 1783-1784. Tinta negra, lápiz y aguadas negra, gris y amarilla sobre papel verjurado, 662 x 218 mm. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

[1782] *Ibidem* (Carta de 31-I-1784).

[1783] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-4, Papel nº 1 (Carta sin fecha de Antonio Cólera); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-8 (Pactos y capitulaciones de 24-IX-1780).

construir la torre, sino que le parecía casi imposible el poder igualar o rebajar el presupuesto de Ribes haciéndola de ladrillo o combinando ladrillo y piedra. Esta afirmación resulta llamativa ya que lo habitual era que las obras de sillería costaran bastante más, pero no era errónea sino real ya que el propio Goser, al opinar sobre el tema y tras señalar que tanto el presupuesto de Ribes como la opinión de Sanz le parecían excesivas, manifestó que sería posible lograr *considerable baja haciéndola de cantería, a que me inclino por su maior solidez y por decir conformidad con la fachada de esta hermosa yglesia*, que era de piedra sillar.[1784] No obstante, como se verá, todo esto tenía una explicación.

El dibujo de Agustín Sanz y el presupuesto de Antonio Ribes llegaron a Madrid el 9 o el 10 de marzo. El coste para construir la torre calculado por Ribes le pareció excesivo al duque, quien así se lo hizo saber a Vicente Goser en su carta de contestación del 10 de marzo. En ella reiteró que su única obligación era levantar una espadaña para las campanas, más teniendo en cuenta los enormes gastos que le generaban sus estados. Así, en un giro un tanto brusco a sus últimos movimientos, se echó atrás en su voluntad de financiar la torre íntegramente, algo que había acordado con el ayuntamiento en 1779. De hecho, le manifestó a Goser que deseaba contribuir a dicha obra pero no costearla en solitario, por lo que le encargaba que se dirigiera al ayuntamiento para instar a que *por el mismo pueblo se busquen arbitrios oportunos* con los que contribuir a la obra, algo a lo que Goser se comprometió.[1785] Sin duda, este cambio de actitud no debió de gustar nada en el seno del ayuntamiento ni entre los vecinos, que se debieron de sentir traicionados a pesar de que el duque no había renunciado por completo a financiar la torre. No obstante, volvieron a demostrar su afán negociador y su voluntad firme de lograr la conclusión del campanario al ofrecerle a Goser, quien a comienzos de mayo se había trasladado en persona a La Puebla para transmitir las nuevas condiciones del duque, la posibilidad no solo de acarrear a pie de obra los materiales precisos sino de comprar a su costa todo el yeso necesario y llevarlo a la obra. A cambio pidieron que la construcción tuviera lugar ese mismo año, ya que tenían previsión de tener suficiente grano para alimentar a las caballerías que se encargarían de los traslados de material,[1786] petición que en realidad era una excusa para adelantar el comienzo de los trabajos.

Tras conocer la nueva propuesta de colaboración vecinal, que debió de considerar aceptable, el duque escribió el 19 de mayo de 1784 a Vicente Goser para que instara a Agustín Sanz a que elaborara la *regulación o cálculo exacto en lo posible del coste que tendrá haciéndola de ladrillo y piedra, distinguiendo el importe de condución de materiales y yeso necesario para la obra a fin de conocer a quanto ascenderán lo que han de contribuir los vecinos* […] *y lo que por consiguiente quedará de mi cuenta*.[1787] A través de este presupuesto desglosado para construir la torre en ladrillo y piedra, opción por la que se debía de inclinar dadas sus posibilidades estéticas y su precio a priori más moderado, el duque quería adquirir suficientes elementos de juicio para tomar una

[1784] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Carta de 6-III-1784).
[1785] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-14 (Cartas de 10 y 16-III-1784).
[1786] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-15 (Carta de 4-V-1784).
[1787] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-16 (Carta de 19-V-1784).

decisión firme sobre el campanario, optando entre construirlo de inmediato o dejarlo para más adelante.

Agustín Sanz acometió su encargo con relativa celeridad, debido sin duda al interés del duque en resolver el asunto con prontitud. Así, solo dos meses después, el 23 de julio de 1784, rubricó un presupuesto muy exhaustivo.[1788] Dicho presupuesto, aún conservado, está mucho más desglosado que los anteriores (que los de Cólera, Subirón y Ribes), por lo que también es mucho más minucioso y preciso que estos, algo que se le había pedido a Sanz y que demuestra su eficacia y profesionalidad. Corresponde con total exactitud al diseño que él mismo había elaborado para los dos cuerpos superiores de la torre y que se conserva en el Archivo Ducal de Híjar,[1789] tal y como se transluce del propio encabezamiento del presupuesto, que dice así: *Abance de la torre campanil de dos cuerpos ideada por Agustín Sanz para la Yglesia parroquial de La Puebla de Híjar, siendo de ladrillo liso, y de piedra el balaostrado inferior, el zócalo principal, las basas, capiteles, cornisas maiores y menores, ympostas, columnas del 2º cuerpo y el c*[h]*apitel de su coronación*. De hecho, todos los elementos mencionados en el encabezamiento aparecen en el dibujo, lo que confirma que este es el segundo diseño elaborado por Sanz para la torre. Sin embargo, dado que en el dibujo no se hace referencia a la combinación de materiales, el presupuesto resulta fundamental ya que permite conocer, en conjunción con el diseño, el aspecto que hubiera tenido la torre en caso de haberse llegado a construir. En concreto, hubiera sido una torre mixta de ladrillo y piedra (con mampostería para ciertos elementos no visibles), en la que el ladrillo se hubiera destinado a los paramentos murales, reservándose la piedra a los *movimientos* o elementos arquitectónicos clave a nivel estético, es decir, los constitutivos de la imagen del edificio: la balaustrada que remata el primer cuerpo, el zócalo principal del segundo cuerpo, las cornisas, las líneas de impostas, las basas y capiteles de las pilastras, las columnas del tercer cuerpo e incluso el chapitel superior, todo él de sillería compacta para evitar filtraciones (con recubrimiento parcial de plomo).[1790]

Como es lógico, las partidas más relevantes del presupuesto elaborado por Agustín Sanz eran las destinadas a los materiales y trabajos principales: 1) el ladrillo necesario para los dos cuerpos superiores de la torre, un total de 46.000 unidades a 30 libras jaquesas (564 reales y 23 maravedís de vellón) el millar, lo que sumaría un importe de 1.380 libras (25.975 reales y 25 maravedís); y 2) la cantería, de la que se encargaría Antonio Ribes (materiales y mano de obra) por un montante de 1.500 libras (28.234 reales y 17 maravedís), 500 de esas libras (9.411 reales y 17 maravedís) correspondientes al chapitel.[1791] A estas dos partidas principales se añadían otras muchas de carácter secundario que se sumaban fundamentalmente al cómputo del ladrillo, conformando una

[1788] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-17 (Presupuesto de 23-VII-1784).
[1789] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 4 (Diseño de Agustín Sanz para la Torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar).
[1790] La solución de chapitel de fábrica recubierto parcialmente de láminas de plomo la aplicó Agustín Sanz en otras torres diseñadas por él como la de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o la de la Parroquial de Pina de Ebro, que responden a un prototipo de campanario diferente al de La Puebla de Híjar.
[1791] Agustín Sanz contempló también la posibilidad alternativa de hacer el chapitel *de madera cubierta de oja de lata dada de secante, según tanteo hecho por Cristóval Eraso, maestro carpintero acreditado en esta ciudad*, en cuyo caso costaría 400 libras jaquesas (7.529 reales y 7 maravedís de vellón) en vez de 500 libras (9.411 reales y 17 maravedís).

partida global de albañilería de 1.977 libras y 8 sueldos (37.220 reales y 20 maravedís) que, sumada al coste de la cantería, daba el presupuesto total de la obra, fijado en 3.477 libras y 8 sueldos jaqueses (65.455 reales y 3 maravedís de vellón). De esa cantidad había que deducir el computo del trabajo vecinal, centrado en el acarreo de materiales y la compra de yeso, que ascendía a un total de 460 libras (8.658 reales y 20 maravedís) que, restadas al coste total, dejaban el precio final de la torre, construida en ladrillo y piedra, en 3.017 libras y 8 sueldos (56.796 reales y 18 maravedís).[1792]

El presupuesto de Agustín Sanz sería sin duda muy ajustado a los precios del mercado dada su profesionalidad y la importancia que para él tenía el Duque de Híjar, que con diferencia era su cliente particular más importante. A pesar de ello, el coste de la torre, aun deduciendo la contribución vecinal, resultaba muy alto en comparación con las presupuestos anteriores de Antonio Cólera y Jerónimo Subirón, que en realidad no eran comparables al corresponder a un proyecto distinto y probablemente de menor envergadura y calidad, pero sobre todo con el de cantería de Antonio Ribes, que sí correspondía al diseño de Sanz y que a priori debería ser más caro pero que costaba lo mismo prácticamente, solo 337 libras jaquesas (6.343 reales y 12 maravedís de vellón) más.[1793] Este hecho ya lo advirtió el propio Sanz antes incluso de elaborar su presupuesto, al señalar que le iba a ser difícil rebajar el tanteo del cantero valenciano.[1794] Sin embargo, la explicación principal a la escasa diferencia entre hacer la torre de cantería o levantarla de ladrillo y piedra era sencilla: que construyéndola de cantería el material resultaría gratuito por usarse *piedra de arena de las canteras de aquel pueblo*, que eran propiedad del duque, mientras que en la segunda opción habría que incluir el coste del ladrillo.

Precisamente, el elevado montante económico del presupuesto presentado por Agustín Sanz fue la razón principal aducida por el duque para posponer *sine die* la construcción de la torre a sus expensas, lo que suponía incumplir los acuerdos firmados con el ayuntamiento en 1779. Esta decisión se la comunicó el 31 de julio de 1784 a su administrador general en Aragón, Vicente Goser,[1795] tras estudiar el tanteo de Sanz, al parecerle *obra de mucha entidad y imposible el que yo por ahora trate de emprenderla, maiormente quando cumplía con mi obligación con hacer una espadaña. No obstante, por no desconsolar a los vecinos y por que no se retra*[c]*ten de su oferta, los contendrá Vuestra Merced por ahora con la reflexión del estado de mi casa por los muchos gastos que he sufrido y con la esperanza de que, en viéndome desembarazado del atraso que me han ocasionado, procuraré esforzarme para que se execute dicha obra*.[1796]

En el caso de que las palabras del duque fueran sinceras, algo factible dada la honestidad que se transluce de su correspondencia administrativa, se puede colegir que

[1792] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-17 (Presupuesto de 23-VII-1784).
[1793] La diferencia se quedaría en 127 libras jaquesas (2.390 reales y 18 maravedís de vellón) si se restara el coste del yeso, del que se hacían cargo los vecinos en el presupuesto de Agustín Sanz (210 libras o 3.952 reales y 28 maravedís) pero todavía no en el de Antonio Ribes, aunque en este último esta partida sería mínima por hacerse la torre de sillar. Por tanto, la diferencia real era la de 337 libras (6.343 reales y 12 maravedís), siempre descontando los trabajos de acarreo acometidos por los vecinos.
[1794] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Presupuesto de 6-III-1784).
[1795] Vicente Goser se convirtió en administrador general de los estados del duque de Híjar en Aragón tras el fallecimiento del anterior administrador, José Faure y Oto, el 4-V-1784, aunque ya antes ejerció como tal de forma interina. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 7 (Carta de 4-V-1784).
[1796] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-18 (Carta de 31-VII-1784).

realmente tenía cierta predisposición a levantar la torre a sus expensas, lo que explicaría los esfuerzos ya expuestos. No obstante, tampoco debe olvidarse que concebía la construcción del campanario no como una obligación señorial sino más bien como una dadiva hacia sus vasallos, de ahí que volviera a traer a colación el asunto de la espadaña y que no hiciera un esfuerzo económico especial para materializar el proyecto. Así, haciendo caso a sus palabras, su escasa disponibilidad económica, derivada de los continuos gastos a los que hacía frente en sus estados aragoneses (reparación de molinos, graneros…) fueron los que le obligaron a posponer la conclusión de la torre, siendo de hecho dicha explicación la que mandó dar al ayuntamiento y a los vecinos, pero dejándoles claro que no abandonaba por completo su compromiso de terminarla para que estos no se sintieran traicionados y mantuvieran así sus propias promesas.

En cualquier caso, quizá por falta de verdadero interés, pero también por los crecientes problemas económicos de la Casa de Híjar, que eran reales, y por la existencia de otras preferencias inversoras, el proyecto, a pesar de no descartarse como tal, languideció "en un cajón" a la espera de tiempos mejores sin llegar a materializarse. No obstante, el empeño de los vecinos y las autoridades locales siguió vivo durante unos años, lo que obligó al duque a echar mano de recursos poco usuales como el apoyo del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque, quien, a mediados de julio de 1788, durante una visita pastoral a La Puebla, defendió ante el ayuntamiento la tesis de que el duque no tenía obligación de sufragar el campanario, actitud llamativa dado que era contraria a los intereses del culto. Pretendía rebajar sus pretensiones, probablemente en agradecimiento a los grandes dispendios que el aristócrata había hecho en el pasado en las parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite y la propia Puebla de Híjar, dispendios que eran muy poco habituales entre la aristocracia aragonesa y española. En concreto, tal y como Vicente Goser se lo narró al duque en una carta fechada el 22 de julio de 1788, *el Ayuntamiento de La Puebla instó a Su Ilustrísima por la torre, cuyo recado recibió Su Ilustrísima muy mal y les manifestó el desagrado que le causaba tal pretensión, recordándoles lo mucho que Vuestra Excelencia ha invertido en los templos*. *El cura también presentó su papelón, a que respondió Su Ilustrísima lo preciso: que sobrado cuida Su Excelencia de disponer lo necesario*.[1797] Con el paso del tiempo, parece ser que el ayuntamiento y los vecinos acabaron por abandonar sus pretensiones, quedando la torre definitivamente a medio construir, aunque en una fecha indeterminada se le añadió un tosco cuerpo de carácter funcional para colocar las campanas que desapareció en la última restauración, que fue inadecuada en lo relativo a la torre al incluir la creación de un moderno cuerpo de campanas de ladrillo y metal completamente ajeno al templo.

Quedó así sin materializar un magnífico proyecto de campanario clasicista de Agustín Sanz que hubiera permitido culminar de manera sobresaliente la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, poniendo la guinda a la importante intervención del arquitecto en el edificio, cuya imagen determinó profundamente. Afortunadamente, su rigor profesional típicamente ilustrado, plasmado tanto en su diseño de planta y alzado de la torre como en el minucioso presupuesto que elaboró, permite conocer hoy con precisión el aspecto y características que hubiera tenido esta de haberse construido.

[1797] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 11 (Carta de 22-VII-1788).

Estudio artístico

El diseño de planta y alzado elaborado por Agustín Sanz, que se caracteriza por su gran calidad técnica,[1798] muestra una estilizada torre campanario de líneas muy limpias resuelta en un refinado lenguaje barroco clasicista de raíz barroca romana muy sintético, sobrio y depurado, que en ciertos aspectos responde ya a una estética protoneoclásica. Se compone de tres cuerpos, el inferior de planta cuadrada y los dos superiores de forma octogonal, y un chapitel que remata el conjunto. La torre se caracteriza por su formato muy estilizado y su altura considerable, por lo que hubiera adquirido un gran protagonismo en caso de haberse construido, algo poco frecuente en la arquitectura religiosa de Sanz, en la que las torres suelen tener una presencia secundaria o subsidiaria. La elección de esta solución debió de estar motivada por un conjunto de razones: por un lado por la necesidad de mantener un formato general similar al concebido inicialmente por Joaquín Cólera con el fin de no defraudar las expectativas de los vecinos de La Puebla, que esperaban una torre monumental que fuera acorde con las grandes dimensiones del templo; por otro, por el deseo de contrarrestar el carácter excesivamente compacto y masivo de la fachada principal concebida por Cólera (que Sanz ya había depurado a nivel decorativo) mediante la introducción de un volumen de acusada verticalidad; pero también por el hecho de ser esta la única torre con la que se iba a dotar al templo, y por ubicarse, al igual que este, dentro de una trama urbana muy compleja y angosta que hacía necesario, dada la falta de amplitud frente a la fachada, que el campanario se sobremontara lo



Fig. 2: ***Alzado general de la torre campanario*****. Es un detalle del dibujo de planta y el alzado de la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar, de Agustín Sanz (1783-1784).**

[1798] Este diseño, que responde plenamente a los parámetros académicos propugnados desde la Real Academia de Bellas de San Fernando de Madrid, muestra el altísimo nivel técnico alcanzado por Agustín Sanz en el dibujo arquitectónico. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 4 (Diseño de Agustín Sanz para la Torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar). *Delineación de una torre campanil para La Puebla de Híjar, que ay executada asta la cornisa inmediata a la muestra del relox.* Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris, negra y amarilla. 662 x 218 mm. Escala gráfica de 60 palmos aragoneses.

suficiente por encima de los tejados circundantes con el fin de que la ubicación de la iglesia se visualizara desde la lejanía y que el sonido de las campanas se oyera adecuadamente en todas las direcciones [fig. 2].

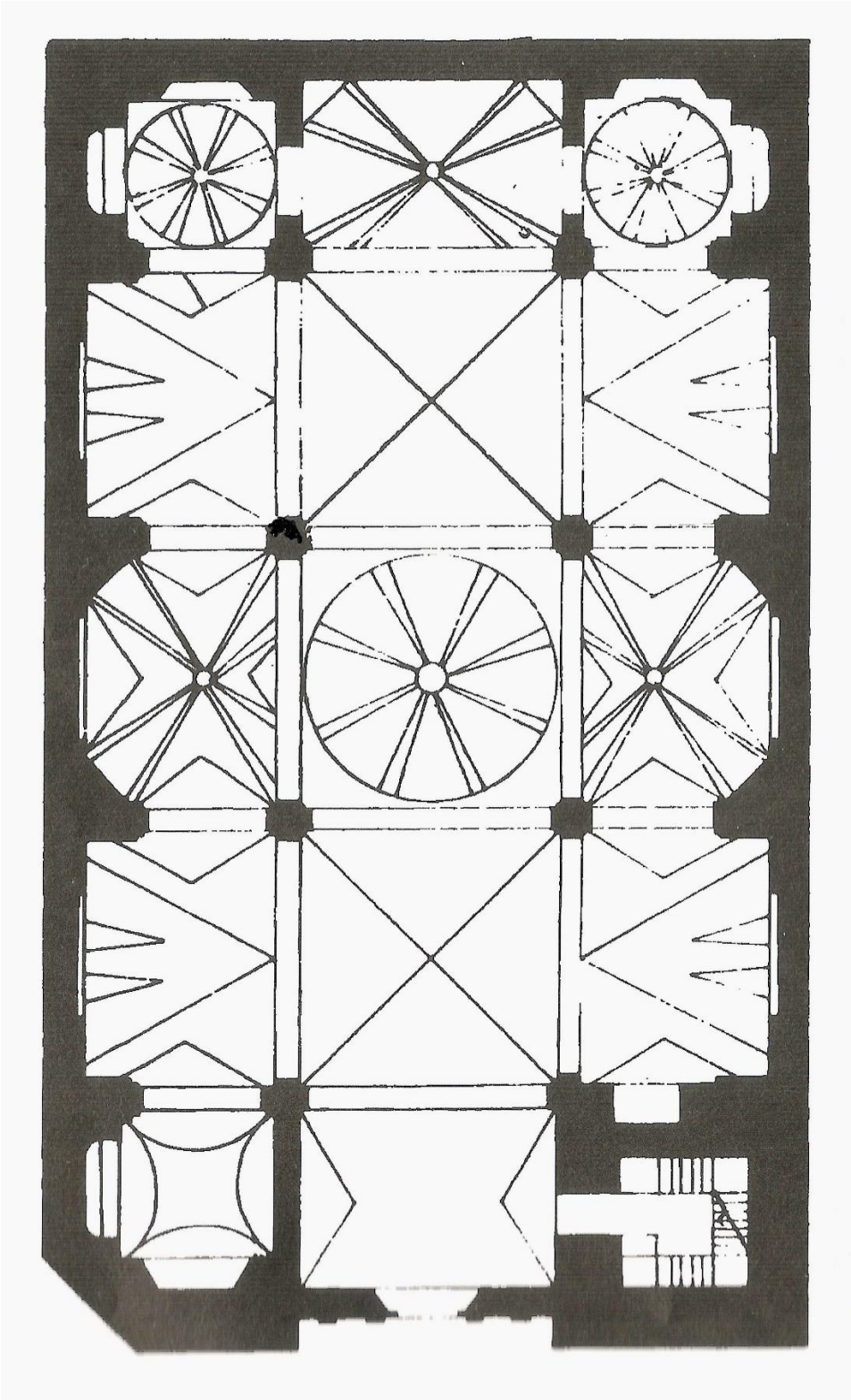


Fig. 3: ***Planta de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar*****. Junto a la puerta principal, en el lado de la epístola, se observa la base o primer cuerpo de la torre, de planta cuadrada, con su escalera perimetral. Dibujo: Santiago Sebastián.**



Fig. 4: ***Fachada principal de la Iglesia de La Puebla de Híjar*****. El sector ubicado a la derecha de la portada corresponde al primer cuerpo de la torre (presenta dos vanos barrocos con orejetas y otro en derrame). Se observa a la derecha la esquina del frontón triangular reconstruida en la última restauración, así como el cuerpo de campanas de ladrillo y metal añadido en dicha restauración.**

El cuerpo inferior de planta cuadrada, que en su mayor parte no es visible en el alzado de Agustín Sanz, pertenecía al proyecto originario de Joaquín Cólera y ya estaba construido, integrándose en la fachada principal. En el dibujo se percibe el remate que Sanz había ideado para dicho cuerpo inferior cuadrado, justo para la zona en que este

coincidía con el frontón triangular de la fachada, consistente en una monumental cornisa clasicista moldurada de saliente progresivo, dispuesta justo encima de la *muestra* o esfera del reloj, una cornisa que en combinación con la refinada balaustrada de profundo sabor italiano que se dispone encima marca la transición con el siguiente nivel, ya de planta octogonal. Dicha balaustrada, que en su disposición, articulación y función recuerda a la que marca la transición entre los dos cuerpos inferiores de la torre de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza, suaviza el paso de la planta cuadrada a la octogonal al enmascarar la unión entre el primer y el segundo cuerpo. De hecho, el basamento inferior del segundo cuerpo apenas sería visible desde la calle gracias a dicha balaustrada, compuesta en cada una de sus cuatro caras por un corto zócalo inferior, cuatro anchos pilarcillos lisos (los centrales en ligera proyección y los de las esquinas dispuestos en ángulo y comunes a dos caras), tres paños de balaustres clasicistas de perfil bulboso (el central de mayor anchura) y un sencillo pasamanos rectilíneo [figs. 3 y 4].

El segundo cuerpo de la torre, de planta octogonal, fue concebido por Agustín Sanz como cuerpo de campanas, de ahí que lo diseñara completamente diáfano al interior. En él desemboca la escalera de un solo ramo que arrancando desde el nivel del suelo asciende por el primer cuerpo de la torre adosándose a su perímetro interior cuadrado. Como es lógico, para mantener la armonía de proporciones del conjunto, Sanz concibió este segundo cuerpo algo más alto y por tanto más estilizado que el tercero, también octogonal. Presenta un basamento inferior muy sencillo que queda enmascarado visualmente por la balaustrada de remate del primer cuerpo pero que sobresale ligeramente en planta respecto al resto del segundo cuerpo, saliente que se disimula mediante el sencillo escalonamiento que presenta en su parte superior, que culmina en una sencillísima moldura perimetral que abraza el cuerpo octogonal [fig. 5].

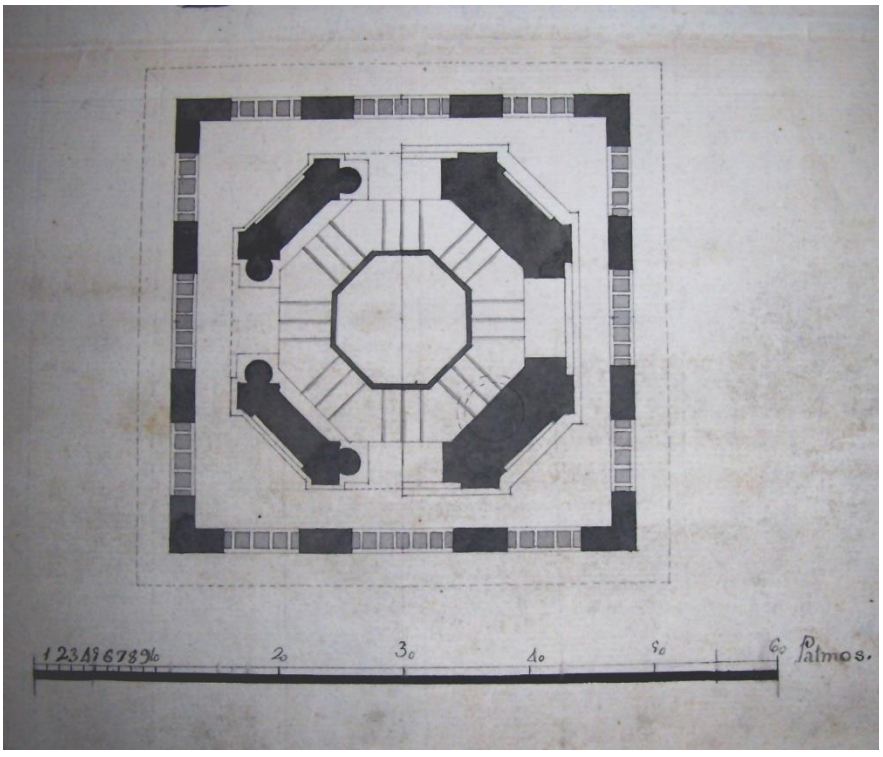


Fig. 5: ***Planta de la torre campanario a la altura de su segundo cuerpo*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado de la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar (1783-1784), de Agustín Sanz.**

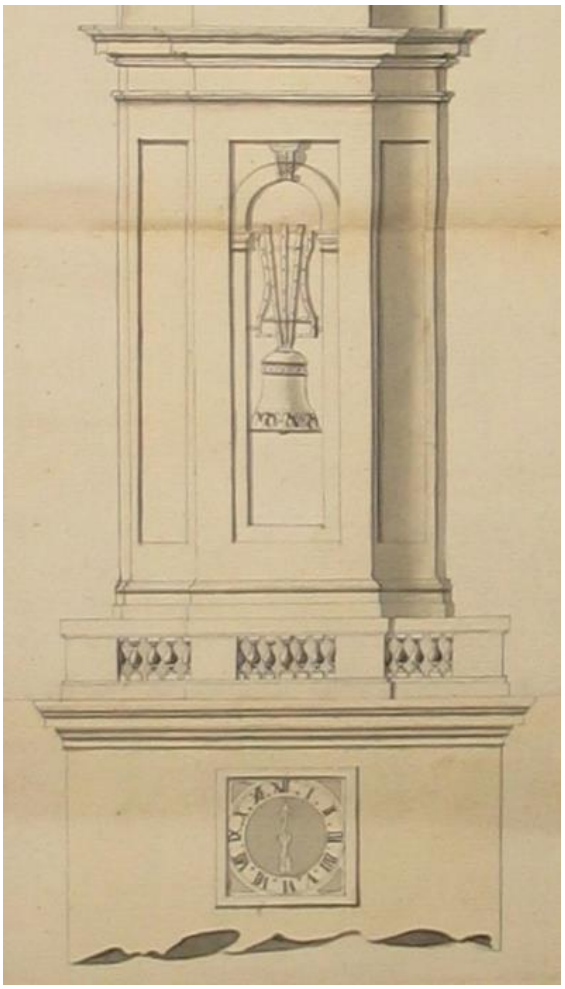


Fig. 6: ***Alzado del primer y segundo cuerpo de la torre campanario*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado de la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar (1783-1784), de Agustín Sanz.**

Las ocho estilizadas caras del segundo cuerpo de la torre, resueltas ya dentro de una austera y sintética estética protoneoclásica, carecen de articulación mediante órdenes arquitectónicos. Cada una de ellas se anima con un sencillo cajeado de formato rectangular vertical, un recurso plástico clasicista usado ampliamente por Agustín Sanz como elemento de articulación muraria tanto en los exteriores como en los interiores de su arquitectura religiosa.[1799] Dichos cajeados son ciegos en las cuatro caras del octógono correspondientes a los ángulos en arista del primer cuerpo, mientras que en las restantes cuatro caras, las principales, que se proyectan ligeramente y son más anchas por su mayor protagonismo al ser coincidentes con las cuatro fachadas del cuerpo inferior (el octógono no presenta sus ocho caras iguales, sino cuatro y cuatro), los cajeados aparecen perforados por arcos de medio punto de formato muy estilizado que presentan sus jambas unidas por la base, las impostas molduradas y su rosca en resalte liso. Dichos arcos tienen una protíride o ménsula de perfil avolutado en su clave que sobresale por encima de ellos sirviendo de transición entre el arco y el cajeado dado que aquel no llega a tocar a este como tal, una solución de raíz clásica que Sanz usó con frecuencia en los arcos de sus campanarios (Iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Épila o Pina de Ebro).[1800] Como remate de este segundo cuerpo

[1799] El cajeado era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado a finales del siglo XV por Leon Battista Alberti, quien lo usó en San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso habitual en la arquitectura renacentista y manierista italiana que fue asumido por arquitectos de gran prestigio como Miguel Ángel o Palladio, siendo incorporado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo llevó a sus máximas posibilidades expresivas. Por influencia de este se convirtió a su vez en rasgo identitario de la arquitectura barroca clasicista española, siendo empleado por arquitectos como Ventura Rodríguez, quien lo usó en muchos de sus edificios religiosos (iglesias de San Marcos de Madrid y del Monasterio de Santo Domingo de Silos, reforma del Templo del Pilar de Zaragoza...). Agustín Sanz hizo un uso recurrente de este recurso estético en toda su arquitectura religiosa, tanto en interiores como en exteriores. La arquitectura neoclásica española también lo asumió, sobre todo en exteriores.

[1800] Este recurso, aplicado a la transición entre arco de medio punto y entablamento, fue muy utilizado en la arquitectura clásica romana. Posteriormente se recuperó durante el Renacimiento, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel, quien lo utilizó en los arcos de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Más adelante fue asumido por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…) y el barroco romano, de donde saltó a latitudes más lejanas como España.

se dispone un pseudoentablamento perimetral que se adapta a su formato octogonal, compuesto de una fina moldura que actúa visualmente a modo de arquitrabe, una gran banda lisa a modo de friso y una monumental cornisa moldurada clasicista de saliente progresivo que sirve para marcar la transición con el tercer cuerpo [fig. 6].

El tercer cuerpo de la torre, también de formato octogonal, lo concibió Agustín Sanz de menor altura que el segundo y con una función meramente estética y representativa, tendente a aumentar la monumentalidad del conjunto,[1801] dado que no lo ideó para acoger campanas a pesar de que diseñó diáfano su interior y abiertas sus cuatro caras principales, unas caras que gracias a su carácter abierto sirven para restar pesadez a la torre, tanto visual como físicamente. Presenta un alto basamento compuesto por dos fajas, siendo la inferior, que actúa como zócalo, lisa (con un ligero listel en la parte superior), algo más saliente y de menor altura que la superior, que también presenta sus ocho caras completamente lisas. Por encima, las ocho caras del tercer cuerpo se articulan de dos maneras distintas. Así, las cuatro caras principales, coincidentes con las cuatro fachadas del segundo cuerpo perforadas por arcos de medio punto, se resuelven de la misma forma: mediante una gran abertura vertical adintelada, sin arco, que presenta dos semicolumnas a modo de jambas, en este caso de fuste liso y capitel jónico con guirnalda colgante (un tipo de capitel típicamente barroco clasicista frecuente en las torres de Sanz),[1802] y sendas pilastras del mismo orden dispuestas en el frente exterior flanqueando dichas semicolumnas, que sostienen visualmente el entablamento que remata el tercer cuerpo. Esta original solución, inédita en el resto de la arquitectura religiosa conocida de Sanz, remite parcialmente a la que Borromini empleó en el tercer cuerpo de las torres de la Iglesia de Santa Inés de Roma, que sin duda sirvió de inspiración al arquitecto, aunque renunciando a sus alabeos barrocos.[1803]

[1801] Dado su carácter meramente estético, para acceder al tercer cuerpo de la torre Agustín Sanz debió de contemplar solo la creación de una sencilla escalera auxiliar de madera para permitir labores de mantenimiento que partiría del segundo cuerpo, siendo también de madera el forjado intermedio.

[1802] Agustín Sanz empleó el capitel jónico con guirnalda colgante en el cuerpo de campanas de otras torres suyas como la de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o la de la Parroquial de Pina de Ebro. Este tipo de capitel, que también utilizó en fachadas como las de las iglesias de la Santa Cruz o Épila, fue incorporado por Miguel Ángel a la fachada del Palacio de los Conservadores de Roma, de donde saltó a la escuela barroca romana, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Bernini (San Andrés del Quirinal) o Borromini (Oratorio de los Filipenses). De ahí pasó al barroco académico español, donde cuajó por su refinamiento, siendo empleado por profesionales como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz. En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero. Véase PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle...*, *op. cit.*, pp. 80-81.

[1803] Como ya se ha visto en anteriores subapartados, Agustín Sanz conocía bien el aspecto de la fachada de la Iglesia de Santa Inés de Roma, incluidas sus torres, de la que pueden rastrearse citas en diferentes edificios religiosos diseñados por él, sobre todo en la Parroquial de Épila. Dado que no había estado en Roma, la conocía sin duda gracias al célebre repertorio de estampas *Insignium Romae Templorum* (1684), que ejerció una gran influencia durante todo el siglo XVIII entre los profesionales españoles de la arquitectura, ayudando a codificar, junto a otros repertorios como el *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) y los tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1712 y 1721), el barroco clasicista o académico español, que tomó como referencia las propuestas arquitectónicas y estéticas del barroco romano, debidamente adaptadas y reinterpretadas en clave clasicista, como vía para la renovación de la anquilosada arquitectura española a mediados del siglo XVIII. Sobre este tema véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas...", *op. cit.*, pp. 247-296.

Las cuatro caras restantes del tercer cuerpo de la torre presentan una articulación mucho más sencilla consistente en un simple cajeado de formato rectangular vertical delimitado en su parte superior por una sencilla moldura que es prolongación del baquetón de los capiteles de las pilastras de las caras principales, un recurso usado con frecuencia por Sanz en sus campanarios y otros edificios religiosos.[1804] Como remate de este tercer cuerpo, que puede considerarse barroco clasicista por el lenguaje empleado y la manera de conjugarlo, se dispone un monumental entablamento similar al que corona otras torres de Sanz (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Épila o Pina de Ebro), que se extiende por las ocho caras del octógono y se divide canónicamente en arquitrabe, friso liso y monumental cornisa clasicista moldurada de saliente progresivo [fig. 7].



Fig. 7: *Alzado del tercer cuerpo y el chapitel de la torre campanario*. Es un detalle del dibujo de planta y alzado de la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar (1783-1784), de Agustín Sanz.

El chapitel que remata la torre se compone de un pequeño basamento inferior de planta octogonal y caras rectas lisas de las que parten ocho paneles pseudotriangulares de superficie cajeada dispuestos en curva. Dichos paneles confluyen en un anillo octogonal que sirve de apoyo a la pirámide de base octogonal que corona el conjunto, que queda rematada por un vástago anillado dotado de bola, veleta y cruz. La solución de este chapitel, que en su conjunto describe un perfil ligeramente bulboso, es casi idéntica a la que Agustín Sanz había ideado solo unos años antes, en 1779, para el chapitel del campanario de la Iglesia de Pina de Ebro, y muy parecida a la que concibió en 1778 para las dos torres de la Parroquial de Épila, soluciones que eran una versión evolucionada y simplificada de la que había ideado en 1772 para el chapitel de la torre de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz, que a su vez era una reinterpretación personal, simplificada y clasicista del singular

[1804] Agustín Sanz usó este recurso en los campanarios de iglesias como las de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila o Pina de Ebro. También lo empleó en otros edificios religiosos (fachada de la Iglesia de la Santa Cruz, distintas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes...).

chapitel de la torre de La Seo de Zaragoza, diseñada en 1685 por el arquitecto barroco italiano Giovanni B. Contini [fig. 8].[1805]



Fig. 8: ***Vista general de la torre campanario de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza*****, diseñada por Giovanni Battista Contini en 1685.**

El formato escogido por Agustín Sanz para la torre campanario de la Iglesia de La Puebla de Híjar: macizo cuerpo inferior (preexistente) y dos niveles más de planta octogonal rematados por chapitel ligeramente bulboso, habría que emparentarlo, aunque solo en su concepto general, con la composición volumétrica de la torre de La Seo de Zaragoza (dos cuerpos cuadrados y dos octogonales con chapitel bulboso), que tanto había influido y seguía influyendo en la arquitectura religiosa aragonesa del siglo XVIII y que pudo servir de referencia a Sanz,[1806] aunque tampoco hay que olvidar que el esquema general de torre de base cuadrada y cuerpo o cuerpos octogonales era ya relativamente frecuente en el barroco tradicional de ciertas zonas peninsulares (Levante, La Rioja...).[1807] De hecho, aunque es imposible de determinar por la falta de datos, el propio Joaquín Cólera pudo haber utilizado ya dicho esquema general en su proyecto no construido para la torre, lo que hubiera influido sin duda, en caso de ser así, en la elección de Sanz, que no querría defraudar las expectativas de los vecinos.

[1805] Sobre la torre de La Seo de Zaragoza y su singular chapitel originario véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano...", *op. cit.*, pp. 189-208. El chapitel de Contini fue destruido en 1850 por un incendio generado por un rayo, siendo sustituido años después por el actual, que se inspira en el original, pero con ciertas diferencias. El original puede conocerse gracias a diferentes dibujos.

[1806] A lo largo del siglo XVIII se levantaron por toda la geografía aragonesa numerosas torres campanario que siguieron con mayor o menor fidelidad el esquema general de la torre de La Seo.

[1807] La combinación de cuerpos de planta cuadrada y octogonal estaba presente también en la tradición de las torres mudéjares aragonesas del siglo XVI.

El tipo de torre campanario ideado por Agustín Sanz para la Iglesia de La Puebla no tenía antecedentes en su arquitectura religiosa pero sí tuvo consecuentes, ya que acudió a una solución emparentable en su primer diseño (y muy probablemente también en el segundo) para el campanario de la Colegial de Sariñena (1792), que concibió parecido al de La Puebla pero reduciendo su decoración, prescindiendo del tercer cuerpo existente en esta, aumentando la permeabilidad del segundo nivel (abrió arcos en sus ocho caras) y simplificando algo su chapitel que, no obstante, concibió bastante similar.[1808] Lamentablemente, dado que la torre de La Puebla no llegó a construirse, no pudo ejercer una influencia directa en la arquitectura religiosa aragonesa, de tal manera que apenas hubo otros campanarios posteriores que siguieran el esquema codificado por Sanz en su diseño, con la excepción quizá de la torre de la Iglesia de la Virgen del Rosario de Morés,[1809] a diferencia de lo ocurrido con el modelo de torre más habitual en su arquitectura religiosa, el de dos cuerpos de planta cuadrada (el cuerpo inferior compacto y de gran altura, y el superior, o cuerpo de campanas, de menor altura, con esquinas



Fig. 9: ***Vista general de la torre campanario de la Iglesia parroquial de Morés (Zaragoza)*****, diseñada por José Yarza Lafuente en 1803 y concluida en 1808.**

[1808] A.H.N., Consejos, MPD, 2116 (Dibujo de la sección transversal de la Iglesia Colegial de Sariñena y del alzado de su torre campanario, diseño firmado por Agustín Sanz el 2-IV-1792).

[1809] Curiosamente, la torre de la Parroquial de Morés, diseñada por el arquitecto José Yarza Lafuente (1759-1833) en 1803, presenta un gran parecido con la de La Puebla de Híjar. Este arquitecto, que era hijo de Julián Yarza Lafuente y que fue vecino de Agustín Sanz en los últimos quince años de vida de este, quizá pudo conocer un borrador o copia del diseño (o incluso el original, dado que se conservaba en el Archivo de la Administración de la Casa de Híjar en Zaragoza y al parecer diseñó el templo para el IX Duque de Híjar, que era señor de Morés tras haber heredado el Condado de Aranda en 1798), lo que explicaría las similitudes existentes entre ambas torres. No sería de extrañar esta posible influencia dado que Yarza, a pesar de su edad mucho menor, siempre fue deudor de las soluciones arquitectónicas de Sanz (incluso ya fallecido este), que imitó con frecuencia y sin tapujos, incluso muy entrado el siglo XIX. De hecho, la propia fachada de la Iglesia de Morés es una copia casi literal de la fachada de la Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza, diseñada por Sanz más de tres décadas antes. A su vez, el propio José Yarza, en su diseño para la nueva torre de la Iglesia de Nigüella (1807), que no llegó a construirse, volvió a reinterpretar el diseño de Sanz para el campanario de La Puebla, pero variando las proporciones y suprimiendo el tercer cuerpo. En este caso la solución dada al chapitel es muy fiel a la de Sanz, quien la había desarrollado también en la torre de la Parroquial de Pina de Ebro. Véase el diseño de la torre de Nigüella en YARZA GARCÍA, J. DE, *Aportación de la familia de los Yarza a la arquitectura y urbanismo de Aragón*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1948, lám. 4.

achaflanadas y arcos de medio punto flanqueados por pilastras en sus cuatro caras) y chapitel ligeramente bulboso, que el arquitecto zaragozano codificó en la Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza y que desarrolló en otras iglesias como las de Urrea de Gaén, Épila o Pina de Ebro, el cual llegó a convertirse en un auténtico modelo de referencia que fue ampliamente imitado por todo Aragón [fig. 9].[1810]

[1810] Sobre la influencia de este modelo de torre codificado por Agustín Sanz en la arquitectura religiosa aragonesa, véase el subapartado §4.1.2.2. dedicado a la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza.

4.2.1.5. Diseño de la Iglesia de la nueva población de San Rafael proyectada en las fincas de la Pobleta y el Ceperuelo de Híjar (1783-1784)

Estudio histórico

En el extremo suroriental del enorme término municipal de la villa de Híjar, muy lejos de dicha población, junto a la carretera Zaragoza-Alcañiz y el camino que comunicaba esta con la importante localidad de Andorra, colindando ya con el también inmenso término municipal de Alcañiz, la Casa de Híjar poseía sendas pardinas o fincas agroforestales de enormes dimensiones, el Ceperuelo y la Pobleta, las cuales, al parecer, habían sido en el pasado dos antiguos pueblos del mismo nombre cuyos términos fueron agregados al de Híjar al quedar estos abandonados. Ya a principios de 1770, siguiendo una tendencia que se estaba generalizando en toda España a raíz de la difusión de las ideas de la Ilustración, que proponían la intensificación y mejora de la producción agrícola con el fin de crear riqueza y aumentar y fijar población, el IX Duque de Híjar, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar, se había planteado la necesidad de mejorar el nivel de explotación del Ceperuelo, que era un *monte redondo* de una extensión *de más de 2 leguas en cuadro* [6.211 ha], *y todas las proporciones imaginables para una población, habiendo tierra para labor, pastos para ganado, y pinar*, así como infinidad de conejos.[1811] De hecho, estaba poblado por gran cantidad de pinos que aportaban al duque ciertos ingresos derivados de su explotación con destino a la producción de leña y maderos para la construcción. Por contra, el uso agrícola de la finca apenas estaba desarrollado y por tanto rentaba muy poco. Se limitaba al cultivo de ciertas zonas mediante colonos que se asentaban en el lugar durante ciertos periodos del año, alojándose en un antiguo caserón o casa de labor situada junto al camino de Andorra que incluía pajar, granero y una pequeña capilla. Para intensificar la producción agrícola del Ceperuelo, el duque, bien aconsejado por sus administradores, decidió que parte de la pardina se dividiera en 20 quiñones o parcelas de tierra que se arrendarían a otros tantos quiñoneros o colonos, que residirían en la finca, junto a sus familias, en ciertos periodos del año. Para alojarlos encargó hacia el 8 de mayo de 1771 a su arquitecto de confianza en Aragón, Agustín Sanz, el diseño de varias casas que deberían construirse dentro de la pardina. Sanz concibió cinco casas en hilera cuya traza ultimó entre marzo y abril de 1772 y que fueron construidas entre finales de marzo y últimos de octubre de 1773. Más adelante, ya en 1775, se construyó junto a las casas un nuevo oratorio para los quiñoneros bajo la advocación de San Antonio de Padua. También diseñado por Sanz, ya ha sido estudiado en el apartado de esta tesis dedicado a las obras religiosas de nueva planta de su etapa de establecimiento y afianzamiento profesional.[1812]

[1811] REGALÉS, J., *Descripción general y particular del partido de Alcañiz*, 1790, s. p. [Manuscrito conservado en la biblioteca del Colegio de los Escolapios de Alcañiz].

[1812] Sobre el oratorio y las cinco casas en hilera para quiñoneros del Monte del Ceperuelo de Híjar, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Las cinco Casas en hilera para quiñoneros y el Oratorio de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo de Híjar (1771-1775), obra del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz", *Rujiar*, 13, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2012, pp. 183-204.

En pocos años, las cinco casas en hilera para quiñoneros del Monte del Ceperuelo, al aumentar la capacidad para alojar labradores, propiciaron una notable mejoría de la rentabilidad de la explotación agraria. Ello impulsó al duque unos años después, ya en enero de 1778, y tras el ofrecimiento de un emprendedor de la zona, a desarrollar una operación similar en la finca colindante de la Pobleta, la más alejada de Híjar, que lindaba ya con los términos de Samper y Alcañiz. Comprendía un terreno *de una legua de largo y media de ancho* [5'6 x 2'8 km, o 1.552 ha], *con agua, tierra apropiada para granos, y pastos para ganado lanar*,[1813] a pesar de lo cual estaba yerma casi en su totalidad, pues según el administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, José Faure y Oto, *ha sido tierra de pasto y labor, pero hace años que con motibo de hallarse situada a tres leguas* [16'7 km] *de Híjar y no tener acomodo competente los labradores, la han dejado casi enteramente inculta, sin que produzca más que las 105 libras* [1.976 reales y 14 maravedís de vellón] *de arriendo de yervas* […] *y algunas cortas porziones de granos del derecho de 8-1 con que contribuien a Vuestra Excelencia los cosecheros de dicho territorio.* Esta situación de abandono resultaba especialmente lamentable pues, a decir de Faure, se trataba de una finca cuyo *terreno es de tanta o más extensión que el Zeperuelo, mejor tierra que la de este y en llanura sin malezas*.[1814] Sin embargo, en este caso no se pensaba echar mano de la creación de varias casas para colonos, sino de la construcción de una venta o posada de nueva planta que a la vez diera servicio tanto a los viajeros de la carretera Zaragoza-Alcañiz como a los labradores que a temporadas trabajaran las tierras de la finca, lo que permitiría recuperar la explotación de esta *no solo porque se evitará la soledad, sino porque tendrán los labradores donde precaverse de la intemperie y que comer sin portearle.* La nueva posada, que se emplazaría en un paraje concreto de la Pobleta conocido como las Peñas del Regallo, situado junto al riachuelo homónimo a los pies de la carretera y a tres leguas tanto de Samper como de Alcañiz, se edificaría por el sistema de concesión a un tercero. Fue diseñada por Agustín Sanz entre febrero y marzo de 1778, aunque entre septiembre y octubre de ese mismo año el arquitecto elaboró una segunda traza simplificada tras haberse echado atrás en el empeño de construirla el mesonero de Híjar, Bartolomé Salas, impulsor inicial de la idea y concesionario del proyecto, debido a los excesivos costes de edificación que implicaba el primer diseño. Lamentablemente, a pesar de que se buscaron nuevos concesionarios, la nueva posada proyectada por Sanz no llegó a construirse.[1815]

[1813] REGALÉS, J., *Descripción general…*, *op. cit.*, s. p.

[1814] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia, 1778 (Cartas de 13-I-1778 y 14-III-1778). José Faure dio más datos sobre la finca de la Pobleta en una carta dirigida al duque fechada el 14-III-1778. En ella indicó *que esta dehesa de Vuestra Excelencia está situada a la parte del medio día de Híjar, camino de Alcañiz. Que confina con el mojón y término del Zeperuelo. Que dista media legua* [2'8 km] *de la Hermita de San Ysidro. Que su extensión será la de hora y media de circuito. Que las tierras que ha repartido de quando en quando el aiuntamiento por haver notado que los tenedores no las travajaban, son y han sido de Vuestra Excelencia, pagando de 8 uno de los granos que los vecinos de Parroquia de Híjar han cogido en ellas, cuio privilegio y facultad biene desde el año 1702, en que los señores duques don Fernando y doña Juana se les concedieron, con el cobertizo o masada, y ha estado en observancia. Y aunque en mi carta de 26 de junio de 1770 remití a Vuestra Excelencia una copia sencilla de la escritura de unión de villa y parroquia donde consta, acompaño la original que extraje con motibo de la cabrebación de tierras con este Cavildo* [Cabildo Metropolitano de Zaragoza].

[1815] *Ibidem* (Cartas de 13-I-1778, 27-I-1778, 7-II-1778, 14-III-1778, 31-III-1778, 7-IV-1778, 21-IV-1778, 2-VI-1778, 14-VII-1778, 28-VII-1778, 4-VIII-1778 y 19-IX-1778); A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477,



Fig. 1: ***Vista general de las fincas de la Pobleta y el Ceperuelo, en el término de Híjar, en las que se pretendía levantar la nueva población de San Rafael*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

En cualquier caso, la idea de seguir mejorando la explotación de sus fincas de la Pobleta y el Ceperuelo se había asentado ya entre los principales afanes económicos del IX Duque de Híjar, que buscaba generar riqueza en sus posesiones aragonesas redundando en el bienestar de sus vasallos y en el desarrollo económico de la nación, pero también aumentar sus beneficios para poder costear con holgura su dispendioso estilo de vida en la Corte a la sombra de Carlos III. De hecho, tras realizar una larga estancia en sus posesiones aragonesas en el verano-otoño de 1779 y valorar el asunto con detenimiento, decidió dar una nueva vuelta de tuerca a su estrategia, impulsando un proyecto ya mucho más ambicioso y de cuño netamente ilustrado: la futura creación de todo un pueblo de nueva colonización a caballo entre el Ceperuelo y la Pobleta, justo a medio camino entre las importantes localidades de Híjar y Alcañiz, que distaban entre sí 32 km sin mediar población alguna entre ellas. Concretamente, el 12 de octubre de 1779, justo antes de partir a Madrid desde Zaragoza, dejó por escrito una instrucción para sus administradores José Faure y Ramón Casellas en la que expuso con claridad sus ideas al respecto. A su juicio, *la distancia tan grande que hai desde Híjar a la Pobleta y la proximidad de este término con el del Zeperuelo, con más la facilidad de poderse regar*

Doc. 1. Borradores de respuestas a Su Excelencia, 1778 (Borradores de cartas de 28-IV-1778, 7-VII-1778 y 20-X-1778); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque, 1783 (Carta de 7-V-1783). El segundo diseño de Agustín Sanz de la Posada de las Peñas del Regallo, que ya estaba listo el 20-X-1778, correspondía a un edificio de 844 libras jaquesas (15.886 reales y 21 maravedís de vellón) de coste sin contar la madera necesaria, que se obtendría de la propia finca, y que sería ampliable en un futuro según las necesidades, tal y como había ordenado el duque.

una gran parte, lisongea y aún asegura la fundación de un nuevo pueblo, pensamiento útil a la nación y mui considerable a mis intereses. Y a fin de que se baian proporcionando las cosas, será lo primero, y lo que ha de practicarse por ahora, tratar este punto con el Aiuntamiento de la villa de Híjar, para que si tubieren algún privilegio que yo ignoro, lo manifiesten y pueda yo compaginar con él mi pensamiento, acreditándoles con este hecho la paz y buena armonía que deseo tener con mis vasallos, y en su defecto, penetrados de mi razón y el total drecho que me asiste por la firma de Comisión de Corte, entiendan que boi a usar de toda la acción que me compete para la formación del nuevo pueblo, si bien que por efecto de equidad preferiré para nuebos colonos los que de entre todos mis vasallos quisieren serlo [fig. 1].[1816]

Paradójicamente, a pesar del gran interés del duque de Híjar por tener listo cuanto antes el proyecto de la nueva población, que llevaría por nombre el santo de la onomástica de la duquesa, San Rafael, y que sería diseñada, como no podía ser de otra manera, por Agustín Sanz, este no se desarrolló inicialmente con la celeridad deseada por el aristócrata, sino que su inicio se fue postergando debido, entre otras cosas, a la enorme carga de trabajo que padeció el arquitecto en el periodo 1779-1782. De hecho, la ejecución de obras tan importantes como las iglesias parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila, Urrea de Gaén o Vinaceite, esta dos últimas para la propia Casa de Híjar, impidió a Sanz abordar el proyecto con la prontitud requerida, empezando por el levantamiento planimétrico de las pardinas del Ceperuelo y La Pobleta, que era lo primero que el duque quería tener listo. Por ello, ya a principios de 1783, concretamente el 8 de febrero, transcurridos ya varios años desde que se empezara a madurar la idea, el aristócrata reclamó con cierta sorna y enojo a su administrador José Faure *el plan del Ceperuelo y la Pobleta para la nueva población de San Rafael*, que a su juicio, a tenor del tiempo transcurrido, debería estar ya concluido por parte de Sanz, quien solo dos meses antes, el 3 de diciembre de 1782, había visitado los terrenos en compañía del administrador para recabar los primeros datos métricos y topográficos.[1817] Nada más lejos de la realidad, puesto que antes de poder ejecutar el levantamiento planimétrico de las fincas, el arquitecto necesitaba realizar una última visita a las mismas para obtener ciertos datos que le faltaban y que necesitaba ineludiblemente. De hecho, a vuelta de correo, el 11 de febrero, Faure, conocedor de la ajetreada realidad del arquitecto, intentó disculparlo comunicándole al duque que este había sentido mucho sus palabras y que, *por la variedad del tiempo, y esperando se mejorase, no ha pasado al Zeperuelo. Aier que determinó, y estando para subir a cavallo, le detubo una orden de esta Audiencia para una visura, que desocupará mañana al medio día, y en comiendo, marchará. Sin demora se levantará el plan y, con lo demás que nos tiene mandado Vuestra Excelencia, le pasaremos a sus manos.*[1818]

Cumpliendo su compromiso con el duque de Híjar, tras visitar una vez más los terrenos del Ceperuelo y la Pobleta hacia el 12-13 de febrero de 1783, Agustín Sanz emprendió de inmediato la elaboración del levantamiento planimétrico de ambas pardinas

[1816] A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 477, Doc. 1. Paquete 1 (Instrucción de 12-X-1779).
[1817] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque, 1783 (Carta de 8-II-1783); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 3. Respuestas a Su Excelencia, 1783 (Carta de 5-IV-1783).
[1818] *Ibidem* (Carta de 11-II-1783).

teniendo en cuenta las pretensiones del aristócrata. De hecho, a principios de abril, tal y como José Faure se lo comunicó al duque, Sanz se hallaba *trabajando sin intermisión el plan del Zeperuelo y Pobleta*.[1819] No obstante, el aristócrata, que ansiaba ver los planos, empezó a impacientarse de nuevo poco después, por lo que el 30 de abril escribió a su administrador comunicándole que consideraba que ya era *regular que don Agustín Sanz tenga concluido el plan del Ceperuelo, que tanto deseo ver y que me cuesta muchos recuerdos. Espero que en vista de esta me lo remitan Vuestras Mercedes.*[1820] El ansiado envío ya no se demoró: el levantamiento planimétrico, debidamente acompañado por una extensa explicación técnica del arquitecto que incluyó precisos y detallados cálculos de aprovechamiento agropecuario de las dos fincas, fue remitido a Madrid por los administradores del duque justo a vuelta de correo, el 3 de mayo de 1783, mediante valija para evitar su deterioro —Sanz se quedó en Zaragoza otra copia del plano—. Ese mismo día, José Faure y Vicente Goser y Casellas (Calaf, Barcelona, 1848-Zaragoza, ¿?) escribieron al aristócrata comunicándole la buena nueva y elogiando el trabajo realizado por Sanz. Aprovecharon para matizar que, *aunque Vuestra Excelencia no huviese tomado la pena de reconvenirnos sobre el embío del plan de operaciones, en carta de 30, sobre Zeperuelo y Pobleta, le habrían remitido oi, como lo executamos por el valija porte pagado, haviéndolo perfectamente acabado don Agustín Sanz (a nuestro parecer) según las yntenciones de Vuestra Excelencia. Y según sus muchos quehaceres y los más de su oficio, y sin poderse escusar, ha hecho este facultatibo quanto le ha sido dable para despacharle, y por su tardanza, no obstante, suplica a Vuestra Excelencia le perdone y se sincere de su obligación y deseos de servir a Vuestra Excelencia y de haver acertado a darle gusto, como apetece, quedando acá otro plan igual para quanto Vuestra Excelencia disponga y mande en su vista.*[1821]

El duque quedó muy satisfecho con el plano general de Agustín Sanz de las dos fincas de la Pobleta y el Ceperuelo,[1822] por lo que de inmediato, ya el 7 de mayo de 1783, escribió a José Faure encargando a Sanz el diseño urbanístico concreto de la nueva población y la traza de sus principales edificios, entre ellos un mesón, que debería ser lo

[1819] *Ibidem* (Carta de 5-IV-1783).

[1820] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque, 1783 (Carta de 30-IV-1783).

[1821] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 3. Respuestas a Su Excelencia, 1783 (Carta de 3-V-1783); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque, 1783 (Carta de 7-V-1783).

[1822] El propio Agustín Sanz quedó muy satisfecho con su levantamiento planimétrico de las fincas de la Pobleta y el Ceperuelo. De hecho, meses después regaló una copia del mismo a la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, que la colgó en su sala de juntas, además de nombrar a Sanz su socio de mérito, indudable objetivo perseguido por el arquitecto con su obsequio, por otro lado, muy acorde a los objetivos de desarrollo económico promovidos desde la institución. Así, en el acta de la junta general de la Real Sociedad Económica del 26-XII-1783, de tono muy elogioso hacia Sanz, se indicó que *últimamente el señor Varanchán trajo un plano que manifiesta los términos de la Pobleta y Zeperuelo, propios del señor duque de Híjar, lebantado y delineado por don Agustín Sanz, expresando lo regalava a la Sociedad por si merecía ser colocado en su sala de juntas. Y haviendo parecido mui bien dicho plan a los señores concurrentes, acordaron se coloque en la sala y que por esta memoria y avilidad de dicho Agustín Sanz, arquitecto célebre y de los más sobresalientes del reino, se le diese el título de socio de mérito, despachándole el aviso correspondiente.* Véase A.R.S.E.A.A.P., Libro de Actas de las Juntas Generales de la Real Sociedad Económica Aragonesa, 1783, ff. 209 r.-211 v.; FORNIÉS CASALS, J. F., *La Real Sociedad Económica Aragonesa…*, *op. cit.*, p. 189; y SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz…", *op. cit.*, pp. 298-299 y 313.

primero en construirse, la iglesia, que presidiría el conjunto siendo sin duda su construcción más representativa y prominente, y un modelo de casa unifamiliar tipo, que deberían seguir fielmente al construir sus viviendas todos los colonos labradores que se establecieran en el lugar. En concreto, el duque puso de manifiesto a Faure que *para poder yo llebar adelante mis intenciones sobre el proyecto ideado y proceder con el devido conocimiento, necesito que el mismo Sanz forme un plan, ante todas cosas, de un mesón cómodo y proporcionado, atentas las circunstancias de la carretera y del maior o menor número de traginantes por ella, con expresión de su coste total, pues esta deberá ser la primera obra que se execute; otro de una yglesia bonita y proporcionada al vecindario que se considere haya de tener la población, con solo un altar, y su total coste; otro de una casa granero para la recolección de los granos y frutos que me corresponden, y en ella una pieza destinada para cárcel, y su total coste; otro de una casa cómoda para un labrador, bonita y de poco coste, la qual ha de servir de modelo para todas las que hayan de construirse quando se verifique el pensamiento; y finalmente otro plan de la situación que ha de tener el lugar, que ha de componerse del número de casas uniformes que se consideren necesarias para el vecindario*.[1823]

En su extensa misiva del 7 de mayo, el duque no solo encargó las trazas mencionadas, sino que puso también de manifiesto a José Faure su deseo de resolver otros aspectos previos a la futura fundación del nuevo pueblo. En concreto, le encargó que de acuerdo con Agustín Sanz y Vicente Goser, que además de administrador suyo era arrendatario de las rentas de la Casa de Híjar en Aragón, estableciera el reparto o división de las tierras de la Pobleta y el Ceperuelo en distintos quiñones o parcelas, *con igualdad de número y calidades, según el cómputo que hagáis de colonos que puedan establecerse y vivir allí con comodidad,* informándole además de *si la dehesa de pasto de ganado de la Pobleta se ha de reducir a cultibo para la labor de 40 pares de mulas que Sanz regula podrán mantenerse, o a de quedarse toda, o parte de ella, con el mismo destino que hoy tiene, y si en este concepto habla en el plan quando dice que podrán mantenerse de invierno 500 cavezas de cabrío y 500 de lanar, o si esto se entiende solo en el Zeperuelo, como también me deberás informar al mismo tiempo si dicha dehesa está arrendada al común de Híjar o particulares y quando cumple su arriendo, y igualmente la escritura de quiñones del Zeperuelo.* Los tres deberían determinar también que carga tributaria podría imponerse a los colonos por razón de señorío además del diezmo redondo que correspondía al duque en aquel término, *bien que a los primeros pobladores se les libertase en lo posible de grabámenes en los primeros años, pues me hago cargo de que es necesario fomentarlos en el principio.* Por último, el aristócrata deseaba a su vez que ellos mismos estudiaran el medio *para ver yo efectuado este proyecto, poblado el nuevo lugar de gentes útiles y trabajadoras que a sus expensas se fabricasen sus casas y asegurasen allí su subsistencia para sí y sus descendientes, y para que todo esto se verifique sin un dispendio grande de parte mía*.[1824]

Tras conocer los deseos del duque de Híjar, tanto los administradores como Agustín Sanz se comprometieron el 10 de mayo de 1783 a dar cumplimiento a sus designios a la

[1823] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque, 1783 (Carta de 7-V-1783).
[1824] *Ibidem*.

mayor brevedad, a fin de que *con vista de todo* pudiera este *deliberar* lo que fuera de su agrado. Sanz se debió de poner poco después manos a la obra con el diseño del trazado urbanístico de la nueva población de San Rafael y de sus principales edificios, fijando un especial interés, como no podía ser de otra manera, en la iglesia, que, por indicación del duque, debería ser, como ya se ha visto, *bonita y proporcionada al vecindario que se considere haya de tener la población, con solo un altar*. No obstante, con el paso de los meses el aristócrata comenzó a impacientarse, por lo que el 27 de septiembre escribió a José Faure y Vicente Goser, pues deseaba saber el estado en que tanto ellos como Sanz tenían el cumplimiento de su orden instructiva del 7 de mayo sobre la nueva población de San Rafael, *pues, aunque no urge para ponerla en egecución, quiero no obstante que el expediente quede formalizado para los fines que pueden combenir.*[1825]

Parece ser que para entonces Agustín Sanz tenía ya sus diseños muy avanzados, casi terminados, puesto que, a vuelta de correo, el 11 de octubre de 1783 —la carta del duque no se recibió hasta esa fecha—, los administradores informaron al aristócrata de que ese mismo día había dado *don Agustín Sanz la última mano a sus planes mandados hacer por Vuestra Excelencia para Zeperuelo y Pobleta sobre su población, y solo resta el tantearles, que evacuará por el presente mes.* Se comprometieron a remitirle los planos del arquitecto, y su propio informe técnico, aún pendiente desde mayo, *sin detención.*[1826] Sin embargo, o bien la elaboración de los tanteos o cálculos de costes de las distintas obras a realizar se retrasó, o bien Sanz vio aumentado su encargo a posteriori, puesto que los administradores no remitieron a Madrid los diseños de este del plan urbanístico y de los principales edificios de *La Puebla de San Rafael* hasta casi cinco meses después, hasta principios de marzo de 1784. Así, el 6 de marzo de ese año, José Faure y Vicente Goser enviaron al duque *con el valija en un cañón de lata* […], *porte pagado, los planes duplicados, en más y menos valor, de las obras hacederas en la Pobleta para la construcción del lugar de San Rafael que Vuestra Excelencia idea, executados por don Agustín Sanz, a que acompaña el tanteo y por menor de su coste, para que en su vista delibere Vuestra Excelencia y acuerde lo que sea de su agrado.* Finalmente, sin duda por deseo expreso del duque, Sanz había elaborado, de cada uno de los edificios que debía proyectar, diseños dobles, es decir, de mayor y menor ambición arquitectónica y por tanto de más y menos coste, con el fin de ofrecer al aristócrata un amplio abanico de opciones. De esa manera podría optar por una versión de pueblo más ambiciosa y cara o por otra más modesta y barata, aunque también tendría la posibilidad de combinar edificios de los dos rangos de ambición según las necesidades, la disponibilidad económica o sus propias preferencias.[1827] De las trazas elaboradas por Sanz y remitidas al duque, que rondaron la decena o la docena, solo se conservan hoy las relativas a la casa tipo para labrador (sus

[1825] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 3. Respuestas a Su Excelencia, 1783 (Carta de 10-V-1783); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 2. Cartas Órdenes del Señor Duque, 1783 (Cartas de 7-V-1783 y 27-IX-1783).
[1826] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 3. Respuestas a Su Excelencia, 1783 (Carta de 11-X-1783).
[1827] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 6. Respuestas a Su Excelencia, 1784 (Carta de 6-III-1784); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Carta de 6-III-1784).

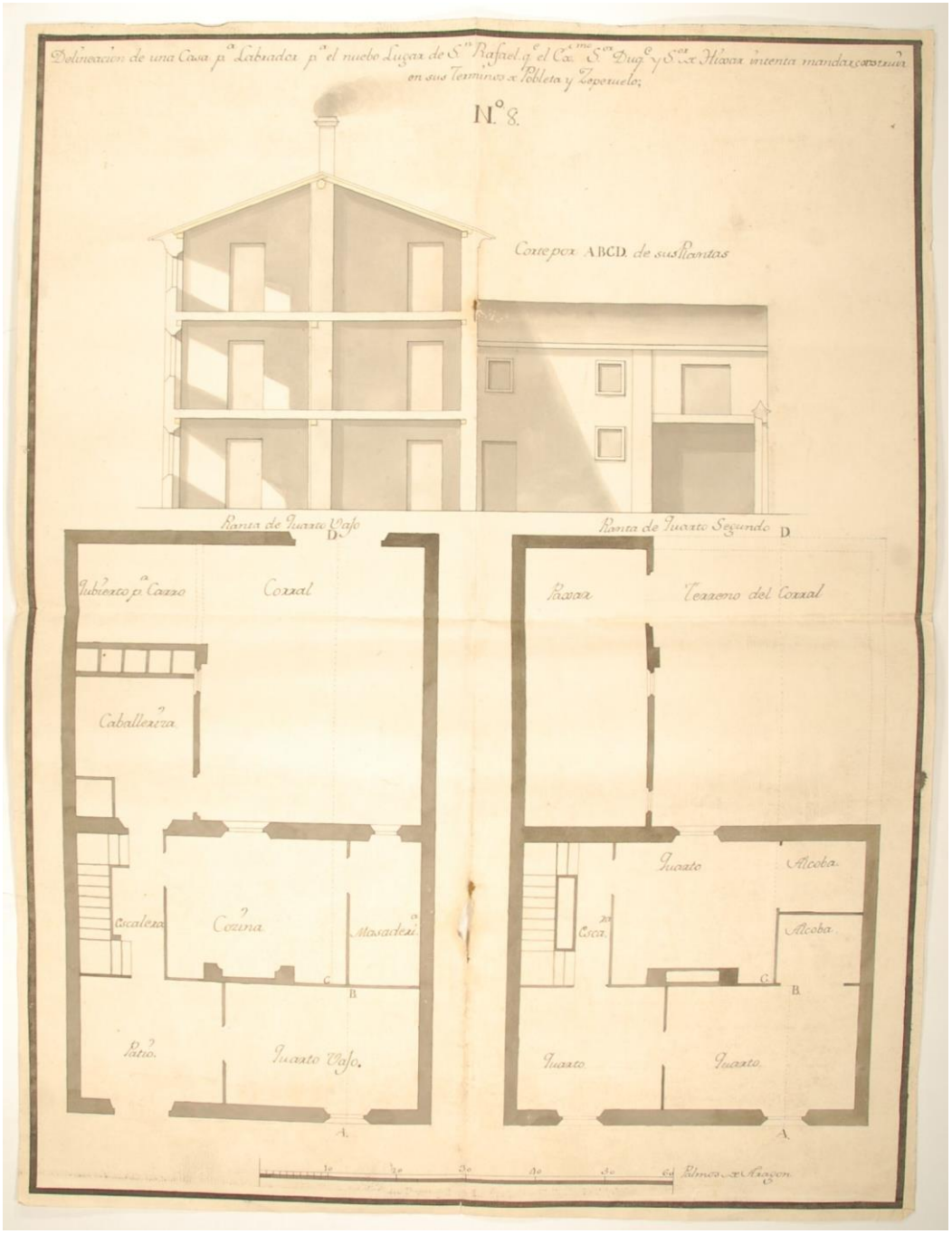


Fig. 2: ***Diseño de Agustín Sanz de una casa unifamiliar tipo para labrador en la nueva población San Rafael (versión de mayor coste), 1783-1784.***

dos versiones, cara y barata)[1828] y la iglesia (una sola versión, aparentemente la más ambiciosa) [figs. 2 y 3].[1829]

[1828] Agustín Sanz, *Delineación de una casa para labrador para el nuebo lugar de San Rafael que el Excelentísimo señor Duque y Señor de Híxar intenta mandar construir en sus términos de Pobleta y Zeperuelo. Nº 8* [versión cara], h. octubre de 1783-marzo de 1784. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 488 x 372 mm. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/1); y Agustín Sanz, *Delineación de una casa para labrador para el nuebo lugar de San Rafael. Nº 9* [versión barata], h. octubre de 1783-marzo de 1784. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 324 x 208 mm. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/5). Las trazas de la versión cara del modelo de casa para labrador de la

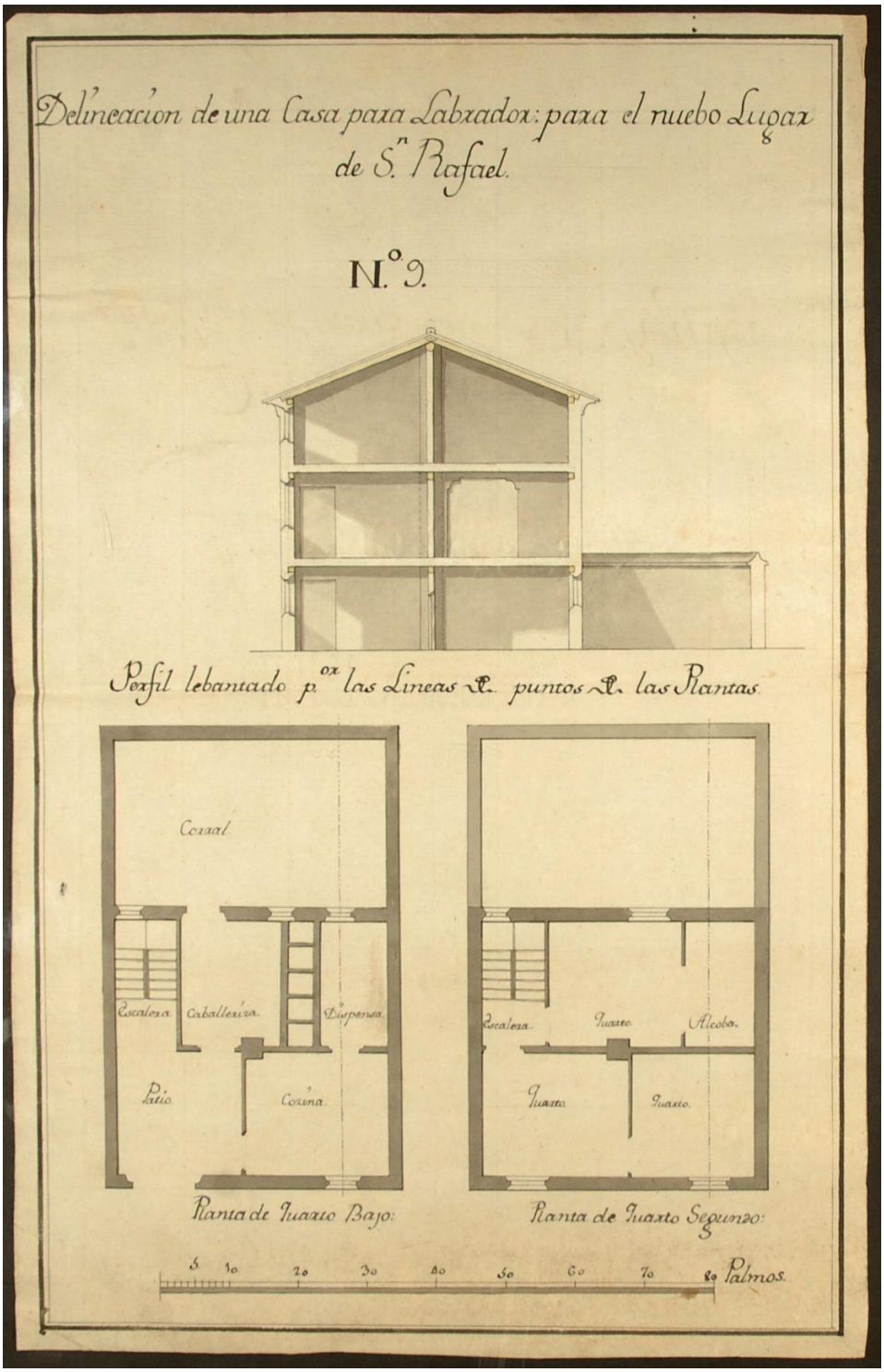


Fig. 3: ***Diseño de Agustín Sanz de una casa unifamiliar tipo para labrador en la nueva población San Rafael (versión de menor coste), 1783-1784.***

nueva población de San Rafael fueron publicadas por primera vez en SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz…", *op. cit.*, pp. 313-314.

[1829] Agustín Sanz, *Planta y elevación de una yglesita para el nuevo lugar de San Rafael que el Excelentísimo señor Duque y Señor de Híxar intenta mandar construir en sus términos de Pobleta y Zeperuelo. Nº 1* [versión cara], h. octubre de 1783-marzo de 1784. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 404 x 326 mm. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2). Estas trazas de la iglesia de la nueva población de San Rafael fueron publicadas por primera vez en SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz…", *op. cit.*, pp. 305-307.

El duque de Híjar acusó recibo de los diseños de Agustín Sanz el 10 de marzo de 1784. Aprovechó su misiva para ordenar a sus administradores que averiguaran si habría sujetos, *ora sean cathalanes o del país* —el duque tenía numerosos vasallos catalanes al poseer varios señoríos en el principado—, que quisieran alistarse como colonos de la nueva población de San Rafael, obligándose a costear su establecimiento mediante las exenciones tributarias que les concediera. José Faure y Vicente Goser le contestaron el 16 de marzo, haciéndole notar que era preferible diferir la búsqueda de posibles colonos hasta después de la cosecha, dado que su previsible abundancia y calidad ayudaría a atemperar un contexto aparentemente poco favorable a la propuesta. Creían que tras la cosecha se les *ohiría de otro modo que, al presente, en que no se oien sino calamidades y deserciones de los vecinos que, aún con casas y haciendas, ha muchos años se hallaban conaturalizados en sus respectivos pueblos de su nacimiento, de que la miseria les ha desterrado.* En cualquier caso, propusieron al duque tantear el asunto primero con sus vasallos de Híjar, *con quienes contó al principio*, por ser estos los que a priori más derecho tenían, y quedaron en darle cuenta de lo que adelantaran para *hacer más asequibles y menos grabosas las buenas y benéficas intenciones de Vuestra Excelencia.*[1830]

Las resultas de las gestiones de los administradores en pos de encontrar posibles colonos se desconocen. Lo que sí está claro es que a lo largo de 1784 nada sustancial se hizo para poner en ejecución el proyecto de la nueva población de San Rafael, que, con el paso del tiempo, pero incluso ya desde un principio, se había ido convirtiendo en una meta a largo plazo, en un objetivo ideal que se materializaría cuando se dieran las condiciones propicias. Sin duda, el año 1785 no fue ese momento. De hecho, a finales de 1784 había surgido el primer gran obstáculo para poder ejecutar algún día *La Puebla de San Rafael*: un proyecto similar de nueva población a construir a solo unos kilómetros al oriente de La Pobleta, en la finca colindante de Val de Estremera, también a medio camino entre Híjar y Alcañiz. Tan evidente era el sinsentido de que hubiera un enorme vacío de 32 km de diámetro casi completamente yermo y deshabitado entre ambas localidades que, otro destacado personaje con intereses en la zona, el barón de Andilla, había llegado a las mismas conclusiones que el duque de Híjar y había comenzado a impulsar, en este caso ya por la vía oficial, un proyecto similar al suyo que daba respuesta a las mimas necesidades de generar riqueza agropecuaria y asentar población. El problema radicaba en que los dos proyectos eran incompatibles entre sí al no haber lugar para ambos dada la gran competencia que se harían por su excesiva proximidad: el impulso a uno de ellos cercenaría las posibilidades del otro.[1831]

El 28 de noviembre de 1784, Francisco Garcés de Marcilla, barón consorte de Andilla y señor de Torrealta, vecino de Valencia (aunque anteriormente residente en Alcañiz), había rubricado en Madrid y presentado ante el rey Carlos III un extenso memorial solicitando real permiso para erigir y establecer a su costa tres nuevas poblaciones, dos de ellas en el Reino de Valencia y una en el de Aragón. Las nuevas poblaciones valencianas las quería crear en sendos *territorios* de su propiedad, uno de

[1830] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13 (Carta de 6-III-1784).
[1831] A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 8 (Carta de 11-VI-1785); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Carpeta de Alcañiz (Copia de Real Provisión de 31-I-1785).

ellos llamado de Altamira y ubicado en la Gobernación de Valencia, concretamente en el peculiar enclave valenciano lindante con Aragón conocido como Rincón de Ademuz, entre su lugar de señorío de Torrealta y la localidad aragonesa de Libros, y el otro, denominado de Carabona, situado en la Gobernación de Castellón de la Plana, en torno a la villa de Nules. El primero de ellos era una finca de tierras de labor muy fértiles, pero en su mayor parte incultas, aunque cultivadas en el pasado (en el día solo producían algo de trigo, cebada y avena de mala calidad), y de una extensión de *una hora de camino en cuadro*, perteneciente al vínculo que fundó el 24 de noviembre de 1539 su antepasado Juan Garcés de Marcilla. El segundo era una feraz huerta de más de 400 jornales (200 ha) de tierra de la que se obtenía cáñamo, seda, trigo y aceite y que originalmente fue donada por el rey aragonés Jaime I el Conquistador a don Juan de Ager el 3 de noviembre de 1219. Por su parte, la nueva población aragonesa, la más ambiciosa e importante de las tres, la pretendía levantar en los *términos generales de la ciudad de Alcañiz, al extremo de ellos*, en concreto en la ya mencionada partida de tierra despoblada de Val de Estremera, junto a la Pobleta, que era en buena parte de su propiedad (poseía en ella sendas masadas o casas de campo con más de 1.000 jornales (500 ha) de tierra de labor y confiaba en hacerse con las restantes). A juicio de Garcés, dicho terreno era *fértil y fecundo, pero en el día quasi inútil por defecto de trabajadores. Solo da trigo y cebada, pero es proporcionado para criar los más ricos olivares y viñas, de que escasea el país con ser mucho el consumo*.[1832]

En la partida de Val de Estremera, situada a 4 leguas (22’3 km) de Alcañiz y a otras tantas de Andorra, las dos poblaciones más próximas a la misma junto a Híjar —también cercana y que fue omitida en el memorial de forma claramente premeditada sin duda para intentar soslayar los intereses de la Casa de Híjar en el proyecto—, el barón de Andilla pretendía levantar una nueva población de cierta ambición que no solo permitiera aumentar el rendimiento agropecuario de la finca sino también dar servicio al *Camino de Zaragoza para Valencia*, que por allí pasaba, beneficiándose de su intenso tráfico de mercancías y personas, un tráfico que se encontraba *con distancia de nueve horas de despoblado desde Samper a Calanda, muy frecuentadas en el día para llevar a aquella capital los frutos de este Castelserás, Torrecilla, Calaceite y otros lugares de consideración que se encuentran en sus imediaciones.* La nueva localidad que el barón proyectaba tendría *treinta o más casas, con la de concejo, cárcel, carnicería, tienda, mesón, orno, molino, almazara* y demás regalías que esperaba que el rey le permitiera establecer y mantener como propias y privativas de él y sus sucesores. Sería por tanto un pueblo de señorío en toda regla, algo que confirman otros rasgos expuestos en el memorial. No obstante, el barón advertía en el mismo que, si bien en los dos pueblos que proyectaba en el Reino de Valencia *procurará la mejor comodidad y ermosura del caserío y su colocación, pero de suerte que puedan aprovecharse algunas obras de mucho coste que tiene en ellos, en este pondrá todo cuidado para que los habitadores disfruten la mayor comodidad para su vivir, no olvidando la mayor gracia y uniformidad en las casas por no mediar dicho inconveniente.* Además, se comprometía a construir una iglesia *capaz a lo que pueda con el tiempo ser la población, con todos basos y ornamentos*

[1832] *Ibidem*.

sagrados, una iglesia de cuya conservación y reparación se ocuparían el exponente y sus sucesores si consiguieran del rey *la gracia del patronato y del curato con su primera presentación, como en los demás pueblos*. En cuanto al reparto de las tierras, a cada colono que se estableciera en el nuevo pueblo le haría entrega de una porción de terreno suficiente para su manutención y la de su familia, a cambio de la cual este debería entregar anualmente *la quinta parte de frutos, o la que quede pactada y convenida*.[1833]

La estudiada jugada planteada por el barón de Andilla le permitía poner en práctica algunas de las principales ideas en materia de desarrollo económico y bienestar público promovidas desde la Corona y los intelectuales ilustrados más avanzados (Campomanes, Olavide…), férreos defensores de la creación de nuevos asentamientos de población en amplias zonas deshabitadas para poner sus tierras en producción y a la vez estructurar mejor el territorio poniendo remedio a graves problemas de índole social y económica como la falta de trabajo o el bandolerismo (lo que ya se había ensayado ampliamente en Sierra Morena y otras zonas de Andalucía),[1834] pero a la vez reforzando su papel de señor temporal (lo que en principio se contradecía con el objetivo ilustrado de suavizar las restricciones jurisdiccionales propias del Antiguo Régimen) y aumentando exponencialmente sus ingresos, que pretendía redondear haciéndose con la propiedad de aquellas partes de la partida de Val de Estremera que aún no obraban en su poder. Así, *para satisfacer sus buenos deseos de hacer una población tan lúcida como exije la buena disposición del territorio*, solicitaba dispensa al rey para poder vender parte de las haciendas que poseía en Alcañiz y Valdealgorfa, que integraban un vínculo indivisible fundado por su abuelo Francisco Puig de Orfila, y adquirir con los ingresos obtenidos *las restantes masadas de que se compone la partida de Bal de Estremera, aunque alguna de ellas sea de vínculo*, o, en su caso, para poder permutar *aquellas con estas, quedando en qualquiera de ambos casos subrogadas al expresado vínculo de don Francisco Puig de Orfila las que se permutasen o mercasen del producto de las vendidas, como el dominio mayor y directo de la nueva población y demás derechos y regalías.*[1835]

Con el fin de reforzar su condición de señor temporal de la nueva población de Val de Estremera y garantizar el éxito de su empresa, el barón de Andilla solicitó al rey varias prerrogativas más, como la gracia de la jurisdicción alfonsina, propia del Reino de Valencia, para sí y sus sucesores, así como el luismo y la fádiga o retracto. También pidió que, para que el cura del nuevo pueblo tuviera de que mantenerse, quedara a favor de este la primicia de su territorio parroquial. Además, solicitó la gracia de los diezmos de la nueva localidad por espacio de seis años, atendiendo a las grandes ventajas que resultarían en favor de estos al convertir parajes yermos en fecundos y aumentar el rendimiento de los ya cultivados, así como a los crecidos dispendios que tendría que afrontar para construir y dotar la iglesia que se requería. A efecto de que los moradores de la nueva población pudieran *llegar a ser útiles y tomar mayor medro sus casas*, solicitaba también

[1833] *Ibidem*.

[1834] Sobre las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía véase TARIFA FERNÁNDEZ, A. (coord.), FÍLTER RODRÍGUEZ, J. A. (coord.), y RUIZ OLIVARES, A. (coord.), *Congreso Internacional. Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración*, Jaén, Centro de Estudios Giennenses, 2018.

[1835] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Carpeta de Alcañiz (Copia de Real Provisión de 31-I-1785); y A.H.P.Z., Real Audiencia de Aragón, Pleitos civiles modernos, J/13.487/5.

para estos la gracia *de toda franqueza y exención de quintas y demás cargos concegiles* por espacio de diez años, una medida que también le beneficiaría a él ya que sus vasallos estarían así plenamente disponibles para el trabajo del campo. Por último, pidió que los plazos de todas las gracias y privilegios solicitados empezaran a contabilizarse una vez construidas catorce casas, *tomando Vuestra Real Magestad bajo su protección estas poblaciones para qualquier nuevo proyecto de fábricas y riegos que pueda facilitarse sin perjuicio de tercero, y agregándose a su respective territorio las tierras y heredades confinantes que puedan adquirirse por espacio de diez años*.[1836]

Por real decreto, el extenso memorial del barón de Andilla fue remitido al Consejo de Castilla para que este ofreciera su parecer sobre la propuesta de creación de nuevas poblaciones que en él se planteaba. Con el fin de poder tomar una decisión debidamente justificada, el Consejo, reunido el 9 de enero de 1785 bajo la presidencia del insigne Pedro Rodríguez de Campomanes, acordó derivar el asunto a los intendentes generales de Valencia y Aragón para que estos, *tomando las noticias correspondientes y oyendo a los interesados y dueños de los territorios que se expresan (si los huviere), como a los de los imediatos*, le informaran *con justificación* sobre el asunto, en lo referente a sus respectivas jurisdicciones, a través de Juan Antonio Rero y Peñuelas, Secretario del Consejo de Castilla y escribano de cámara y de gobierno del mismo *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*. Al efecto, el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, recibió una Real Provisión fechada el 31 de enero de 1785, la que a su vez remitió original, mediante providencia del 22 de febrero, al Corregidor, Gobernador y Justicia Mayor de Alcañiz, Vicente Daoiz Parcero (Sevilla, 1716-¿?), quien, como subalterno suyo con directa jurisdicción sobre el territorio de Val de Estremera y buen conocedor del entorno y sus gentes, era la persona idónea para llevar el peso de las diligencias.[1837]

El Corregidor de Alcañiz se tomó con gran interés el encargo de escuchar *a los pueblos, cuerpos y sujetos particulares* que pudieran tener intereses en el proyecto de nueva población de Val de Estremera, por lo que ya el 10 de marzo de 1785 mandó realizar copias autorizadas de la Real Provisión y que estas se hicieran llegar a los interesados para que en el plazo de treinta días expusieran por escrito lo que tuvieran por conveniente *en preservación de sus derechos*. Para la entrega de las citadas copias el corregidor libró despacho el 4 de abril de 1785, aunque no fue hasta el 14 de abril cuando las propias copias de dicho despacho, realizadas el día 13, se confirieron a los interesados. Entre los interesados con los que contactó el corregidor estuvieron el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, en calidad de diezmador de Alcañiz, o el Ayuntamiento de Híjar, por ser su término lindante con el de Alcañiz y con la propia partida de Val de Estremera, pero no así el IX Duque de Híjar a pesar de ser el propietario de la extensa pardina que colindaba con la expresada partida. Ello se debió sin duda, en buena medida, a la habilidad del barón de Andilla para soslayarlo a él y a sus intereses en su memorial para el rey, algo de lo que no se percató el corregidor en primera instancia. No obstante, gracias al ayuntamiento hijarano, el asunto trascendió pronto, por lo que ya el 7 de junio

[1836] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Carpeta de Alcañiz (Copia de Real Provisión de 31-I-1785).
[1837] *Ibidem*.

de 1785 Vicente Goser pudo informar por carta sobre el mismo al duque, adjuntándole copia de la Real Provisión y de las alegaciones presentadas ante el Corregidor de Alcañiz por parte del citado ayuntamiento.[1838]

La respuesta del duque de Híjar no se hizo esperar, pues se concretó en una carta de su contador principal, Alfonso de Velasco, fechada el 11 de junio de 1785. En la misma el citado Velasco manifestó a Vicente Goser que el aristócrata *mira este asunto con alguna seriedad por lo que tiene proyectado*, es decir, por el grave contratiempo que el proyecto de nueva población en Val de Estremera suponía para la aspiración de erigir algún día la proyectada Puebla de San Rafael en terrenos de la Pobleta y el Ceperuelo, ya que, *aunque por el estado actual de la casa no puede Su Excelencia emprender por ahora la execución de su pensamiento, no está separado de él o bien puede emprenderlo su hijo el señor duque de Aliaga o alguno de sus subcesores, a quienes quiere dejar expedito el proyecto*. Por ello, el aristócrata estaba dispuesto a que se hiciera *a su nombre oposición si combiniere*, aunque antes quería conocer el parecer de Goser y aún el dictamen de alguno de sus abogados en Zaragoza. Goser contestó al duque a vuelta de correo, el 14 de junio, solidarizándose con su honda preocupación, que compartía, pues *que se fabrique nueva población en Val de Estremera* […] *podría perjudicar mucho al proyecto del nuevo pueblo del Zeperuelo*. Es más, consideraba la omisión del Corregidor de Alcañiz, que no había citado al aristócrata como interesado, completamente inadmisible, por lo que *siendo la orden de la cámara, o de donde pende el recurso, de que se comunique a los interesados a quienes pueda perjudicar, y no haberlo hecho saber el corregidor a Vuestra Excelencia, como devía, constándole como le consta que Vuestra Excelencia es señor de la villa de Híjar por el alegato del ayuntamiento de esta, y que no hay otro a quien más toque por la imediación del Zeperuelo y Pobleta, único confrontante a dicha Val de Estremera, me parece, salvando el superior dictamen de Vuestra Excelencia, que debe dirigirse la oposición al tribunal de donde dimana la comisión del corregidor, quexándose de la omisión de este y demás se tenga por oportuno.* No obstante, si así lo deseaba el duque, Goser se ofrecía a pedir dictamen a uno de los abogados de Zaragoza antes de presentar recurso, para lo cual necesitaba que le devolviera la copia de la Real Provisión.[1839]

El duque contestó solo tres días después, el 22 de junio de 1785, de nuevo a través de su contador Alfonso de Velasco, quien comunicó el deseo de este de que a la mayor brevedad se consultara el asunto con uno de los abogados de Zaragoza, a quien debería informarse pormenorizadamente de los antecedentes y las intenciones del aristócrata. Vicente Goser cumplió el encargo con gran celeridad, puesto que respondió solo tres días después, el 25 de junio, remitiendo adjunto el dictamen del abogado zaragozano José Virto de Vera. Quedó en averiguar, mientras recibía contestación del duque, si el Corregidor de Alcañiz mantenía abiertas sus diligencias, lo que permitiría recurrir directamente, o si, habiendo cumplido ya su comisión, había remitido dichas diligencias a la superioridad, lo que también podría saberse en Madrid.[1840]

[1838] *Ibidem*; y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 8 (Carta de 11-VI-1785).
[1839] *Ibidem* (Cartas de 11 y 14-VI-1785).
[1840] *Ibidem* (Cartas de 22 y 25-VI-1785).

Lamentablemente, lo que ocurrió después no se ha podido documentar, aunque es evidente que ninguna de las dos nuevas poblaciones proyectadas en los límites, entre los términos municipales de Híjar y Alcañiz, ni La Puebla de San Rafael, ni Val de Estremera, llegaron a construirse.[1841] Muy probablemente, la instrucción del expediente abierto en el Consejo de Castilla sobre Val de Estremera y las otras dos nuevas localidades valencianas promovidas por el barón de Andilla acabó dilatándose mucho en el tiempo como era habitual, con recursos cruzados presentados por los abogados de ambas partes, lo que debió de acabar por diluir los afanes del promotor que, no obstante, fueron suficientes para terminar también con el ímpetu inicial del duque de Híjar por levantar una población de nueva planta en sus posesiones aragonesas. Las serias limitaciones económicas de la Casa de Híjar tras dispendios tan importantes como los de la construcción y dotación mueble de las nuevas Iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, tampoco ayudaron. El proyecto, postergado para ocasión más propicia, acabó durmiendo el sueño de los justos en un cajón. Afortunadamente, un proyecto similar que sí llegó a materializarse pocos años después lindando con el extremo opuesto de los territorios aragonesas de la Casa de Híjar, junto a Vinaceite, el de la nueva población de Almochuel, construida bajo el impulso del Arzobispo de Zaragoza Agustín de Lezo y Palomeque (Lima, Perú, 1724-Zaragoza, 1796) a partir de 1788, año en que fue trazada por el destacado maestro de obras zaragozano Pedro Ceballos Bidón, acérrimo rival de Agustín Sanz,[1842] permite hacerse una idea aproximada, salvando las distancias de su menor ambición, de cómo hubiera sido y lo que habría supuesto la creación de La Puebla de San Rafael impulsada por el duque de Híjar y diseñada por Sanz.

Estudio artístico

Aunque no se llegó a ejecutar materialmente, se pueden conocer en buena medida las características que hubiera tenido la Iglesia de la nueva población de San Rafael en las fincas de la Pobleta y el Ceperuelo de Híjar, en su versión más costosa o ambiciosa, gracias a la conservación de los diseños de esa versión de mayor coste encargada por el IX Duque de Híjar,[1843] que se reducen a una sección longitudinal y una planta representadas en un único pliego de papel verjurado de formato rectangular vertical.[1844] Portan en la parte superior de la cara anterior del pliego de papel una leyenda que dice: *Planta y elevación de una yglesita para el nuevo lugar de San Rafael que el Excelentísimo señor Duque y Señor de Híxar intenta mandar construir en sus términos de Pobleta y Zeperuelo.* A su vez, en el centro de esa misma cara llevan anotado el *Nº 1*, alusivo a la

[1841] REGALÉS, J., *Descripción general…*, *op. cit.*, s. p.
[1842] MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 316-317.
[1843] Agustín Sanz, *Planta y elevación de una yglesita para el nuevo lugar de San Rafael que el Excelentísimo señor Duque y Señor de Híxar intenta mandar construir en sus términos de Pobleta y Zeperuelo. Nº 1* [versión cara], c. octubre de 1783-marzo de 1784. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 404 x 326 mm. Escala gráfica de 40 palmos aragoneses. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2).
[1844] Estos diseños, al igual que los restantes dibujos conservados elaborados por Agustín Sanz para el IX Duque de Híjar, son de una gran calidad gráfica y proyectual, respondiendo plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Muestran el altísimo nivel técnico alcanzado por Sanz como dibujante arquitectónico y proyectista.

posición de estos diseños dentro la serie de trazas elaboradas por Sanz para la nueva población de San Rafael, mientras que, en el reverso, en la parte de arriba, llevan anotado lo siguiente: *Pobleta y Zeperuelo. Planta de una yglesia en el nuevo lugar de San Rafael* [fig. 4].[1845]

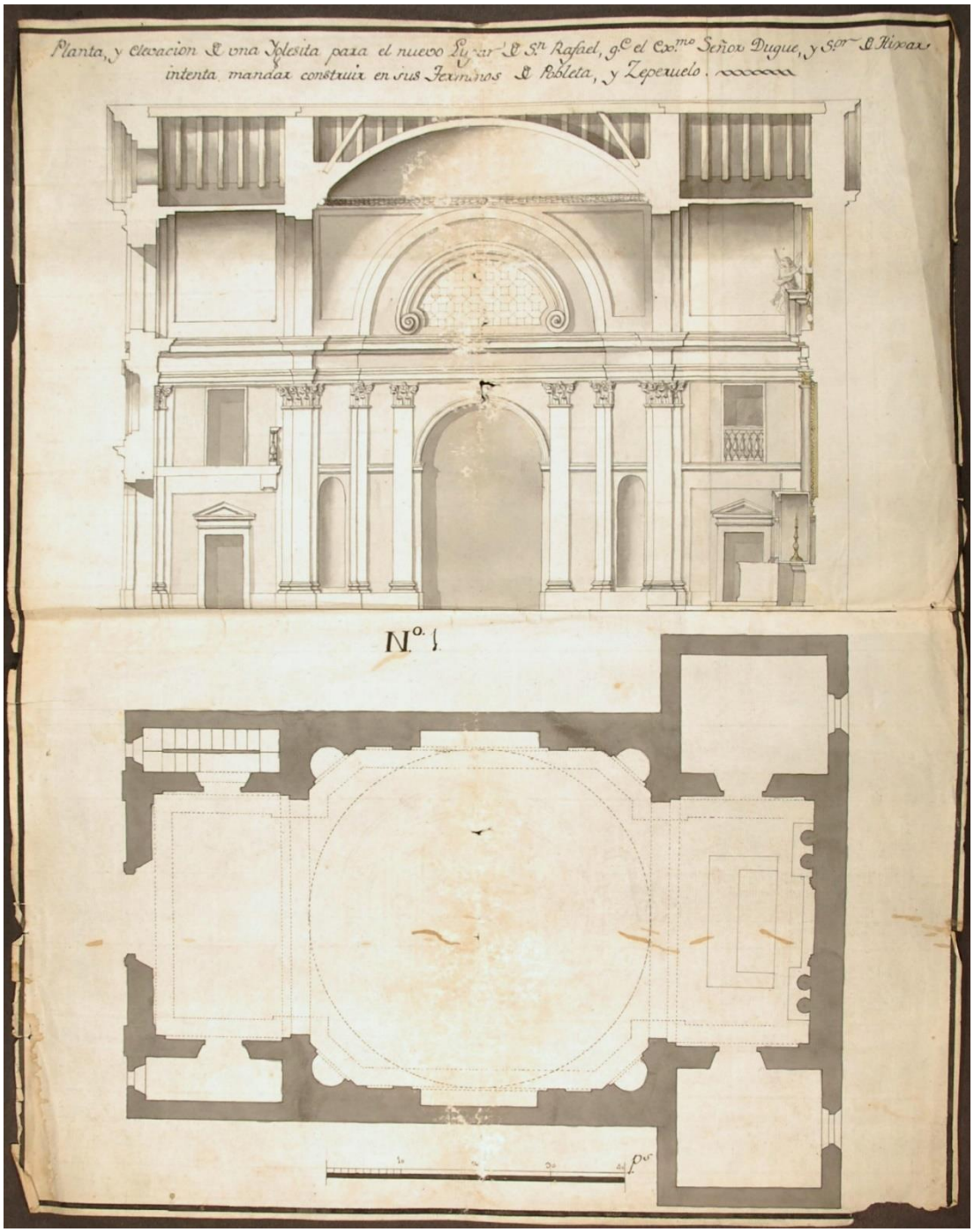


Fig. 4: Agustín Sanz, *Planta y elevación de una yglesita para el nuevo lugar de San Rafael...* [versión de mayor coste], h. octubre de 1783-marzo de 1784. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, 404 x 326 mm. Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Debido a la modesta población que iba a tener en principio el nuevo lugar de San Rafael que el IX Duque de Híjar deseaba fundar y a la gran libertad de actuación que le

[1845] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

ofreció el aristócrata, Agustín Sanz pudo diseñar un curioso y original templo de pequeñas dimensiones de planta centralizada, en concreto de planta cuadrada con esquinas achaflanadas, que está dotado a su vez de sendas proyecciones espaciales de idéntica envergadura entre sí en los dos extremos de su eje mayor, es decir, en los pies y en la cabecera, para dar cabida respectivamente a una pequeña nave de un tramo dotada de coro alto y al presbiterio, lo que permite mantener la axialidad hacia el altar mayor sin perder la sensación de centralización.[1846] Curiosamente, como ya ocurría en el segundo proyecto de Sanz para la Iglesia de Vinaceite respecto al óvalo, en este caso se genera un espacio de efecto circular muy evidente que lleva a poder interpretar incluso esta iglesia como de planta pseudocircular, aunque ello es más una sugestión visual que una realidad, pues el gran cuadrado de esquinas achaflanadas, en combinación con la planista articulación de los muros laterales, que son rectos, y el desarrollo vertical curvado de las cuatro grandes pechinas de base ancha o falsas pechinas que arrancan de los cuatro chaflanes, genera la sensación envolvente de círculo, que se hace tangible en la proyección vertical de la planta gracias a la gran bóveda de plato que, volteada sobre las mencionadas pechinas de base ancha, corona el cuadrado de esquinas achaflanadas, una bóveda de plato que describe en su base un círculo perfecto potenciando el efecto de espacio circular, que en la realidad no es tal.

Para idear la disposición espacial y en alzado del espacio pseudocircular central y del propio templo en su conjunto, Agustín Sanz partió sin duda de su no ejecutado segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, de planta pseudooval (o rectangular de esquinas achaflanadas y curvadas) con sendas proyecciones en el eje mayor, cuyos diseños había rubricado el 18 de abril de 1775, unos diseños que adaptó eficazmente a una planta cuadrada de esquinas achaflanadas de efecto circular y que modernizó estéticamente al depurar y simplificar considerablemente su ornamentación. Cabe destacar que dicho segundo proyecto no ejecutado para Vinaceite, derivaba a su vez, clarísimamente, como ya se vio al tratar del mismo, de la concepción espacial y en alzado de una obra que había resultado trascendental como modelo de referencia y que volvió a serlo sin duda para el caso que nos ocupa: la magnífica Iglesia de la Compañía de María o de la Enseñanza de Zaragoza, edificio fundamental y pionero en la trayectoria del célebre arquitecto ilustrado Ventura Rodríguez, que lo diseñó en 1740,[1847] diez años antes que la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, y cuya construcción concluyó en lo fundamental cuatro años más tarde, en el verano de 1744 (el arzobispo permitió que se trasladara el Santísimo al nuevo templo el 13 de septiembre de ese año), un edificio que hasta el momento ha resultado desconocido para los especialistas por no haber sido estudiado y haberse lamentablemente demolido hacia 1928,[1848] pero que sin duda jugó un

[1846] Según los diseños de Agustín Sanz, el núcleo central de planta cuadrada de esquinas achaflanadas mediría al interior unos 8’9 metros de largo y otros 8’9 metros de ancho, alcanzando una altura máxima interior, coincidiendo con el centro de su bóveda de plato, de unos 12’5 metros. La longitud total interior del templo, contando sus expansiones de los pies y la cabecera, sería de unos 17’2 metros. Véase A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

[1847] El proyecto de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza de Ventura Rodríguez fue presentado el 9 de septiembre de 1740 y la licencia episcopal para el inicio de las obras se concedió dos días después.

[1848] DE LA PARRA MORACHO, C., FOZ Y FOZ, P., LASAOSA SÁNCHEZ, M., y LÓPEZ MARTÍN, F., *Breve historia del Colegio…*, *op. cit.*, pp. 15-23 y 40-44.

papel fundamental en la génesis y difusión del barroco clasicista aragonés, no tenido en cuenta hasta el momento, junto a la Santa Capilla y la propia reforma del Templo del Pilar, dos obras a las que precedió en el tiempo. No obstante, el esquema espacial concreto aplicado por Sanz en sus diseños de la pequeña iglesia de la nueva población de San





Figs. 5 y 6: ***Interior de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, diseñada por Ventura Rodríguez, h. 1908.***

Rafael remite también al de otros dos templos venturianos: la monumental iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, diseñada en 1762 y no construida,[1849] y la exquisita Capilla del Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte, construida en 1763-1765 y que presenta también una planta cuadrada de esquinas achaflanadas, con expansiones en los pies y la cabecera, de cierto efecto circular por su cubrimiento con una cúpula hemisférica sobre pechinas,[1850] y sobre todo a la solución en planta y alzado de un pequeño templo del extrarradio rural zaragozano, con el que también guarda grandes paralelismos en su modesta envergadura y su sistema de cubrición, basado a su vez en el esquema venturiano de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza: la Iglesia del barrio de Movera, cuya construcción, sufragada por el arzobispo Juan Sáenz de Buruaga, había concluido en 1774 según trazas del fraile jerónimo experto en arquitectura fray Vicente Bazán, y que presenta a su vez un núcleo central de planta cuadrada de esquinas achaflanadas y efecto circular, cubierto con bóveda de plato sobre pechinas, y sendas expansiones de un solo tramo en los pies y la cabecera.[1851] Además,

[1849] Sobre la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 242-247.

[1850] Sobre el Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte y su exquisita capilla véase OLMEDO, P., *El Palacio de…*, *op. cit.*; BONET CORREA, A., "Ventura Rodríguez…", *op. cit.*, pp. 435-441; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 268-269.

[1851] Sobre fray Vicente Bazán véase ANSÓN NAVARRO, A., "La reedificación barroco-clasicista…", *op. cit.*, pp. 173-190; y MARTÍN MARCO, J., "La formación de…", *op. cit.*, p. 282.

ciertos vínculos espaciales, aunque más lejanos, salvando además las distancias de envergadura y suntuosidad, se pueden rastrear también en un edificio clasicista de tradición juvarriana que Sanz conocía sin duda dada su importancia: la Capilla del Palacio Real de Madrid, obra de Giovanni Battista Sacchetti,[1852] que es también de cierto efecto circular al estar compuesta por un cuadrado de esquinas achaflanadas y curvadas para poder voltear una gran cúpula hemisférica sobre pechinas de base ancha [figs. 5, 6, 7, 8 y 9].[1853]

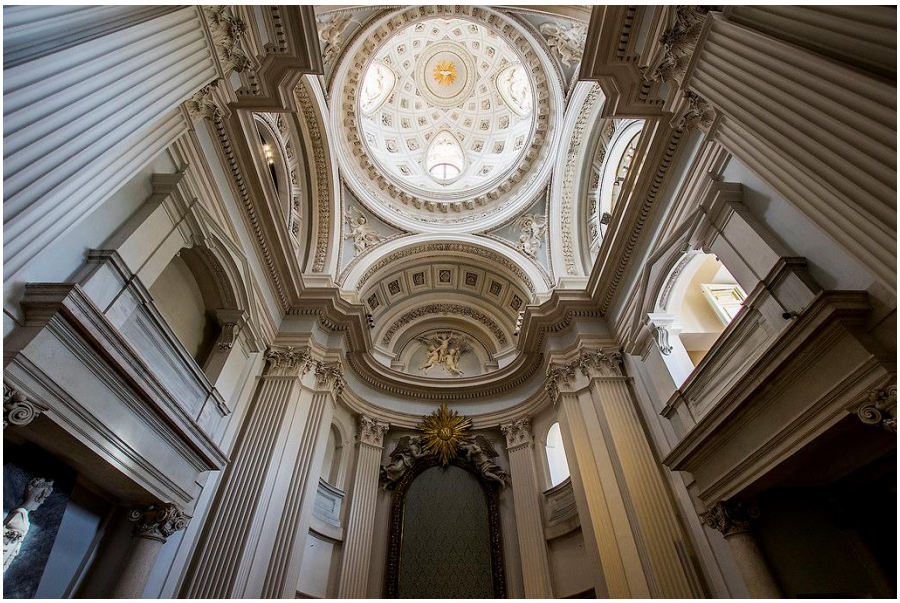


Fig. 7: ***Interior de la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, obra de Ventura Rodríguez.***



Fig. 8: ***Interior de la Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, obra de Ventura Rodríguez.***

[1852] Véase una sección longitudinal de la Capilla del Palacio Real de Madrid dibujada por el propio Sacchetti hacia 1753-1755 en RODRÍGUEZ RUIZ, D. (comis.), *Dibujos de arquitectura…*, *op. cit.*, pp. 83-84.

[1853] A mi juicio, la Capilla del Palacio Real de Madrid responde a un esquema espacial y estructural bastante extendido en el barroco piamontés que Sacchetti, como turinés, conocía sin duda, y que era una adaptación atemperada del esquema interior de la Iglesia de Santa Inés de Roma, obra muy destacada del barroco romano. De hecho, la Capilla del Palacio Real presenta grandes paralelismos espaciales y de estructura con la monumental Iglesia de Santa Catalina de la localidad piamontesa de Casale di Monferrato, diseñada por Giovanni Battista Scapitta poco antes de fallecer en 1715 y consagrada en 1726.

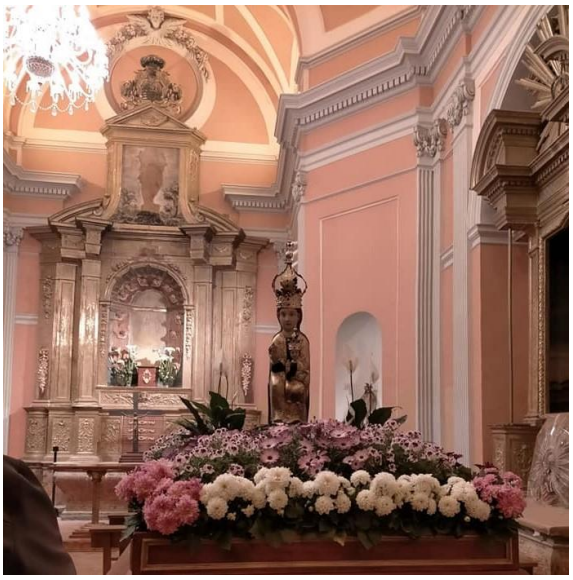


Fig. 9: ***Interior de la Iglesia de Movera (Zaragoza), obra de fray Vicente Bazán.***

Respecto a la disposición en planta de los espacios subsidiarios del núcleo central, cabe señalar que la proyección de la cabecera, que es más estrecha que el citado núcleo y cumple la relevante función de servir de presbiterio y por tanto de cobijar el altar mayor, es de un solo tramo rectangular de disposición transversal, siendo recto el testero de la cabecera. Dicho presbiterio queda flanqueado lateralmente por sendas sacristías a las que se accede desde el mismo atravesando sendas puertas abiertas en el centro de sus dos paramentos laterales, unas sacristías que son dos salas idénticas de planta rectangular de disposición longitudinal que tienen la misma profundidad que el presbiterio, con el que se alinean e integran en el testero, pero que lateralmente sobresalen del núcleo central del templo la mitad de su envergadura. Sobre dichas sacristías debían construirse sendas tribunas elevadas abiertas al presbiterio para que los duques pudieran oír misa de forma cómoda, discreta e independiente cuando visitaran el nuevo pueblo.[1854] Por su parte, la proyección de los pies es también una pequeña nave de un solo tramo rectangular de disposición transversal de la misma profundidad que el presbiterio, lo que sirve para equilibrar las proporciones del templo a ambos lados del núcleo central del mismo siguiendo el eje axial. De hecho, permite a su vez aumentar el aforo del edificio supliendo en parte las limitaciones espaciales inherentes a las plantas centralizadas y reforzar su axialidad hacia el altar mayor, cuestión que resultaba fundamental al utilizar plantas centrales como esta en las que la axialidad podía llegar a diluirse, lo que iba en contra de los principios litúrgicos contrarreformistas vigentes.[1855] La nave cobija el coro, que siguiendo la tradición española se dispone en alto sobre un gran balcón volado cerrado con antepecho de balaustres para ganar debajo un pequeño espacio a modo de sotocoro o vestíbulo abierto.[1856] Queda flanqueada en el lado del evangelio por un espacio muy estrecho y alargado de su misma profundidad que se alinea perfectamente con el flanco del lado del evangelio del núcleo central. El mismo, al que se accede por una puerta abierta en el centro del flanco del lado del evangelio de la nave de los pies, justo debajo del coro, cobija la escalera de dos estrechos ramos paralelos que da acceso al coro alto a través de otra puerta adintelada. Por su parte, haciendo *pendant* con el ámbito que cobija la escalera del coro, existe en el lado del evangelio otro espacio gemelo en espejo de sus mismas dimensiones, proporciones y acabados, pero

[1854] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).
[1855] *Ibidem*.
[1856] La colocación del coro en alto a los pies del templo sobre un gran balcón volado era una tradición muy arraigada en España pese a no ser de origen propio. Su difusión generalizada en iglesias monásticas y parroquiales la propició la Contrarreforma al ser una manera eficaz de dejar el altar y el tabernáculo bien visible a los fieles y de liberar espacio en la nave para dedicarlo a un uso congregacional. Sobre este tema véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 48.

completamente diáfano al interior, que estaba pensado sin duda como almacén del templo.[1857]

A través de esta solución de planta cuadrada de esquinas achaflanadas de efecto circular con proyecciones en el eje axial, Agustín Sanz puso en práctica una vez más, como acababa de hacer en las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite y como haría más adelante, aunque solo sobre el papel, en otras como la de Calmarza, su predilección por las plantas centralizadas, que llegó a ser una constante en su arquitectura religiosa y por tanto una de las principales señas de identidad de la misma, pues experimentó con ellas a lo largo de toda su carrera profesional como arquitecto, especialmente durante su etapa creativa de esplendor (1775-1792). El tipo de planta escogido para esta pequeña iglesia de la nueva población de San Rafael, muy poco habitual en la arquitectura religiosa española de la Edad Moderna, de ahí su importancia y singularidad, se adaptaba muy bien a la religiosidad íntima y reconcentrada, sin parafernalias ni dramatismos, que propugnaban los ilustrados.[1858] Además permitía combinar el gusto de raíz clásica por las formas geométricas puras con la axialidad que exigían los principios litúrgicos contrarreformistas, dado que se conseguía un espacio interior unitario y envolvente sin que se perdiera la noción de cuál era el punto focal del templo: el altar mayor, lo que se lograba disponiendo el eje longitudinal del espacio central alineado con la puerta de ingreso y la cabecera.[1859] Mediante esta planta centralizada Agustín Sanz logró dar forma, aunque solo sobre el papel de dibujo, a un espacio unitario y trabado al interior, abierto y diáfano, y, por tanto, abarcable en un único golpe de vista; de haberse construido, habría resultado envolvente y acogedor para los fieles, quienes, sin duda, se habrían visto impulsados a practicar una religiosidad más íntima y próxima con el celebrante, a la vez que este habría podido llegar a aquellos de forma más eficaz debido a dicha proximidad e intimidad, pero, sobre todo, gracias a las ventajas visuales y acústicas de este tipo de plantas, muy adecuadas para la celebración de la misa y la predicación gracias a la ausencia de obstáculos físicos (pilares…) y puntos muertos acústicos entre el predicador y los fieles, lo que hace que en ellas el predicador, al igual que el altar mayor, sea visible desde cualquier punto y que su voz fluya limpia y sin eco. Además, con esta fórmula espacial Sanz habría podido dar al templo una iluminación equilibrada y uniforme que, gracias a la ausencia de obstáculos, se repartiría equitativamente por todo el espacio generando una marcada sensación de orden, serenidad y equilibrio clasicista que reforzaría lo que ya de por sí transmitiría la centralización de la planta.

Como puede observarse en el dibujo de sección longitudinal, Agustín Sanz proyectó verticalmente la planta del templo mediante unos alzados interiores que resolvió con un lenguaje barroco académico que, aunque vinculado todavía a la escuela barroca romana (Bernini, Borromini, Rainaldi, Fontana, Juvarra, Fuga…), en especial al rico, ecléctico y multirreferencial lenguaje clasicista empleada por Ventura Rodríguez en la reforma del Templo del Pilar de Zaragoza, resulta ya más depurado y austero que el empleado en

[1857] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).
[1858] VIRGINIA SANZ, M. M., "Teoría y estética…", *op. cit.*, p. 234.
[1859] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 98-102; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de...", *op. cit.*, pp. 156-158; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 51.

obras religiosas algo anteriores como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, los proyectos previos para los templos de Urrea de Gaén y Vinaceite, o las Parroquiales de Épila, Vinaceite y Urrea de Gaén, aunque en estas dos últimas, especialmente en Urrea, se atisbaba ya el camino hacia la depuración formal y decorativa que aquí se evidencia, hacia la búsqueda de un lenguaje clasicista en evolución hacia presupuestos más avanzados, hacia soluciones formales y decorativas cada vez más simples y depuradas, unas soluciones que se fueron alejando progresivamente del modelo pilarista, aunque sin llegar a abandonarlo por completo, a la vez que se fueron acercando, también paulatinamente, hacia el neoclasicismo. A mi juicio, el uso cada vez más depurado y comedido de este versátil lenguaje arquitectónico barroco clasicista se podría explicar en parte por la propia evolución estética de Sanz como creador, que fue avanzando de forma progresiva hacia una depuración formal cada vez mayor, en sintonía con los tiempos, pero también por una evidente necesidad de economizar y ajustar costes en un proyecto de financiación limitada y con un componente funcional y experimental muy marcado, aunque sin perder de vista en ningún momento la necesaria y debida calidad, decoro y prestancia que requería, a juicio del IX Duque de Híjar, la arquitectura religiosa que estaba a su cargo, una cuestión sobre la que dejó numerosos testimonios escritos en sus comunicaciones epistolares con sus administradores.[1860]

Para configurar la articulación mural del interior del templo, pero también para reforzar la unidad entre las distintas partes que lo componen, Agustín Sanz utilizó, aunque en general más comedidamente que en proyectos precedentes de arquitectura religiosa, cuatro recursos principales muy arraigados en la estética barroca clasicista o académica: un orden de pilastras de capitel corintio común a todo el espacio eclesial; una línea de imposta moldurada general que se desarrolla, con intermitencias, por todo el perímetro interior del templo (salvo en el coro, aunque coincide con su balcón volado); un entablamento con *banquillo* que se extiende también perimetralmente pero sin interrupción (salvo en el testero de la cabecera, aunque coincide con el entablamento del retablo mayor); y una serie de cajeados o rehundidos murales de varios formatos, que aquí están mucho más localizados que en iglesias precedentes, pues animan principalmente las bóvedas de las dos extensiones del núcleo central y las pechinas de base ancha del mismo y en menor medida los muros de dichas extensiones, sirviendo, no obstante, de elemento de unificación formal y estética. Todos estos recursos, en combinación con otros cuyo efecto es parcial o se circunscribe a ciertas zonas, contribuyen a crear un interior arquitectónicamente muy unitario y trabado, muy rítmico y ordenado en su articulación mural, que, en combinación con la diafanidad de la planta, transmite una sensación de gran serenidad y equilibrio clasicistas.[1861]

El espacio de por sí más trabado y unitario de todo el conjunto es el gran cuadrado de esquinas achaflanadas central de efecto circular, cuya articulación mural interior remite claramente, aunque en una versión mucho más depurada a nivel decorativo, al segundo proyecto del propio Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite y por ende al

[1860] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-10 (Cartas de 17-IX-1783 y 20-IX-1783); A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 3 (Cartas de 2-VII-1788, 5-VII-1788, 6-VIII-1788 y 9-VIII-1788); y A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 32, Doc. 11 (Cartas de 22-VII-1788 y 5-VIII-1788).
[1861] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

modelo de referencia de este: la exquisita Iglesia de la Compañía de María o de la Enseñanza de Zaragoza de Ventura Rodríguez, cuyos alzados eran a su vez deudores, en una lectura planista y sin alabeos, de los desarrollados por Borromini en el interior de la Iglesia de San Carlino de Roma. De hecho, los alzados del núcleo central, que se dividen en dos sectores idénticos dispuestos a los lados del eje longitudinal del templo, presentan grandes paralelismos con los del núcleo pseudooval del referido segundo proyecto de Sanz para Vinaceite y con los del núcleo, también pseudooval, de la zaragozana iglesia venturiana de la Compañía de María o de la Enseñanza, aunque se presentan debidamente reinterpretados, depurados a nivel ornamental, actualizados y adaptados a la planta ideada por Sanz, de desarrollo más compacto que la de sus referentes al ser un cuadrado de esquinas achaflanadas de efecto circular en vez de un rectángulo de esquinas achaflanadas de efecto oval, lo que obligó al arquitecto zaragozano a modificar las proporciones del templo y de algunos de sus elementos constituyentes respecto a las de sus modelos. A su vez, las razones económicas y estéticas ya expuestas anteriormente impulsaron a Sanz a resolver numerosos aspectos de los alzados de forma más simplificada y depurada que en sus referentes, algo especialmente patente en el cubrimiento del núcleo central, que aquí se resuelve ya con una simple y austera bóveda de plato sin articulación u ornamentación interior alguna.[1862]

Los dos grandes paramentos murales del núcleo central, que se levantan sobre un zócalo general, se articulan de forma idéntica. Ambos son rectos siguiendo la línea planista y estática ya desarrollada por Agustín Sanz en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y por Ventura Rodríguez en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza. Solo se achaflanan en los extremos para permitir la creación de las falsas pechinas o pechinas de base ancha sobre las que se voltea la bóveda de plato circular que cubre el espacio. Por ello, al no existir curvatura en los muros laterales, la transición entre los mismos y los chaflanes angulares resulta más abrupta que en otros templos relacionados como San Carlino de Borromini.[1863]

Tanto los chaflanes como los propios paramentos que flanquean se articulan principalmente mediante clasicistas pilastras de orden corintio de raigambre vignolesca dispuestas sobre el zócalo general del templo. Presentan basa ática, fuste liso y capitel corintio, siendo parecidas a las existentes en la Iglesia de San Marcos de Madrid —allí son de capitel compuesto—, otro templo de Ventura Rodríguez que Agustín Sanz conocía bien, que a su vez eran una reinterpretación planista de las columnas existentes en San Carlino de Roma. En los chaflanes, que en un signo de mayor clasicismo en vez de ser ligeramente curvados como los del segundo proyecto de la Parroquial de Vinaceite o los de la Iglesia de la Compañía de María son quebrados en sus extremos, se disponen dos pilastras, una en cada extremo, pero estas, en vez de ser normales como las presentes en idéntico lugar en las dos obras mencionadas, son pilastras de ángulo, es decir, se presentan dobladas por el centro para adaptarse a su perfil quebrado. Ambas flanquean un entrepaño dividido verticalmente en dos sectores delimitados por la línea de imposta general del templo, un esquema ya presente en los entrepaños de la Iglesia de la Compañía de

[1862] *Ibidem.*
[1863] *Ibidem.*

Zaragoza, de San Marcos de Madrid o del segundo proyecto de la Parroquial Vinaceite. Es más, en los entrepaños de los chaflanes Agustín Sanz no solo mantuvo la doble compartimentación existente en estos templos en idéntico lugar, sino que articuló dicha doble compartimentación utilizando unos recursos similares, aunque más simples y sobrios en su resolución. Así, al igual que en las citadas tres iglesias, el sector inferior, es decir, el situado bajo la línea de imposta y que es de mayor altura (equivalente a 2/3 de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento), lo ocupó, por encima del zócalo general, con una sencillísima hornacina de paredes lisas practicada en el muro, cubierta con cuarto de esfera y abierta en arco de medio punto pensada para acoger una imagen de bulto redondo, pero prescindiendo de las compactas mesas de altar de frentes planos existentes bajo las hornacinas de esos tres templos coincidiendo con el correspondiente zócalo general, y suprimiendo los decorativos copetes que coronan las hornacinas de las tres referidas iglesias —frontones triangulares en los casos de Zaragoza y Vinaceite y tondos sostenidos por parejas de angelotes en el de Madrid—, que se montan sobre la correspondiente línea de imposta en un alarde de efectismo barroco que resultaba ya retardatario.[1864] Por su parte, el sector superior del entrepaño, dispuesto por encima de la línea de imposta, en pos de una mayor sobriedad y limpieza formal, lo dejó vacío, como un paramento completamente liso, al prescindir del cajeado mural de formato cuadrangular, con o sin decoración en su interior, presente en idéntico lugar en las tres iglesias citadas [fig. 10].[1865]



Fig. 10: ***Vista de la articulación mural de la Iglesia de San Marcos de Madrid, obra de Ventura Rodríguez*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

[1864] De hecho, Agustín Sanz, como ya hizo aquí, no volvió a utilizar el recurso estético de superponer el frontón a la línea de imposta, que resultaba ya algo retardatario por su efectismo barroco, en otros proyectos de arquitectura religiosa.
[1865] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

Los dos paramentos murales laterales del núcleo central del templo, que son rectos, se articulan también mediante idénticas pilastras de orden corintio dispuestas sobre el zócalo general, que de nuevo se agrupan siguiendo un esquema general similar al del segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite y a los de las dos iglesias de Ventura Rodríguez ya mencionadas: la de la Compañía de María de Zaragoza y la de San Marcos de Madrid, aunque más sencillo y sintético en su resolución formal. Dichas pilastras se disponen delimitando los tres entrepaños en que se dividen visualmente ambos paramentos: un entrepaño central de mayor anchura y una sola altura al no subdividirse en vertical, coincidente con el eje transversal del templo; y dos entrepaños laterales más estrechos divididos verticalmente en dos sectores delimitados por la línea de imposta. Las pilastras de los extremos exteriores de los entrepaños laterales son en realidad las mismas pilastras de ángulo de los extremos de los chaflanes, pues son compartidas, una solución más simple y sintética que la empleada en las tres iglesias citadas, en las que se recurrió a añadir retropilastras a las pilastras de los extremos colindantes de los chaflanes, es decir, a usar uno o varios sectores verticales de pilastra dispuestos en segundo plano y salientes lateralmente respecto a esas pilastras de los chaflanes con el fin de suavizar la transición y enlace con los mismos. Por su parte, las pilastras de los extremos interiores de los entrepaños laterales, que son las mismas que flanquean el entrepaño central, son ordinarias y en combinación con las de ángulo delimitan dichos entrepaños laterales, cuyos dos sectores superpuestos también presentan su superficie lisa, sin cajeado ni decoración alguna, con el fin de potenciar la limpieza mural, alejándose de las soluciones más decorativistas practicadas en los tres modelos de referencia mencionados. De hecho, también prescindió aquí Sanz, de nuevo en pos de la austeridad y la pureza de líneas, de un recurso de articulación mural, pero a la vez de unificación estética en horizontal, presente en las tres iglesias mencionadas, pero a su vez en la mayoría de sus obras religiosas anteriores y posteriores, consistente en prolongar y enlazar lateralmente los baquetones de los capiteles de las pilastras.[1866]

El entrepaño central de los dos paramentos murales laterales del núcleo central del templo, que resulta mucho más ancho que los laterales y queda flanqueado por las dos pilastras que delimitan dichos entrepaños laterales, está presidido por un gran arco de medio punto con protíride en la clave típicamente barroco clasicista practicado en el muro, un modelo de arco que llegó a ser una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, pues lo utilizó en templos como los de Urrea, Épila o Sariñena.[1867] El citado arco resulta similar, aunque en una interpretación algo más sobria, a los existentes en

[1866] Enlazar de forma continua los baquetones de los capiteles era un recurso clasicista de origen romano (Arco de Tito...) arraigado en la arquitectura religiosa manierista reformada, protobarroca y barroca romana (Il Gesù, Santa Susana, San Andrés del Quirinal, Santa Inés, San Ivo...), de donde pasó al barroco clasicista español. De hecho, Ventura Rodríguez lo utilizó en la Iglesia de San Marcos y el propio Agustín Sanz lo usó en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en ciertas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes que caben serle atribuidas (sacristía, portería, pórtico de la iglesia). Más adelante lo utilizó en otros templos como los de Vinaceite (definitivo), Épila o Sariñena.

[1867] Este modelo de arco, de raíz romana, fue recuperado por arquitectos renacentistas como Alberti, que lo utilizó en San Andrés de Mantua, o Miguel Ángel, que lo usó en San Pedro del Vaticano, siendo asumido más adelante por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…), el protobarroco y el barroco romano, de donde se difundió a realidades arquitectónicas más lejanas, llegando a España avanzado el siglo XVIII gracias a la difusión de las obras de autores como Carlo Fontana, Filippo Juvarra o Ferdinando Fuga.

idéntico emplazamiento en sus dos principales modelos de referencia: su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite y la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza de Ventura Rodríguez. De hecho, la única diferencia relevante con los de ambos referentes radica en que presenta sus dos enjutas completamente lisas, sin cajeados murales, sin duda con el fin de mantener el principio general de sobriedad y pureza formal aplicado en el diseño con carácter global. Es más, sus restantes elementos distintivos: el frente o extradós moldurado de su rosca, sus impostas resaltadas y la protíride o ménsula avolutada que presenta en su clave, que sobresale por arriba sirviendo visualmente de base y enlace con el entablamento que se dispone encima, del que el arco está ligeramente separado, son casi idénticos a los de sus modelos. Cabe señalar que el citado arco, en realidad dos, uno por cada paramento lateral, fue ideado por Sanz para cobijar un amplio retablo lateral, pues lo concibió practicado en el muro, aunque no llegó a dibujar su mazonería a diferencia de lo que sí hizo con el altar mayor, que era el único imprescindible.[1868]

Por encima de las pilastras de orden corintio que articulan los dos paramentos laterales del núcleo central de la iglesia se dispone ya el monumental entablamento clasicista, que perfila todo el perímetro interior del templo reforzando su unidad en horizontal. Similar al del segundo proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Vinaceite y muy parecido, aunque algo más simple en su molduración, al de la Iglesia de San Marcos de Madrid, se compone canónicamente de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla superior, ancho friso liso y cornisa moldurada sin dentículos.[1869] Se dispone linealmente a lo largo de los paramentos laterales del núcleo central del templo quebrándose su perfil únicamente en los entronques de estos con los chaflanes, que se resolvieron sin elementos interpuestos de transición para una mayor simplicidad, y en los extremos de los propios chaflanes. También en pos de una mayor austeridad y simplicidad, Sanz optó, en contra de lo que había sido y sería habitual en su arquitectura religiosa, por prescindir del habitual *banquillo* de superficie lisa que en la arquitectura barroca clasicista se desarrolla sobre el entablamento, siguiendo su desarrollo en retranqueo, pero en ligero resalte respecto al muro, para ganar cierta altura y proporcionar visibilidad al sistema de cubrición. A cambio, como solución alternativa más sobria, pues no requería el resalte general ni proyecciones bajo los principales elementos de articulación de las cubiertas, dejó libre sobre el entablamento una ancha banda lisa plana equivalente al banquillo.[1870]

Por encima del entablamento se dispone el sistema de cubrición del templo, que a su vez integra en su estructura el sistema de iluminación. En el espacio central de planta cuadrada de esquinas achaflanadas dicho sistema de cubrición está formado por una sencillísima bóveda de plato, es decir una cúpula ciega de planta circular, sin tambor y

[1868] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

[1869] La cornisa del entablamento resulta más sencilla, por su menor molduración y saliente, que la del entablamento de la Iglesia de San Marcos de Madrid, también de orden compuesto.

[1870] Agustín Sanz casi siempre incluyó en su arquitectura religiosa de nueva planta un *banquillo* corrido sobre el entablamento. Así lo hizo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en su segundo proyecto para la de Vinaceite y en el tercero para la de Urrea de Gaén. En todos los templos de nueva planta que proyectó, a excepción del que nos ocupa, también lo incluyó. El propio Ventura Rodríguez había hecho lo propio en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, no así en la de San Marcos de Madrid.

con el casquete muy rebajado, que no se trasdosa al exterior y que presenta su superficie interior completamente lisa, sin decoración adventicia alguna salvo un estrecho y clasicista anillo perimetral convexo con decoración de hojas de laurel en su base como elemento de delimitación visual, una solución que resulta mucho más sencilla, sobria y barata que la gran cúpula de planta oval sin linterna ni tambor al interior, aunque sí desarrollo volumétrico al exterior, ricamente articulada y decorada con motivos barrocos clasicistas, que el propio Agustín Sanz concibió años atrás en su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, una solución que se vinculaba con la de las iglesias venturianas de la Compañía de María de Zaragoza y San Marcos de Madrid. No obstante, la sencilla bóveda de plato ideada por Sanz, que se relaciona estrechamente en su concepto y configuración, aunque en una interpretación más sobria, con la diseñada hacia 1774 por fray Vicente Bazán para el núcleo central de la zaragozana Iglesia de Movera, y que a su vez se vincula, salvando las distancias de envergadura, con las que el propio Agustín Sanz empleó en las capillas claustrales de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila y Sariñena o en su tercer proyecto para la de Urrea,[1871] tenía también precedentes venturianos, pues Rodríguez había empleado este tipo de bóveda clasicista en importantes edificios como el propio Templo del Pilar de Zaragoza (en ocho de los tramos de sus naves laterales), o en un sentido análogo al de la pequeña iglesia que aquí se estudia, en la solución definitiva para el cubrimiento del núcleo central del Templo abacial del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), que pudo servir de referencia a Sanz incluso a nivel espacial.[1872]

La gran bóveda de plato se voltea sobre cuatro falsas pechinas,[1873] o lo que es lo mismo, sobre cuatro pechinas de base ancha o truncada, que arrancan del entablamento general ocupando su base toda la anchura de los chaflanes, de los que son continuación en vertical. De hecho, los chaflanes tienen como misión servir de apoyo a las falsas pechinas y que estas se dispongan en el ángulo preciso. Dichas falsas pechinas o pechinas de base ancha, que estructuralmente presentan evidentes paralelismos con las del segundo proyecto del propio Sanz para Vinaceite y con las de las iglesias venturiana de la Compañía de María de Zaragoza y San Marcos de Madrid, por contra se alejan de estas en su ornamentación, que sigue un esquema mucho más sobrio y despojado. De hecho, aunque al igual que las del segundo proyecto para Vinaceite presentan su superficie ornada con un cajeado que describe su misma forma, carecen por el contrario de la moldura de perfilamiento y de la rica decoración interior de inspiración borrominesca presente allí, que aquí se sustituye por una superficie completamente lisa.[1874]

Las cuatro falsas pechinas se trazan sobre cuatro grandes arcos torales de igual luz, es decir, de idéntica forma y tamaño, que se tienden entre los extremos de los cuatro chaflanes del núcleo central del templo describiendo en planta un perfecto cuadrado de

[1871] Las bóvedas de plato, que fueron de uso generalizado en la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración, son otra seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz.
[1872] Sobre el proyecto de Ventura Rodríguez para la Iglesia abacial del Monasterio de Santo Domingo de Silos véase FORD REESE, T., *The architecture of...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 63-71 y 386-390; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 152-156.
[1873] Empleo la nomenclatura empleada por Fernando Chueca Goitia al caracterizar la Iglesia de San Marcos de Madrid. Véase CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y...", *op. cit.*, p. 13.
[1874] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

esquinas truncadas, aspecto que diferencia este templo de sus modelos, es decir, del segundo proyecto de la Parroquial de Vinaceite y de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, en los que los arcos torales describen en planta un rectángulo de esquinas truncadas, lo que lleva aparejado que los dos arcos torales de disposición longitudinal o paralela al eje mayor del templo sean lógicamente de mayor luz y algo rebajados, frente a los transversales o paralelos al eje menor, que son más reducidos y de medio punto perfecto. No obstante, lo que no cambia en los tres templos es que los dos arcos torales de disposición transversal respecto al eje mayor cumplen a la vez la función de arco fajón de la pequeña nave de los pies y del presbiterio respectivamente, por lo que su luz coincide grosso modo con la anchura de ambos espacios. Los citados arcos fajones presentan su superficie completamente lisa.[1875]

Los dos arcos torales longitudinales, que se adosan a los paramentos laterales del núcleo central, cobijan los dos principales vanos de iluminación del templo, algo lógico teniendo en cuenta que dicho núcleo central se conforma como el espacio congregacional por antonomasia, aquel ideado para acoger al grueso de los fieles, pues el sotocoro es solo un complemento espacial del mismo y el presbiterio una extensión con funciones litúrgicas que, además de iluminarse a través del propio núcleo central, recibe luz directa desde el tercer vano en discordia: la ventana de la fachada principal, que se abre en el centro del coro alto. Por tanto, los dos grandes vanos del núcleo central se convierten en la principal fuente de iluminación del templo, al poder aportarle abundante luz casi en cualquier momento del día por su orientación complementaria, potenciando además el efecto de centralización al reforzar el protagonismo del núcleo central, que es el mejor iluminado del edificio dada la gran masa lumínica que recibe a cualquier hora del día.[1876]

En concreto, los dos arcos torales longitudinales enmarcan cada uno un gran paño mural de formato semicircular que abarca toda la anchura del entrepaño central y de los entrepaños laterales de la parte inferior. Ambos paños murales coinciden en su articulación general con los existentes en el segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, aunque solo parcialmente, pues carecen de los dos cajeados laterales de formato pseudotriangular y perfil moldurado adaptados a la curvatura del arco toral y a la del propio vano que flanquean, existentes en los paños de ambos templos, pues aquí resultan innecesarios por ser ambos paños perfectamente semicirculares, no semicirculares rebajados, y por tanto de base más estrecha y con menos superficie a rellenar.[1877] En el caso de la Iglesia de la nueva población de San Rafael, los dos vanos que presiden los paños murales de la parte superior del núcleo central responden a un esquema de amplia ventana semicircular de gran clasicismo, de esquinas redondeadas hacia dentro y carente de compartimentaciones,[1878]

[1875] *Ibidem*.
[1876] *Ibidem*.
[1877] El recurso estético de los pseudotriángulos cajeados de perfil moldurado que simultáneamente se adaptan a la formas curvas del vano y del paramento en el que este se inserta, hunde sus raíces en la arquitectura quatrocentistta de Alberti, quien lo empleó en la Iglesia de San Andrés de Mantua, siendo asumido posteriormente por la arquitectura italiana desde el renacimiento al barroco, de donde saltó a otras realidades como la española, siendo un recurso recurrente en el barroco clasicista español.
[1878] Los vanos semicirculares, muy habituales, por influencia italiana (Vignola, G. della Porta, Bernini, Rainaldi, Juvarra...), en la arquitectura barroca clasicista española, especialmente de arquitectos como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, proyecto para la Iglesia de San Bernardo

que se cierra con vidrios transparentes emplomados que describen una compleja y bella red geométrica a base de octógonos y cuadrados habitual en la época, conocida como *labor de cruz y ochavo*.[1879] Presentan como enmarque una moldura barroca clasicista, acabada en los extremos en sendas volutas enroscadas hacia dentro,[1880] que circunda la rosca de la ventana semicircular dejando un cierto margen de separación. Tanto el tipo de vano empleado como su enmarcamiento coinciden en su diseño general con los usados por el propio Sanz en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y por Ventura Rodríguez en la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, que sin duda sirvieron de modelo de referencia, aunque aquí, en pos de una mayor sobriedad y clasicismo, el arquitecto zaragozano depuró y simplificó su decoración. Cabe señalar también que un tipo de vano similar a este, pero prescindiendo de las esquinas redondeadas hacia dentro y por tanto de las volutas enroscadas de su enmarcamiento, lo había utilizado Sanz poco antes en su proyecto definitivo para la Iglesia de Vinaceite.[1881]

Al margen del núcleo central de planta cuadrada de esquinas achaflanadas, el interior del templo se completa con los dos espacios auxiliares que lo complementan a ambos lados del eje axial y que ya se mencionaron al hablar de la planta: la pequeña nave de un solo tramo de los pies y el presbiterio, que se conectan al citado núcleo mediante dos de los cuatro arcos torales, que actúan a modo arcos de triunfo de medio punto de grandes dimensiones. Ambos espacios auxiliares presentan una articulación mural similar, casi gemela, que solo se ve distorsionada en sus semejanzas por ciertos elementos únicos, como el piso del coro alto en el caso de la nave o el retablo mayor en el del presbiterio.[1882]

En concreto, la nave de los pies se divide física y funcionalmente en dos espacios en vertical destinados a vestíbulo-sotocoro y coro alto respectivamente. El espacio inferior, que queda delimitado en la parte superior por el forjado o balcón volado del coro alto, cumple la función de vestíbulo o espacio de transición entre el exterior y el interior del edificio por su menor altura, mayor recogimiento y menor luminosidad que el resto de los espacios del templo, aunque está pensado para poder utilizarse como espacio congregacional en caso necesario. Presenta sus dos paramentos murales laterales

---

de Madrid, Parroquial de San Norberto de Madrid, Iglesia de la Encarnación de Madrid, Capilla del Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte, Parroquial de Vélez de Benaudalla, Iglesia de Larrabezúa, Parroquial de Algarinejo...) o el propio Agustín Sanz (segundo proyecto y proyecto definitivo de la Iglesia de Vinaceite), destacan por la gran sensación de clasicismo que transmiten, derivada de su forma geométrica pura y su parecido formal con los vanos termales romanos.

[1879] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780).

[1880] El uso de volutas enroscadas hacia dentro en los marcos de los vanos semicirculares era habitual en la arquitectura barroca clasicista española por influencia juvarriana. Ventura Rodríguez las utilizó en los dos vanos semicirculares de esquinas redondeadas hacia dentro del núcleo pseudooval de la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza y en algunos de los vanos semicirculares de su proyecto para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, pero llevándolas muy hacia dentro al no ser dichos vanos canónicos (son ultrasemicirculares y arriñonados). Agustín Sanz las utilizó en su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite de forma muy moderada, para aportar "naturalidad" a los marcos, pero solo dos años después, en 1777, prescindió ya de ellas en los enmarques de los vanos semicirculares de su proyecto definitivo para el templo.

[1881] En otros edificios como su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea o la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en ambos casos en el testero de la cabecera, Agustín Sanz, aunque no usó el vano semicircular como tal, sí que empleó la sugerencia de su forma mediante un cajeado mural para acoger pinturas.

[1882] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

articulados de la misma forma, con el zócalo general del templo en ligero resalte en la parte inferior, el cual queda perforado en su zona central por una refinada puerta adintelada que responde a un austero y clasicista esquema general de tradición entre renacentista y herreriana (Palacio de los Consejos de Madrid…) recuperado en la segunda mitad del siglo XVIII por autores como Ventura Rodríguez (Parroquial de Molvizar, Iglesia de La Orotava…) o Francesco Sabatini (Palacio Real de Aranjuez), consistente en una simple banda plana en resalte de notable anchura que perfila el marco de la puerta propiamente dicho y que se corona, por encima de un escueto friso liso del que queda separada por un sencillo listel moldurado, por un monumental frontón triangular de cornisas ligeramente molduradas. Cabe señalar que la puerta del paramento del lado del evangelio da acceso a la escalera que permite subir al coro alto, que se aloja en una estrecha caja de escaleras rectangular de disposición longitudinal, mientras que la de la epístola da paso a una dependencia auxiliar, quizá pensada como almacén, que también es un estrecho rectángulo de disposición longitudinal y que sin duda tiene encima, en un segundo nivel, una estancia funcional de su mismo tamaño y forma a la que se accede directamente desde el coro alto y que permite mantener la simetría exterior con la caja de escaleras del lado del evangelio.

En torno a las dos puertas del sotocoro, el único elemento de articulación mural de sus dos paramentos es un sobrio cajeado perimetral[1883] abierto por abajo que queda flanqueado por pilastras corintias apoyadas en el zócalo general en sus dos extremos: en el entronque con el paramento de fachada una pilastra corintia de ángulo, es decir, doblada en torno a la correspondiente esquina, que se prolonga longitudinalmente más allá del piso del coro alto hasta servir de apoyo al entablamento general de la nave de los pies, y en la conexión con el núcleo central, coincidiendo a plomo con el correspondiente arco de triunfo, justo por delante del balcón del coro alto, que se dispone en ligero retranqueo, otra pilastra corintia proyectada hacia delante (al igual que el trozo de entablamento dispuesto encima), pues presenta una retropilastra en segundo plano en su flanco más próximo a los pies lindando con el antepecho del coro alto. Por su parte, el paramento mural restante, correspondiente al testero de los pies, se articula de forma similar a los laterales, pero prescindiendo del cajeado y sustituyendo el refinado vano enmarcado presente en los mismos por la puerta principal de acceso al templo, que también interrumpe el zócalo general y es adintelada, aunque de dimensiones mayores, pues prácticamente enrasa por arriba con el piso del coro alto, y carece de enmarcamiento decorativo al interior.[1884]

El coro alto, al que se accede por la escalera que flanquea el lado del evangelio de la nave de los pies, se conforma como un forjado o balcón volado que se tiende entre los dos paramentos murales laterales de dicha nave, apoyando en una gran viga transversal

[1883] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quattrocento por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española.

[1884] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

de base cajeada dispuesta en el borde, a una altura equivalente a dos tercios de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento general del templo, coincidiendo con la línea de impostas general, que tiene continuidad visual en la sencilla moldura que adorna de lado a lado el frente de dicho coro alto. El mismo se cierra por abajo con un cielorraso que oculta su viguería al interior. Presenta en el centro de su muro lateral del lado del evangelio, que se anima exclusivamente con sendas bandas laterales que actúan de escueto cajeado en combinación con el saliente del entablamento y que ciñen lateralmente las pilastras de los lados, que son las mismas ya mencionadas al analizar el sotocoro, la puerta que permite entrar en él, que es adintelada y presenta un mero listel perimetral hacia el interior del templo, enrasando con la base del entablamento general del templo, que en el coro alto adquiere una gran presencia por la cercanía a la que queda de su balcón volado. Los otros dos muros del coro alto, el del testero y el lateral del lado de la epístola, presentan una sobria articulación mural similar a la del muro lateral del lado del evangelio, pero prescindiendo de su puerta adintelada el del testero. El muro lateral del lado de la epístola, por su parte, presenta, en perfecta simetría, una puerta gemela a la del paramento del lado del evangelio que permite acceder a la estancia funcional que se emplaza sobre la dependencia auxiliar de la parte de abajo. El coro alto se cierra hacia la nave con un sencillísimo antepecho de balaustres clasicistas torneados ligeramente bulbosos y de zócalo y pasamanos de frente moldurado.[1885]

Al otro lado del núcleo central del templo, haciendo *pendant* con la nave de los pies, se emplaza el presbiterio, que se dispone sobre una doble grada muy progresiva, es de testero recto y cuyos muros laterales presentan una articulación casi idéntica a la de los de la nave de los pies, pero mucho más unitaria visualmente pues en su misma posición se sustituye el forjado del coro alto por una imposta, integrante de la línea de impostas general del templo, que divide dichos muros laterales en dos sectores superpuestos de idéntica composición que los de la nave. Así, en ambos paramentos laterales existe en el centro del sector inferior, perforando el zócalo general y el propio muro, el mismo modelo de puerta adintelada, de tradición entre renacentista y herreriana, enmarcada con una sencilla banda plana y coronada con frontón triangular, presente en los de la nave, sirviendo en este caso esas dos puertas para acceder a las dos sacristías que flanquean el presbiterio. También presenta el sector inferior de ambos paramentos laterales el mismo cajeado perimetral abierto por abajo, que también aquí queda flanqueado por pilastras corintias de basa ática y fuste liso apoyadas en el zócalo general en sus dos extremos, aunque con una ligera variante: en el entronque con el paramento del testero, en vez de una pilastra corintia de ángulo, y además seccionada por el coro alto, lo que hay es una sección enteriza de pilastra corintia que semeja una pilastra cuya mitad estuviera embutida en el muro de fondo, opción similar pero todavía más escueta, pensada sin duda para dejar el suficiente desahogo visual lateral en el testero de la cabecera al retablo mayor. La solución de las pilastras del extremo contrario del presbiterio, en el entronque con el núcleo central, sí que es idéntica a la existente en los muros laterales de la nave en posición análoga: se dispone en ambos lados del presbiterio, coincidiendo a plomo con el

[1885] El uso de balaustres clasicistas ligeramente bulbosos en coros altos, tribunas, canceles etc. era muy habitual en la arquitectura barroca académica española por influencia del barroco romano.

correspondiente arco de triunfo, una pilastra corintia proyectada hacia delante (al igual que el trozo de entablamento dispuesto encima), pues presenta una retropilastra en segundo plano en su flanco más próximo al testero. Por encima de la línea de impostas general del templo, en el sector superior de ambos paramentos laterales del presbiterio se desarrolla también, para mantener la simetría con la nave de los pies, una articulación mural semejante a la existente en dicha nave de los pies en el espacio del coro alto, aunque sustituyendo la puerta adintelada, perfilada con un sencillo listel, existente allí en el centro del lado del evangelio por dos vanos adintelados de idénticas dimensiones y aspecto, pero con antepecho enrasado de balaustres clasicistas ligeramente bulbosos (semejantes a los del frente del coro alto) por tener en principio una función de tribuna ducal,[1886] dispuestos en el centro de ambos paramentos laterales. Estos dos balcones enrasados, aunque fueron ideados para cumplir una esporádica función práctica de tribuna,[1887] tienen primordialmente una finalidad estética: guardar la unidad y la simetría entre las dos extensiones espaciales del núcleo central del templo y a ambos lados del presbiterio.[1888]

Por su parte, el paramento mural restante del presbiterio, correspondiente al testero de la cabecera, carece aparentemente de articulación mural, pues incluso el entablamento general se interrumpe al llegar al mismo, con el fin de dar cabida limpiamente al retablo mayor, cuya estructura solo se atisba, pues solo parece representada en planta y sección, aunque se puede deducir a grandes rasgos. Es quizá, dentro de su evidente clasicismo, el elemento más retardatario y a la vez más efectista del conjunto, pues se trata de un retablo barroco clasicista todavía de potente raíz barroca romana (retablo de la capilla Paulina de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma, retablo mayor de la Iglesia de Santa María en Vallicella de Roma, retablo mayor de la Iglesia de Santa Inés de Roma…), aunque pasado probablemente por el tamiz de lo venturiano (retablo mayor de la Iglesia de San Marcos de Madrid, retablo mayor de la Catedral de Cuenca, retablos laterales del proyecto de nueva Catedral del Burgo de Osma, retablo mayor de la Ermita de San Nicasio de Leganés…), cuya estructura, que arranca de un sotabanco inferior que permita ganar altura para disponer delante, a cierta distancia, una mesa de altar de frentes rectos cajeados con amplio sagrario encima, se articula en banco de sencilla cornisa moldurada superior con proyecciones hacia delante en los extremos y en cuerpo único conformado por dos

[1886] Estos dos balcones abalaustrados presentan paralelismos con las tribunas de la Capilla del Palacio Real de Madrid de Giovanni Battista Sacchetti (en su estado original) y con las de varios edificios religiosos de Ventura Rodríguez como la Iglesia de la Compañía de María de Zaragoza, su proyecto no realizado para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, el Sagrario de la Catedral de Jaén o la Iglesia del Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid, todas ellas de influencia italiana, sobre todo juvarriana (Basílica de Superga...).

[1887] En principio, estos vanos abalaustrados con función de tribuna, tal y como aparece dibujado el del lado del evangelio, eran de fábrica y no fingidos, aunque en la planta del templo Agustín Sanz no llegó a representar las escaleras para acceder a los mismos, que en principio deberían estar en las dos sacristías, lo que quizá se debiera a la idea de dar acceso, al menos a uno de ellos (el otro quizá no fuera accesible), desde alguna edificación anexa como la casa del administrador ducal en la localidad, algo frecuente en la época y que también había ocurrido en el caso del segundo proyecto para la iglesia de Vinaceite, en el que una de las cuatro tribunas existentes allí (dos en la nave de los pies y dos en el presbiterio), que son parecidas a estas, aunque algo más complejas, y sin duda sirvieron de modelo, concretamente la del lado de la epístola del presbiterio, tenía su acceso desde la Casa de los Duques de Híjar en Vinaceite, situada junto al templo y conocida como el *palacio*. En cualquier caso, mediante estas tribunas (al menos gracias a una de ellas), los duques de Híjar podrían oír misa con comodidad y discreción, sin pisar el templo y sin mezclarse con sus vasallos, cuando visitaran la localidad.

[1888] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

parejas de columnas corintias de fuste liso que flanquean un gran lienzo único de formato rectangular vertical de abultado marco de hojas de roble en derrame y sostienen un monumental entablamento de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla superior, friso liso y monumental entablamento curvo partido de cornisas molduradas salientes que en sus dos extremos se corona con sendas esculturas de grandilocuentes ángeles mancebos orantes de alas desplegadas de tradición barroca romana, un recurso habitual en las coronaciones de los retablos de Sanz (retablos laterales de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, altares laterales y mayor de la Parroquial de Épila…), y en cuyo centro presenta un copete sobresaliente, también moldurado a modo de decorativo ático, que cobija un relieve escultórico [figs. 11, 12, 13 y 14].



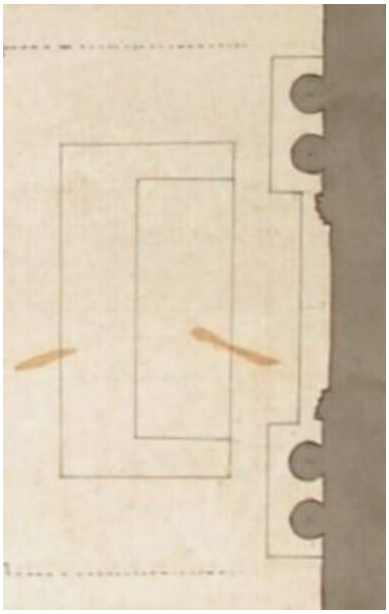


Fig. 11: ***Sección del retablo mayor*** **(izquierda). Es un detalle del dibujo de planta y sección longitudinal de la Iglesia de la nueva población de San Rafael (1783-1784), de Agustín Sanz.**
Fig. 12: ***Planta del retablo mayor*** **(derecha). Es un detalle del dibujo de planta y sección longitudinal de la Iglesia de la nueva población de San Rafael (1783-1784), de Agustín Sanz.**

Por encima de las tribunas del presbiterio se dispone ya el entablamento que recorre todo el perímetro interior del templo, lo mismo que ocurre sobre la puerta de acceso al coro alto en el caso de la nave de los pies. De hecho, en ambos espacios auxiliares el entablamento presenta las mismas características que en el núcleo central con una única excepción: su proyección hacia delante coincidiendo con algunas de las pilastras de la parte inferior, un recurso de raíz clásica, desarrollado por Miguel Ángel y asumido por el barroco romano, que Agustín Sanz había empleado ya en otras obras religiosas, como su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite o la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz, en puntos significativos que debían quedar especialmente enfatizados.[1889] Este recurso lo

[1889] Este recurso, por influencia italiana, era muy frecuente en la arquitectura religiosa barroca clasicista española, siendo utilizado ampliamente por arquitectos como Ventura Rodríguez, que lo usó en edificios

utilizó aquí coincidiendo con las cuatro pilastras que sostienen visualmente los dos grandes arcos torales que marcan el entronque entre el núcleo central y sus dos espacios auxiliares, unas pilastras que, como ya se vio, se proyectan hacia delante acompañando dicha proyección de la correspondiente retropilastra en su flanco más alejado del núcleo central.[1890]





Fig. 13: ***Estampa del alzado del retablo de la Capilla Paulina de la Basílica de Santa María la Mayor de Roma (Disegni di Vari Altari e Cappelle*, 1689-h. 1691) (izquierda).**
Fig. 14: ***Vista del retablo mayor de la Catedral de Cuenca, diseñado por Ventura Rodríguez*** **(derecha).**

Más allá del entablamento, tanto en la nave de los pies como en el presbiterio, se desarrolla ya el sistema de cubrición, que es similar en ambos espacios auxiliares. De hecho, los dos se cubren de la misma manera: con una sencilla bóveda de cañón cajeada reforzada con un arco fajón en el entronque con el núcleo central, pues los dos arcos torales correspondientes funcionan también como arcos fajones. Dichos arcos fajones, que como ya se ha visto se disponen a plomo de las pilastras de la parte inferior, refuerzan la unidad del templo en sentido transversal al ligar visualmente los dos lados de la nave y del presbiterio creando un armazón que da cuerpo y estructura al recinto. A su vez, marcan visualmente la transición entre las bóvedas de los espacios auxiliares y la del núcleo central introduciendo un matiz rítmico y decorativo en el sistema de cubrición. Presentan sus respectivos intradoses con su superficie completamente lisa, una solución más sobria que la que el propio Agustín Sanz había aplicado previamente en los arcos

como el Templo del Pilar de Zaragoza, la Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos o sus proyectos no realizados para la Iglesia de San Bernardo de Madrid y la Catedral de Burgo de Osma.

[1890] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

fajones de su segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite, de los templos definitivos de Urrea y Vinaceite, o de la Parroquial de Épila, en los que los intradoses llevaban un sencillo cajeado, y sobre todo que en los arcos fajones de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y de su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, cuyos intradoses había ornado con casetones cuadrangulares con roseta.[1891]

Las austeras bóvedas de cañón de ambos espacios auxiliares se alejan ya del diseño decorativo de raíz "pilarista" empleado por Agustín Sanz en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite, que era similar al que previamente había desarrollado en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y en su tercer proyecto para la de Urrea, pues no solo prescindió de los lunetos para cobijar óculos de iluminación presentes en las bóvedas de cañón de estos templos, sino también de la utilización de un molduraje perimetral clasicista de formato rectangular para articular su superficie y permitir en caso necesario acoger pinturas murales en su interior.[1892] Sustituyó aquí ese recurso por otro mucho más simple y sobrio pero que también permitía articular sutilmente la superficie de ambas bóvedas: un simple cajeado perimetral liso que, para mayor articulación, queda flanqueado por sendas bandas en resalte en sus extremos, coincidiendo con los entronques con el testero y el arco de triunfo correspondiente.[1893]

La propia bóveda de cañón de la nave de los pies del templo enmarca en el testero de dichos pies, por encima del coro alto, un gran paramento semicircular, dispuesto sobre el entablamento general y articulado perimetralmente, salvo en la base, mediante una sencilla banda plana en resalte, que cobija en su centro uno de los principales elementos configuradores del sistema de iluminación del templo: un gran vano, aparentemente de formato rectangular vertical —esto se deduce exclusivamente de la sección longitudinal del templo, pues no se conoce el alzado de fachada—, que permite iluminar longitudinalmente con gran efectismo el coro alto, el núcleo central y el presbiterio de la iglesia hasta culminar en el altar mayor. Por su parte, la bóveda de cañón del presbiterio enmarca en el testero de la cabecera, por encima del entablamento general, otro gran paramento semicircular similar al de los pies, aunque todavía más despojado que aquel en su articulación por haber prescindido en él Agustín Sanz tanto de la banda plana en resalte para ceñir su curvatura como del vano de iluminación, con el fin de dejar su superficie limpia y despejada para poder disponer delante de la misma, con la debida holgura, la parte alta del retablo mayor, cuyo frontón curvo partido, con todo su remate escultórico, debía ocupar buena parte de dicho paramento semicircular.[1894]

[1891] Este sistema de intradós cajeado lo volvería a utilizar tardíamente Agustín Sanz en iglesias como la Colegiata de Sariñena.

[1892] La articulación de las bóvedas con un molduraje perimetral, en este caso de formato rectangular, tenía sin duda su referente en el Templo del Pilar de Zaragoza, donde Ventura Rodríguez había empleado este mismo recurso que permite ordenar y animar la superficie abovedada dejándola preparada para albergar pinturas murales en caso necesario, algo que sucedió en algunas de las bóvedas del Pilar y también en un destacado edificio religioso de Agustín Sanz: la Iglesia de Épila, donde las bóvedas articuladas de esta manera se cubrieron en la década de 1790 con efectistas pinturas murales de temática mariana a cargo de los pintores Mariano Ponzano y Bernardo Costa, constituyendo un conjunto casi único en su género en Aragón por su envergadura y calidad. Sobre este tema, véase el subapartado §4.2.1.3. dedicado a la Iglesia de Épila.

[1893] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

[1894] *Ibidem*.

Por encima de las bóvedas del templo se disponen ya los tejados que las protegen, cuya estructura de madera, cubierta sin duda por teja árabe al exterior, se vislumbra en la sección longitudinal dibujada por Agustín Sanz, aunque no resulta del todo evidente. Según se deduce de dicha sección y de la propia planta, la característica más genuina de estos tejados principales, que corresponden diferenciadamente a la nave de los pies, el núcleo central y el presbiterio, y que son todos a dos aguas, es que su cumbrera es común a todos ellos y tiene continuidad longitudinalmente en sentido horizontal al no trasdosarse al exterior la bóveda de plato del núcleo central, que queda oculta al exterior dentro de dicha estructura, que Sanz supo adaptar al máximo para enmascararla. Lo que no es coincidente en los tres tejados, aunque si entre los de la nave y el presbiterio, es la envergadura y la inclinación de sus faldones, pues los del núcleo central deben ser necesariamente más amplios y de menor pendiente, pues deben cubrir un espacio de mayor anchura.[1895] Cabe señalar, como dato curioso, que para hacerse una cierta idea, aunque solo aproximada, de las características y el aspecto exterior que hubieran tenido los tejados principales del templo proyectado por Sanz para el lugar de San Rafael de haberse construido, se puede recurrir a la ya mencionada Iglesia de Movera, ubicada en el extrarradio rural de Zaragoza, pues tanto la configuración espacial como el desarrollo en alzado de ambos templos resultan comparables en sus aspectos más básicos. Mención aparte merecen los pequeños tejados de los volúmenes constructivos subsidiarios correspondientes a las diferentes dependencias auxiliares del templo (escalera del coro alto, almacén de los pies del templo y los dos bloques constructivos de sacristía-tribuna del presbiterio), que no aparecieron reflejados en la sección longitudinal de Sanz. Muy probablemente, los tejados de la escalera del coro y del almacén auxiliar, dos volúmenes constructivos que debían flanquear la nave de los pies hasta media altura, los ideó Agustín Sanz a una sola agua que muy probablemente quedaría oculta desde un punto de vista frontal mediante dos sobrios aletones dispuestos sobre la cara frontal de ambos volúmenes constructivos flanqueando la fachada principal de un solo cuerpo, misma solución que Agustín Sanz había aplicado en la Iglesia de Vinaceite y que emplearía posteriormente en la de Cortes de Aragón.

El aspecto y la configuración de los exteriores de la iglesia proyectada por Agustín Sanz para el nuevo lugar de San Rafael solo se pueden establecer de forma aproximada ante la inexistencia de un diseño de alzado exterior. No obstante, gracias a la sección longitudinal y a la planta se pueden determinar algunas de sus características. Así, es evidente que al exterior el protagonismo lo adquiere el juego con los volúmenes geométricos puros, de carácter paralelepipédico (nave de los pies, escalera del coro alto, almacén auxiliar, presbiterio y sacristías-tribunas) y prismático (núcleo central), y de distinto formato, de los distintos bloques constructivos del templo, que parten todos ellos del zócalo general del templo y que, por lo general, parecen ser de paramentos lisos o muy sencillamente articulados (cajeados…) que se animan únicamente, y solo en algunos casos, mediante los vanos de iluminación. Por otro lado, aunque esta articulación de los paramentos exteriores resulta difícil de establecer a ciencia cierta con carácter general, sí que se pueden deducir bastantes rasgos de la configuración de la fachada principal, que

[1895] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

se caracteriza por un armonioso y equilibrado diseño clasicista marcadamente rectilíneo y planista al carecer de alabeos y juegos de retranqueo importantes. Su configuración sería emparentable con la de la fachada principal de la Iglesia de Vinaceite, que a su vez puede considerarse una variante con calles laterales atrofiadas del frontis de cuerpo único de la Parroquial de Urrea de Gaén, de tal manera que, como aquella, presentaría una calle central correspondiente a la nave de los pies y sendas calles laterales residuales o atrofiadas, correspondiente la del lado del evangelio a la escalera del coro alto y la de la epístola al almacén parroquial, unas calles laterales que pasarían casi desapercibidas gracias a su estrechez, a su escasa o inexistente articulación mural y a sus probables aletones superiores de transición para suavizar el enlace con la calle central, que como los de Vinaceite serían muy escuetos y carentes de decoración, una solución que Sanz emplearía también posteriormente en la fachada de la Parroquial de Cortes de Aragón.[1896]

La calle central de la fachada principal presenta, según se deduce, aunque no sin dificultad, de la sección longitudinal y la planta de Agustín Sanz, una configuración similar a la de la calle central de la citada fachada principal de la citada Iglesia de Vinaceite, pues es también de cuerpo único y se articula a su vez mediante sendas pilastras de orden gigante, dispuestas sobre el zócalo general del templo, que sostienen visualmente el monumental entablamento con frontón triangular que remata el frontis en coincidencia con la inclinación de las vertientes del tejado de la nave de los pies,[1897] un frontón que, como es habitual en la arquitectura religiosa de Sanz, presenta cornisas de elegante molduración clasicista de saliente progresivo y cobija un tímpano presidido en su centro por un sencillo óculo de ventilación de la cubierta que lo anima, un recurso de tradición herreriana que evoca a su vez otro recurso de gran clasicismo: el tondo perfilado, que el insigne Alberti puso de moda durante el Primer Renacimiento para presidir todo tímpano triangular.[1898] Las citadas pilastras flanquean a su vez el gran paramento mural de fachada, que en sentido ascendente queda presidido en su eje central, al igual que en las parroquiales de Vinaceite y Urrea de Gaén, por una sucesión de tres elementos superpuestos de refinado diseño clasicista, ejecutados probablemente en cantería: la portada que enmarca la puerta de acceso al templo, que es adintelada pero presenta, según parece, sus dos ángulos superiores recortados en forma de cortinilla, modelo que deriva de un tipo de enmarque empleado masivamente por Borromini en la planta baja de la fachada principal del Colegio de la Propaganda Fide de Roma[1899], y que se corona con

[1896] *Ibidem*. Agustín Sanz empleó previamente en la fachada principal de la Iglesia de Vinaceite, y probablemente también en su segundo proyecto para el mismo templo, unos aletones estrechos, lisos y sin decoración alguna que permiten hacerse una idea de cómo hubieran podido ser, en caso de haberse construido, los de las calles laterales de esta fachada de la Iglesia del nuevo lugar de San Rafael.

[1897] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.

[1898] Alberti utilizó este recurso en los tímpanos de los frontones triangulares de fachadas de profundo clasicismo como las de San Andrés de Mantua o Santa María Novella de Florencia, siendo asumido por la arquitectura renacentista, donde cuajó especialmente en el clasicismo herreriano español de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid...), ejemplo de prestigio en la segunda mitad del XVIII.

[1899] Este tipo de enmarque lo había empleado previamente Borromini, pero con menor protagonismo, en las ventanas de la planta baja del Oratorio de los Filipenses y en las fachadas laterales de San Carlino.

una monumental cornisa clasicista recta de notable saliente y potente perfil moldurado, una solución que Sanz ya había empleado previamente, aunque con distinta envergadura, proporción y ornamentación en las portadas de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Vinaceite y Épila; la hornacina que acoge la imagen del santo titular, que al parecer se corona con un refinado frontón triangular al igual que en Vinaceite y Urrea; y el gran vano de iluminación que sirve para iluminar longitudinalmente el interior del templo por encima del coro alto, que al parecer es de formato rectangular vertical como el de Urrea, pero a diferencia de este no perfora el entablamento superior. Cabe señalar por último que el testero de la cabecera, carente de articulación mural al exterior, se remata también, como la fachada principal, con un frontón triangular, pero mucho más sencillo, pues sus cornisas clasicistas apenas sobresalen y carece de óculo en su tímpano.[1900]

Por último, cabe resaltar que este proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia del nuevo lugar de San Rafael apenas ejerció influencia en la arquitectura aragonesa de su tiempo al no haberse llegado a construir y haber permanecido sus diseños en poder del IX Duque de Híjar en Madrid.

[1900] A.H.P.Z., A.D.H., Sala V, Leg. 106, Doc. 1/2 (Diseños de la iglesia del nuevo lugar de San Rafael).

4.2.1.6. Diseño de la Iglesia parroquial de Calmarza (1788)

Estudio histórico

La pequeña villa aragonesa de Calmarza, emplazada en un espolón rocoso en pleno cañón del río Mesa, en la zona suroccidental del Corregimiento de Calatayud, al que pertenecía en lo administrativo y judicial —en lo eclesiástico dependía de Obispado de Tarazona—, vio cómo su vieja y modesta iglesia parroquial, dedicada a San Blas (la actual se dedica a la Asunción de María), quedaba arruinada y en desuso en 1784 a consecuencia de las *muchas aguas, tronadas y tempestades* acaecidas en ese año, pues se desplomaron *enteramente las bóbedas de madera y tejados de ella*. Como solución provisional para poder colocar el tabernáculo del Santísimo *con alguna decencia* y seguir celebrando los divinos oficios, la localidad se vio obligada a habilitar rápidamente una pequeña ermita a costa de los vecinos, que contribuyeron con los materiales necesarios, y del párroco, que tuvo que satisfacer a sus expensas, por no existir otro caudal, los jornales de los dos oficiales que, por espacio de un mes, trabajaron en la obra de habilitación del templo parroquial interino, en el que, no obstante, el culto se celebró en adelante *con mucha incomodidad de los feligreses*, cometiéndose *algunas distracciones e irreverencias, de modo que no cave en dicha hermita la mitad de los vecinos* [figs. 1 y 2].[1901]



Fig. 1: *Vista de Calmarza.* Se observa la integración del caserío en el paisaje del cañón del río Mesa.

[1901] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de 1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", f. 6 r.-v. (Acta de 3-I-1786). Los primeros datos del proceso de reedificación de la Iglesia de Calmarza, así como sus diseños, fueron dados a conocer en CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, pp. 449-454.



Fig. 2: ***Vista de la Iglesia de Calmarza en la actualidad.***
Se aprecian todavía pervivencias del viejo templo.

Dada la inadecuación de la pequeña ermita habilitada como parroquia provisional, lograr la rehabilitación o reedificación de la vieja iglesia parroquial se convirtió en el principal objetivo de las autoridades municipales, que ya el 15 de enero de 1785 remitieron sendos memoriales a los perceptores de los diezmos de la localidad, que eran el Obispo de Tarazona y el Cabildo de la Colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud, para tantear su disposición a aportar dinero para costear la obra, a lo que estaban obligados dado el destino primordial de la renta que percibían. Ambos respondieron que contribuirían a dicha obra con la cantidad proporcional a lo que percibían. Sin embargo, a pesar del ofrecimiento, nada se hizo a lo largo del año, por lo que ya a finales de este, el Ayuntamiento y su Junta de Propios decidieron recuperar la iniciativa, aunque no se reunieron oficialmente para tratar el asunto hasta el 3 de enero de 1786. Ese día se celebró una trascendental sesión a la que asistieron los dos alcaldes y jueces ordinarios, Juan Cortés y Pascual Ruiz, los regidores, Blas de Alda y Jerónimo Lozano, el diputado del común, Manuel de Aspa, y el síndico procurador, Vicente Bueno, todos ellos componentes del Ayuntamiento y la Junta de Propios de la villa. También intervino en el cónclave mosén Antonio Escolano, cura párroco y además apoderado de los censalistas de la localidad. En la citada sesión, tras hacer constar la precaria situación en que se encontraba el pueblo tras la ruina de su parroquial y la habilitación de la ermita como templo interino, se acordó oficialmente, *para ocurrir a tan grave necesidad y redificación de dicha yglesia*, […] *que por perito inteligente se visure y declare a que ascenderá la construcción de dicha yglesia, para cuyo fin, enterados de la aptitud y suficiencia de*

Lorenzo Lahoz, maestro de obras de la ciudad de Calatayud, se le nombró para dicho fin, de lo que se le dio aviso, y hecha su relación se junte a esta diligencia.[1902]

En realidad, el encargo al veterano y experimentado, aunque controvertido, *maestro de obras y alarife* bilbilitano Lorenzo Lahoz (Calatayud, h. 1716-1789),[1903] que había estado muy activo desde hacía varias décadas en el Partido de Calatayud y áreas limítrofes y que al parecer estaba habilitado para ejercer como tal por el Consejo de Castilla, se había realizado ya, por encomienda directa de la Junta de Propios de Calmarza —que lo había nombrado perito para la delineación y tasación de la reedificación del templo—, unas semanas antes, hacia finales de noviembre o primeros de diciembre de 1785, puesto que el 15 de diciembre de 1785 se fechan tres significativos documentos relacionados elaborados y rubricados por él: la *capitulación y condiciones para la nueba redificación de la Yglesia del lugar de Calmarza* (proyecto constructivo o informe facultativo), la *tasación de la redificación de la yglesia que se undió en dicha villa* (cálculo de costes) y los propios diseños de planta y perfil de dicha reedificación, estos últimos no conservados.[1904]

Tal y como se deduce de su capitulación y su tasación, Lorenzo Lahoz, tras visurar a conciencia el arruinado edificio, había planteado su intervención como una rehabilitación, reforma y ampliación de la estructura existente, puesto que el templo, en su configuración espacial anterior, resultaba manifiestamente insuficiente para la creciente población de la villa, que estaba experimentando un notable crecimiento económico y demográfico derivado de la gran actividad de su importante fábrica de papel blanco, que estaba creciendo con varios molinos nuevos. Planteaba añadir a la vieja nave única de mampostería enlucida, que había decidido conservar debidamente rehabilitada y vuelta a abovedar y cubrir, un nuevo cuerpo de edificación, también de mampostería enlucida, compuesto por un transepto con cúpula hemisférica sobre el crucero dotada de linterna (ochavada al exterior), cabecera recta saliente y sacristía anexa. No se construiría torre campanario pues se mantendría la recia pseudoespadaña existente a los pies del templo. Las partes nuevas respetarían al exterior el lenguaje arquitectónico preexistente —se daría continuidad al alero general de ladrillo—, mientras que al interior las estructuras reaprovechadas se redecorarían en clave barroca clasicista a juego con los nuevos elementos añadidos —por ejemplo, en los muros de la vieja nave se abrirían arcos *fornecinos* o ciegos flanqueados por pilastras—. En principio, Lahoz, que cifró el importe de sus trabajos proyectuales en 16 libras jaquesas (301 reales y 6 maravedís de vellón), no tenía intención de hacerse cargo de la ejecución material de la obra, que quedaría para otro maestro y alcanzaría, según sus cálculos, un coste global de 1.656 libras, 10 sueldos y 6 dineros jaqueses (31.179 reales y 26 maravedís de vellón).[1905]

[1902] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", f. 6 r.-v. (Acta de 3-I-1786) y ff. 8 v.-9 v. (Certificación de 12-I-1786).

[1903] Sobre Lorenzo Lahoz véase una nota biográfica en el subapartado §4.2.1.3. dedicado a la Iglesia de Épila.

[1904] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 1 r.-3 r. (Proyecto constructivo de 15-XII-1785), f. 7 r.-v. (Cálculo de costes de 15-XII-1785) y f. 64 r.-v. (Carta de 25-XI-1788).

[1905] *Ibidem*; y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 451. Según lo estipulado por Lorenzo Lahoz, sería condición que, una vez concluida la obra, esta se entregara *por dos maestros peritos en el oficio, uno por cada parte, como también, siempre que a los señores de la Junta* [de Propios] *les pareciese llebar besura, puedan hacerlo, y caso que en la obra se alle que enmendar, pague el maestro*

Tras recibir a primeros de enero de 1786, de manos de Lorenzo Lahoz, los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes que este había elaborado para la reedificación de la iglesia, el Ayuntamiento y la Junta de Propios mandaron adjuntar la citada documentación al expediente oficial que estaban formando, con la salvedad de los diseños, que quedaron en poder del maestro de obras *para en caso de ejecutarse dicha obra*. Poco después, el 8 de enero, tras estudiar dicha documentación, especialmente el cálculo de costes, acordaron que se convocara al vecindario para hacerle presente *la necesidad y urgencia de la obra y ver a que se ofrecían en ella, anotándose todo*. La reunión de las autoridades municipales con los vecinos tuvo lugar el 12 de enero y en ella se logró una notable implicación de estos, pues se ofrecieron a ocuparse de la conducción de los materiales de construcción (piedra, cal, arena, yeso, agua…) a pie de obra a cambio únicamente de que los días que trabajaran recibieran, sobre todo los más necesitados, algún refresco de pan y vino para poder soportar el esfuerzo y la fatiga. En esa misma reunión se acordó recoger por escrito lo que recaudaban anualmente los perceptores de los diezmos y las primicias de la localidad, lo que se hizo poco después redactándose una certificación en la que se dejó constancia de que el Obispo de Tarazona percibía cada año unas 140 libras jaquesas (2.635 reales y 7 maravedís de vellón) de diezmos, de que el Cabildo de Santa María la Mayor de Calatayud, mediante arriendo de los diezmos que le correspondían, cobraba anualmente 160 libras (3.011 reales y 23 maravedís), y de que los Propios de la villa recibían cada año los granos de *quarto y primicia*, lo que quinquenalmente suponía unas 128 libras (2.409 reales y 12 maravedís) excluyendo los gastos de dotación de la iglesia, que ascendían a 60 libras (1.129 reales y 13 maravedís) anuales. Además, en la misma certificación se recogió que en ese año de 1786 existían, custodiados *en arca*, unos sobrantes de Propios de 171 libras, 11 sueldos y 10 dineros (3.229 reales y 23 maravedís), y que el trabajo de conducción de materiales prometido por los vecinos tendría un valor económico de 350 libras (6.588 reales y 2 maravedís). También se hizo constar que un año antes, el 15 de enero de 1785, se había escrito oficialmente a los dos perceptores de los diezmos de la villa y que estos se habían comprometido a contribuir a la obra con la cantidad proporcional a lo que percibían.[1906]

Todas las diligencias anteriores, que conformaban el expediente oficial ya mencionado, fueron aprobadas el 25 de enero de 1786, con intervención del cura párroco, por el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Calmarza, que acordaron que originales se remitieran al Corregidor de Calatayud con el fin de que este, tras redactar su propio informe, se las hiciera llegar al Intendente General de Aragón. El corregidor, el teniente coronel José de Rada y Rodríguez, se tomó el asunto con interés, aunque tardó bastante en despacharlo. De hecho, no fue hasta el 21 de marzo de 1786 cuando remitió una carta-informe al Intendente Antonio Ximénez Navarro adjuntándole el expediente e informándole de que tenía *por muy justo y arreglado el que se reedifique la yglesia de este pueblo, arruinada como se expresa y por lo que el vecindario padece mucha*

la vesura y los reparos que se allen defectuosos, y caso que la obra baia areglada a plan y condiciones, será de cuenta de los señores de la Junta el pagar la besura. El régimen económico de ejecución sería el de contrata.

[1906] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 7 v.-8 r. (Orden de c. 5-I-1786), f. 8 r. (Acuerdo de 8-I-1786), f. 8 v. (Acta de 12-I-1786) y ff. 8 v.-9 v. (Certificación de c. 18-I-1786).

incomodidad y el culto irreverencias. El Intendente, para poder obrar con el debido juicio, pasó el asunto a informe de su subalterno y asesor, el Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, el 8 de abril. Este, tras estudiar la documentación remitida, redactó un informe el 10 de abril en el que dejó constancia de que *la reedificación de la yglesia de este pueblo no puede ser más urgente, pues queda ya sin usso,* y en el que trató sobre los principales datos obrantes en las diligencias, tales como la tasación de la obra y el montante de la contribución de los vecinos, haciendo hincapié en que para financiar los trabajos era preciso solicitar la aprobación del Consejo de Castilla.[1907]

Algo más de dos meses y medio después, el 30 de junio de 1786, el propio Contador Principal, tras resolver ciertas dudas, hizo saber al Intendente que el expediente sobre la reedificación del templo se encontraba ya en el grado de instrucción adecuado para poderlo dirigir, como procedía, a la resolución del Consejo de Castilla, pero recordándole además la urgencia de ejecutar la obra y el gasto consiguiente. En vista de ello, Antonio Ximénez Navarro decidió remitirlo de inmediato a Madrid. Tras la pertinente orden, lo envió el 1 de julio de 1786 mediante una carta-informe dirigida al Consejo de Castilla a través del Contador General de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela. En la misma informó del estado del templo, del proyecto de Lorenzo Lahoz, y de la situación de las rentas del pueblo, indicando, entre otras cosas, que anualmente solo sobraban de Propios 8 libras jaquesas (150 reales y 20 maravedís de vellón), que la primicia ascendía cada año a 68 libras, 8 sueldos y 13 dineros (1.288 reales y 9 maravedís) y que los perceptores de los diezmos se avenían a contribuir a proporción de lo que recibían. Por último, puso de manifiesto que el Corregidor de Calatayud y la Contaduría de Aragón consideraban también muy conveniente la pronta ejecución de la obra *por el recomendable fin al que se dirije y la extrema necesidad en que se funda*.[1908]

El Consejo de Castilla tardó alrededor de cuatro meses y medio en estudiar el expediente. Tras analizarlo, dictó un auto el 18 de noviembre de 1786 por el cual ordenó al Intendente General de Aragón que remitiera al Obispo de Tarazana, en calidad de parte interesada como perceptor de una parte de los diezmos de la villa, los diseños, proyecto y cálculo de Lorenzo Lahoz para reedificar la iglesia, así como una carta del Consejo dirigida a él que se fechó el 25 de noviembre. El objetivo que perseguía el Consejo, que concedió amplios poderes al obispo, era que este, tras hacer reconocer la documentación técnica por un arquitecto de su confianza, en su vista y enterado de la situación, informara si consideraba precisa toda la obra proyectada por Lahoz o si esta se podría reducir dada la escasez de medios y la corta producción de los diezmos para atender a la ejecución de los trabajos. En paralelo, el Intendente, tras escuchar al Ayuntamiento y la Junta de Propios, debería proponer el medio que estimara más conveniente y efectivo para que, con la tercera o cuarta parte del producto de los diezmos y con el sobrante de los Propios y la primicia, se pudiera costear la obra.[1909]

[1907] *Ibidem*, ff. 9 v.-10 r. (Orden de 25-I-1786), f. 10 r. (Carta-informe de 21-III-1786), f. 10 r. (Orden de 8-IV-1786) y f. 10 r.-v. (Informe de 10-IV-1786).
[1908] *Ibidem*, ff. 11 v.- 12 r. (Informe de 30-VI-1786), f. 12 r. (Orden de 1-VII-1786) y f. 13 r. (Carta-informe de 1-VII-1786).
[1909] *Ibidem*, ff. 15 r.-16 v. (Carta de 25-XI-1786) y ff. 15 v.- 16 r. (Auto de 18-XI-1786).

Antonio Ximénez Navarro cumplió eficazmente la misión encomendada, puesto que el Obispo de Tarazona, José Laplana y Castillón (Benabarre, Huesca, 1719-Tarazona, Zaragoza, 1795), acusó recibo de la carta del Consejo de Castilla y de los diseños, proyecto y cálculo de Lorenzo Lahoz mediante una misiva dirigida a la Intendencia fechada el 11 de enero de 1787. A su vez, también el Ayuntamiento y la Junta de Propios respondieron al Intendente con varias cartas, en este caso fechadas el 4 y 6 de febrero y el 19 de marzo. De todo ello dio cuenta Ximénez Navarro al Consejo de Castilla mediante una nueva misiva, fechada el 13 de abril, remitida a Juan de Membiela. En ella puso de manifiesto que los responsables municipales no encontraban *arbitrio alguno a causa de ser un pueblo de señorío*, es decir, una localidad en la que el «señor», en este caso el VII Marqués de Ariza, Fausto Francisco de Palafox y Pérez de Guzmán el Bueno (Madrid, 1731-1788), percibía *la dominicatura y el útil o rendimiento de los fundos más principales*.[1910]

A pesar de las gestiones del Intendente General de Aragón, el tiempo pasaba inexorablemente sin avances sustanciales en la tramitación del expediente, por lo que el Ayuntamiento y la Junta de Propios comenzaron a impacientarse y ya en mayo de 1787, concretamente el día 10, escribieron de nuevo a Antonio Ximénez Navarro pidiéndole que intentara agilizar los trámites en el Consejo de Castilla para poder acometer cuanto antes la reedificación del templo. El Intendente, consciente de la situación, optó por escribir otra vez a Juan de Membiela el 16 de mayo, haciéndole constar la impaciencia municipal y la propia urgencia de la obra con el fin de que instara al despacho del expediente por parte del Consejo. Este aún tardó cuatro meses en dar respuesta. Lo hizo el 15 de septiembre mediante un auto en el que instó al Intendente a que pasara nuevo oficio al Obispo de Tarazona para recordarle que debía evacuar lo que ya se le había encomendado previamente, es decir, la revisión por un arquitecto de su confianza de los diseños, proyecto y cálculo de Lorenzo Lahoz, así como de la propia iglesia, para determinar si la obra podría reducirse y cuál sería su coste en ese caso.[1911]

Paradójicamente, tras remitir un nuevo oficio al Obispo Laplana y Castillón el 25 de septiembre de 1787, el Intendente Ximénez Navarro pudo constatar que el prelado había resuelto ya meses atrás, y de forma plenamente satisfactoria, los trámites requeridos por el Consejo de Castilla, aunque de forma un tanto inexplicable todavía no había comunicado sus resultas. De hecho, ya el 17 de marzo de 1787 el obispo había mandado oficio a Manuel Estevan, presbítero y canónigo de Santa María la Mayor de Calatayud y mayordomo suyo en ella y su arcedianato, instándole a que en su nombre eligiera y nombrara un arquitecto de su satisfacción en cuya compañía debería trasladarse a Calmarza, donde, con presencia del *plan y la declaración* de Lahoz, se habría de hacer una visura del ruinoso templo *con conocimiento de la situación del pueblo y consideraciones de medios*, para poder manifestarle, *con la imparcialidad y pureza que corresponde*, si toda la obra sería necesaria según el *plan* o si esta podría reducirse, explicándole todo.[1912]

[1910] *Ibidem*, f. 17 r. (Carta de 11-I-1787), f. 18 r. (Carta de 13-IV-1787) y ff. 19 r.- 23 r. (Cartas de 4/6-II-1787 y 19-III-1787).
[1911] *Ibidem*, f. 24 r. (Carta de 10-V-1787), f. 25 r. (Carta de 16-V-1787) y f. 26 v. (Auto de 15-IX-1787).
[1912] *Ibidem*, ff. 30 r.-31 r. (Oficio de 17-III-1787) y ff. 35 r.-36 v. (Carta-informe de 14-X-1787).

El canónigo Manuel Estevan aceptó el encargo el 30 de marzo de 1787 y lo evacuó con gran diligencia a lo largo del mes de abril y las dos primeras semanas de mayo. Para visurar el templo *in situ* y revisar el proyecto de Lorenzo Lahoz eligió al *maestro alarife* de Calatayud Matías Navarro,[1913] del que tenía *la mayor satisfacción*, el cual se trasladó a Calmarza en su compañía y procedió a ejecutar la referida visura teniendo muy presentes los diseños, proyecto y cálculo de Lahoz, la situación del pueblo, los exiguos medios económicos disponibles y otras circunstancias. Como consecuencia de esta, Navarro propuso una serie de modificaciones y añadidos en la propuesta de Lahoz que, sin cambiarla sustancialmente, permitían tanto rebajar algo su coste como resolver o mejorar ciertos aspectos de ella. De manera ejemplar, Estevan y Navarro, tras varias conferencias con el propio Lahoz, lograron consensuar las citadas modificaciones y mejoras con este, que las incorporó a su propuesta con ligeros ajustes elaborando una nueva planta —no así un nuevo perfil—, proyecto constructivo y cálculo de costes, documentos que rubricó el 12 de mayo de 1787. El mismo Matías Navarro redactó un informe al día siguiente, 13 de mayo, mostrándose de acuerdo en líneas generales con la idea inicial de Lorenzo Lahoz, que consideraba adecuada a las necesidades del pueblo, y explicando y razonando las modificaciones y añadidos que había propuesto y que Lahoz había asumido casi al pie de la letra, que se concretaban en: la sustitución de la cúpula con linterna sobre el crucero por una simple bóveda vaída, lo que permitiría reducir notablemente los costes sin sacrificar la ampliación propuesta por Lahoz ni su planteamiento espacial, así como evitar los riesgos derivados del fuerte viento que se desataba en la localidad periódicamente; la supresión de los arcos *fornesinos* o *fornecinos*, es decir, ciegos, que Lahoz había proyectado abrir en las paredes laterales de la vieja nave rebajando su espesor, lo que evitaría su debilitamiento; el rebaje general de la altura de los muros del templo en 5 palmos (96’5 cm), lo que permitiría que las débiles paredes de la nave reaprovechada, que tal y como estaban alcanzaban unos 31 palmos (5’98 m) de altura, cargaran menos peso del previsto, aunque sería preciso que la totalidad de los muros llevaran un refuerzo superior y estuvieran dotados de un nuevo alero general de ladrillo *de moldura* o aplantillado de media vara (38’6 cm) de vuelo distinto del antiguo, que Lahoz había planteado conservar, e incluso reproducir en las partes nuevas, pero que resultaba escaso; la creación de un púlpito, que no existía y Lahoz no había contemplado; y rehacer por completo, por su enorme deterioro, los tejados de la *torre* —en realidad pseudoespadaña—, el pavimento del suelo del cuerpo de campanas, el piso del coro alto

[1913] Sobre Matías Navarro se conocen todavía muy pocos datos. Activo como maestro de obras de titulación gremial en Calatayud y su entorno en las últimas décadas del siglo XVIII —al menos desde 1774— y probablemente en los primeros años del siglo XIX, se sabe que, en 1780, en colaboración con Millán Torcal, diseñó la nueva Iglesia parroquial de El Frasno, proyecto que no llegó a ejecutarse al ser rechazado por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando diez años después, a comienzos de 1790. Años después dibujó la desaparecida torre mudéjar contigua a la Iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda, en este caso junto a Manuel Torcal, dentro de un estudio sobre su estado de conservación. Ya en 1794, en el contexto de un pleito, delineó parcialmente las plantas de una casa del Hospital de los Expósitos de Calatayud y de un cuartel contiguo. Véanse A.H.P.Z., Real Audiencia de Aragón, Pleitos civiles modernos, J/13.640/3 y J/14.659/3; A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 136 v. (Junta de 6-II-1790); EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., “Antecedentes de la construcción…”, *op. cit.*, p. 410; y BORRÁS GUALIS, G., *Arte Mudéjar Aragonés*, t. 1, Zaragoza, CAZAR y Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, p. 329.

y la barandilla del mismo. Con las modificaciones y añadidos referidos, la reedificación del templo tendría, según Navarro y Lahoz, un coste de 1.525 libras jaquesas (28.705 reales y 3 maravedís de vellón), 131 libras, 10 sueldos y 6 dineros (2.475 reales y 20 maravedís) menos que según la propuesta inicial de Lahoz.[1914]

El mismo 13 de mayo de 1787 en que el maestro de obras Matías Navarro rubricó su informe, el canónigo Manuel Estevan dio por culminado el encargo recibido y escribió al Obispo de Tarazona informándole de las gestiones realizadas. Le adjuntó el informe de Navarro para tenerle al tanto de todos los particulares y que en su vista pudiera tomar las providencias oportunas. El obispo también recibió la nueva planta —no conservada—, proyecto constructivo y cálculo de costes elaborados por Lorenzo Lahoz con las modificaciones y mejoras de Navarro, y se le devolvieron los documentos de la propuesta inicial. Sin embargo, tras estudiar toda esta documentación, el prelado no mandó remitirla de inmediato a la Intendencia General de Aragón, sino que optó por retenerla un tiempo. De hecho, fue el ya mencionado oficio del Intendente del 25 de septiembre de 1787 el que le impulsó a enviarla, algo que hizo en su nombre el provisor y vicario general interino de la diócesis de Tarazona, Pedro León de Lisa, quien la adjuntó a una carta-informe suya fechada el 14 de octubre en la que explicó las diligencias llevadas a cabo por el obispo por encargo del Consejo de Castilla, aludiendo especialmente a las modificaciones y mejoras de Navarro que, según especificó, Lahoz había tenido en cuenta en su segunda capitulación y tasación.[1915]

La documentación del Obispado de Tarazona fue reenviada al Consejo de Castilla, junto al resto del expediente, por el Intendente Ximénez Navarro a través de una carta del 18 de octubre de 1787 remitida al Contador General Membiela. En función de dicha documentación, el Fiscal del Consejo redactó un nuevo informe el 24 de noviembre en el que puso de manifiesto que, para cubrir las 1.525 libras jaquesas (28.705 reales y 3 maravedís de vellón) que costaría la reforma y ampliación de la Iglesia de Calmarza según la segunda propuesta de Lorenzo Lahoz, solo se dispondría de los fondos con que contribuyeran, tal y como habían ofrecido, los perceptores de los diezmos, es decir, el

[1914] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 27 r.-28 r. (Proyecto constructivo de 12-V-1785), f. 29 r. (Cálculo de costes de 12-XII-1785), f. 31 r.-v. (Carta de 30-III-1787), ff. 31 v.-32 r. (Carta-informe de 13-V-1787) y ff. 33 r.-34 r. (Informe de 13-V-1787); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 451. En su nuevo proyecto constructivo, Lorenzo Lahoz, quizá por indicación de Matías Navarro, especificó aspectos no incluidos en el anterior, como los plazos de ejecución de los que dispondría el maestro que se encargara de la realización de la obra. Así, dicho maestro, antes de empezar, debería entregar a la Junta de Propios la fianza que esta estableciese, teniendo para ejecutar la obra un plazo de 18 meses contadero desde el día en que se otorgara la contrata, fecha para la cual debería estar ya concluido el acarreo o transporte de los materiales de construcción por parte de los vecinos. La cuantía de la contrata le sería entregada en tres plazos: al inicio de la obra, a su mitad y a su conclusión una vez reconocida por *sujetos inteligentes*. El maestro debería aportar de su cuenta las herramientas necesarias, así como todos los materiales de construcción precisos (yeso, cal, piedra, teja, ladrillo, madera, alabastro, tablas, sogas, *puentes*…), que debería adquirir a su costa, debiendo aprovechar además los pocos *despojos* o materiales de derribo que salieran útiles. Esta vez, Lorenzo Lahoz volvió a estipular sus honorarios por elaborar los diseños, proyecto y cálculo en 16 libras jaquesas (301 reales y 6 maravedís de vellón), que en principio le deberían ser abonadas, como ya estipuló inicialmente, a partes iguales entre la Junta de Propios y el maestro al que se adjudicara la obra. Parece ser que nada había cobrado por sus anteriores diseños y documentos técnicos, por lo que el precio de 16 libras ahora estipulado englobaría todo lo realizado.

[1915] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 31 v.-32 r. (Carta-informe de 13-V-1787) y ff. 35 r.-36 v. (Carta-informe de 14-X-1787).

Obispo de Tarazona y el Cabildo de Calatayud, fondos que además serían muy exiguos puesto que el producto de la décima solo llegaba a 300 libras (5.646 reales y 31 maravedís) anuales. También señaló que la villa percibía la primicia, no quedando más sobrante que 8 libras (150 reales y 20 maravedís) después de contribuir a los alimentos de la iglesia, y que el caudal de Propios era también muy limitado. No obstante, a pesar de estos inconvenientes, remarcó también que la obra era muy necesaria por estar el templo arruinado, por lo que consideraba que debía darse orden al Intendente para que dispusiera que los diseños y las copias de los reconocimientos realizados por los *albañiles*, es decir, los maestros de obras, *se inspeccionen, corrijan o aprueven por don Agustín Sanz u otro arquitecto de inteligencia*, y que hecho esto, el propio Intendente remitiera oficios a los perceptores de los diezmos, al señor territorial y al cura párroco para que estos ofrecieran las cuantías con las que estarían dispuestos a contribuir a la fábrica de la iglesia, haciendo después subasta de la obra, que se debería rematar *conforme a las condiciones que han propuesto los albañiles y demás que añada el arquitecto*, previniendo que el postor debería dejar en depósito la tercera parte del valor de la obra hasta que esta se concluyera y aprobara o, en su defecto, debería dar fianza *competente*, pero sin dar principio a los trabajos hasta que lo resolviera el Consejo. El fiscal propuso también que la Contaduría General de Propios y Arbitrios informara del estado de los Propios de Calmarza.[1916]

El trabajado dictamen del fiscal fue estudiado, junto al resto del expediente, por la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, que lo tuvo muy en cuenta, aunque en su auto de 9 de enero de 1788 ordenó que antes de dar curso a las diligencias propuestas por el fiscal se remitiera el expediente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para recabar su valoración técnica. Dicha remisión tuvo lugar diez días después, el 19 de enero, y se hizo a través de un oficio de Juan Antonio Rero y Peñuelas, veterano secretario del Consejo de Castilla y escribano de cámara y de gobierno del mismo *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, dirigido al erudito abate Antonio Ponz Piquer (Bejís, Castellón, 1725-Madrid, 1792), secretario de la Real Academia de San Fernando. En el citado oficio, Rero solicitó a Ponz que diera traslado del expediente a la Real Academia —informándola previamente del mismo— a fin de que esta pudiera ofrecer al Consejo su parecer al respecto.[1917] Como era habitual desde 1786, la Academia trasladó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura, creada para ejercer como principal órgano censor y garante de la calidad de la arquitectura española.[1918]

En concreto, el expediente de la reedificación de la Iglesia de Calmarza fue visto y estudiado en la junta nº 32 de la Comisión de Arquitectura, que tuvo lugar el 29 de febrero de 1788 bajo la presidencia de Pedro Pimentel de Prado, III Marqués de la Florida Pimentel, y con la participación de los destacados arquitectos Juan Pedro Arnal y Ardi —figura central de la comisión—, Manuel Martín Rodríguez —sobrino de Ventura Rodríguez—, Ignacio de Tomás, Manuel Turrillo y Alfonso Regalado Rodríguez.

[1916] *Ibidem*, f. 38 r.-v. (Carta de 18-X-1787) y f. 40 r.-v. (Informe de 24-XI-1787).
[1917] *Ibidem*, f. 41 r. (Auto de 9-I-1788); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-1 (60), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Oficio de 19-I-1788).
[1918] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 83 r.-v. (Junta de 29-II-1788).

Levantó acta de la sesión el secretario de la comisión, el también arquitecto José Moreno (Madrid, 1748-1791), quien en la misma dio cuenta de la presentación del expediente acompañado de *dos diseños (planta y corte) formados por Lorenzo de la Hoz, maestro de obras en Calatayud, quien tasó esta obra en 1.656 libras jaquesas, y después las redujo a 1.525, conformándose con las variaciones y enmiendas que indicó Matías Navarro, maestro de obras de la misma ciudad, nombrado por el obispo.* Especificó que la comisión, viendo que los dibujos de Lahoz, aún con las enmiendas de Navarro, resultaban *inservibles, tanto por la mala casta de su ornato como por la poca confianza que hasta mejor examen merecen la obra y unión de la parte nueva con la vieja de la yglesia, y echando también de menos el dibujo de la fachada, como cosa tan esencial para juzgar de la buena forma de la fábrica,* resolvió *proponer al académico don Agustín Sanz de Zaragoza para que reconozca y disponga lo más conveniente*.[1919]

Siguiendo el protocolo establecido, el dictamen de la Comisión de Arquitectura se tradujo en un informe oficial para el Consejo de Castilla rubricado cinco días más tarde, el 5 de marzo de 1788, por el secretario de esta. En dicho informe, José Moreno dio cuenta del referido dictamen, pero, al no reproducirlo al pie de la letra, aportó una serie de matices que ayudan a calibrar su naturaleza y alcance y por ende a conocer mejor el proyecto de Lorenzo Lahoz enmendado por Matías Navarro que se había decidido descartar. En concreto, expuso que del examen del expediente y de los dos diseños de Lahoz por parte de la comisión resultaba que, *aunque las enmiendas, variaciones y supresión de varias obras que propuso el maestro de la misma ciudad Matías Navarro en su declaración de 13 de mayo de 1787, son necesarias, no alcanzan todavía para corregir todos los defectos que se notan en el plano de Lorenzo la Hoz, ni para dar a la iglesia la buena forma que, sin perjuicio de su sencillez, puede dársele.* Es más, especificó que, a juicio de la comisión, *el adorno de la ventana del crucero es, sobre muy malo, escusado,* y que *las pilastras del cuerpo de la iglesia, sus vaciados y capiteles pueden igualmente excusarse, porque unas faxas lisas y bien proporcionadas serán de menos coste y más hermosas.* Moreno concluyó su informe señalando que, *por estas razones, y también por la de no presentarse dibujo de la fachada de dicha iglesia para manifestar su forma exterior,* la comisión había considerado necesario que se dispusieran *dibujos más concertados y conformes a las circunstancias de la villa de Calmarza y a la mayor economía posible*, a cuyo efecto, *y para excusar gastos mayores al pueblo,* había propuesto que el Consejo ordenara al *arquitecto don Agustín Sanz, que reside en Zaragoza y es profesor de entera confianza, pase a la villa de Calmarza, execute el reconocimiento de la parte restante de su iglesia y disponga planos y condiciones sobre que pueda recaer la aprobación*. Paradójicamente, la Real Academia de San Fernando, que se había conformado con lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura, aún tardó más de veinte días en remitir el informe de esta al Consejo de Castilla. Lo hizo el 26 de marzo mediante un escueto oficio de su secretario Antonio Ponz dirigido a Juan Antonio

[1919] *Ibidem*.

Rero y Peñuelas al que también adjuntó el expediente, incluidos los diseños descartados de Lorenzo Lahoz.[1920]

El informe de la Comisión de Arquitectura fue visto sin apenas demora, el 3 de abril de 1788, por la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, que dictó un auto ordenando que se diera cumplimiento al dictamen de la citada comisión. Dicho auto dio lugar a la expedición el 9 de abril de una Real Provisión para Agustín Sanz por la que se le comisionaba para ocuparse del proyecto de reedificación de la Iglesia de Calmarza en los términos establecidos por la comisión académica. No obstante, la Real Provisión no se le notificó personalmente hasta el 28 de abril, fecha en que le fue entregada, junto a las trazas de Lorenzo Lahoz, por el escribano real Manuel Melendo. En concreto, en la misma se le ordenaba que, *siendo con ella requerido, junto con los planos de la obra de dicha yglesia formados por el maestro Lorenzo de la Hoz*, se trasladara a Calmarza, reconociera la parte restante de la iglesia vieja y elaborara un proyecto completo para el templo —incluidos diseños— que pudiera ser objeto de aprobación, remitiéndolo todo al Consejo de Castilla —a través del secretario Juan Antonio Rero y Peñuelas— para que este, en su vista, pudiera tomar *la providencia combeniente*.[1921]

Agustín Sanz despachó el encargo con notable celeridad a pesar de la importante envergadura de este, su apretada agenda laboral, que no disminuía con el paso de los años sino todo lo contrario, y su precario estado de salud, que se había resentido en los últimos tiempos. De hecho, visitó Calmarza muy pronto acompañado de un *mozo delineante*, en concreto un *muchacho mío que aprende la profesión*, sin duda uno de sus dos hijos, Matías o José, algo infrecuente, pues normalmente realizaba sus viajes de trabajo en solitario, que se debió, al parecer, a su voluntad de adelantar la diligencia en la medida de lo posible ante la desconfianza que tenía en la evolución de su estado de salud. Su cometido en la villa consistió en inspeccionar el viejo templo, reconocer su emplazamiento y los terrenos circundantes, tomar medidas, realizar algún levantamiento planimétrico previo y recabar otros datos técnicos de su interés como la disponibilidad y coste de los materiales de construcción o el precio de los jornales en la zona. A estas labores, incluidos los viajes de ida y vuelta a Zaragoza, dedicó ocho días. A su regreso, y tras analizar detenidamente los datos recabados, optó por concebir una iglesia completamente de nueva planta, sin reaprovechar elemento alguno del viejo templo, pues este resultaba muy pequeño para el creciente vecindario del pueblo, estaba mal orientado—en concreto, al revés de lo que pedía el terreno— y sus muros carecían de solidez por su *falsa construcción*. Lo único que mantuvo fue el emplazamiento del edificio, que consideraba el más idóneo de la localidad, aunque variando su orientación. Tuvo listos sus diseños —que plasmó en 4 pliegos de papel—, proyecto constructivo y cálculo de costes apenas siete meses después de haber recibido el encargo, el 25 de

[1920] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 42 r.-43 v. (Informe de 5-III-1788) y f. 44 r. (Oficio de 26-III-1788); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 451.

[1921] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", f. 46 r. (Auto de 3-IV-1788), ff. 47 r.-v. y 49 r.-56 r. (Real Provisión de 24-XI-1787) y f. 56 v. (Notificación de 28-IV-1788). La Real Provisión de 9-IV-1788 para Agustín Sanz fue rubricada por el presidente del Consejo de Castilla, el insigne Pedro Rodríguez de Campomanes, conde de Campomanes, y los siguientes consejeros: Andrés Cornejo y Castaño, Juan Antonio Velarde y Cienfuegos, Francisco de Acedo y Torres, y Juan Matías de Azcárate y Ustáriz.

noviembre de 1788, fecha en que rubricó toda la documentación técnica mencionada, un plazo de por sí muy ajustado que todavía lo fue más teniendo en cuenta que, al parecer, pasó los tres últimos meses de ese plazo enfermo en cama. Había optado por idear un pequeño templo clasicista de poco más de 200 m² de superficie y planta centralizada oval con prolongación de un tramo adicional en los pies y otro en la cabecera que, en su ambicioso y renovador planteamiento espacial, formal y estético, constituía una clara evolución en clave protoneoclásica de la novedosa propuesta desarrollada por él mismo justo diez años antes en la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén (1777-1782).[1922]

El proyecto constructivo o informe facultativo redactado por Agustín Sanz, que se titula así: *Proyecto relativo a los dibujos adjuntos ideados para la yglesia parroquial que se intenta construir en la villa de Calmarza, en el reino de Aragón*, ofrece muchos datos técnicos sobre su propuesta arquitectónica. En concreto, según se especifica en el mismo, la nueva iglesia debía levantarse en el mismo emplazamiento en el que se hallaba el viejo templo arruinado, por ser este *el puesto más a propósito para situarla*, pero tomando también, dado su mayor tamaño, los espacios contiguos necesarios. En lo relativo a este último aspecto habría dos opciones: o bien derribar un pedazo de pared *ya muy ruinoso que de antiguo quiere formar un corralón y en el día no sirbe sino para inmundicias*, el cual pertenecía al VIII Marqués de Ariza, Vicente María Palafox Rebolledo (Madrid, 1756-1820), que acababa de heredar el título, opción preferida por Sanz pues de esa manera la fachada *tendría vista con retiro proporcionado*, es decir, se podría visualizar con la adecuada perspectiva, o bien demoler *tres casitas* particulares, aunque de escaso valor, *para abilitar el terreno*. Ambas opciones permitirían *establecer la yglesia con la extensión de los dibujos, que es lo correspondiente a las personas de comunión del pueblo*.[1923]

Los cimientos, que debían construirse *con piedra de vuen asiento y mortero de cal*, debían tener una profundidad de solo 1 vara (77'2 cm) *en general*, puesto que en la mayor parte del solar elegido se descubría *peña muy superficial*. Por encima de los mismos se dispondría el zócalo general del templo, que debía ejecutarse *de piedra labrada, cuyas piezas an de tener, la que menos, tres palmos de línia y dos y medio de tizón* [57'9 x 48'3 cm], *y alternativamente, a una sin otra, se le a de dar tres palmos y medio* [67'6 cm] *de entriega en las paredes*. Otros muchos elementos debían ejecutarse también de cantería. Así, *todos los ángulos de la fábrica por lo esterior*, es decir, todos los esquinazos exteriores del edificio, incluidos los de la *torrecita de las campanas*, debían ser *de piedra labrada colocadas a soga y tizón para su enlace, y por el orden que se deja referido para el zócalo*. Por su parte, las fajas de las pilastras de la fachada principal habían de ser *por iladas iguales en ambos lados, con los tizones, a lo menos, de dos y tres palmos* [38'6 y 57'9 cm], mientras que el marco de la puerta principal debía realizarse también de cantería *por iladas iguales, cuyas piezas an de comprender, además del marco, todo el ancho de*

[1922] *Ibidem*, ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788), f. 64 r.-v. (Carta de 25-XI-1788) y f. 65 r.-v. (Carta de 25-XI-1788); A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-1 (48), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Carta de 25-XI-1788); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, pp. 449-451 y 454.

[1923] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).

la jamba y parte del macizo ynterior y línia del desnudo esterior. A su vez, todas las cornisas exteriores, los remates de bola sobre peana de los estribos del tambor exterior de la cúpula y los *sombrerillos* (copones) que debían cubrir las *mazas* del armazón del tejado principal, debían ejecutarse de piedra labrada, pero con la precisión de que a las cornisas se les debía dar *algún tanto más de tizón en las paredes de lo que tienen de salida*. También la grada exterior de la portada y la interior del presbiterio debían ser *de piedra con su moldura, trabajadas según corresponde a tales sitios*. Respecto a los acabados de los elementos de cantería, estos no debían ser uniformes, sino que *estas obras pide*[n] *executarsen con más y menos primor*: *las cornisas, pilastras de fachada y marco de puerta, pasado de trinchante; todo lo que son esquinas será suficiente hacer lechos y sobre lechos a escuadra pasando de sincel las juntas; y el resto dejarlo de picón menudo.* Todas las piezas de cantería debían sentarse con mortero delgado de cal y arena.[1924]

A pesar del uso profuso de la cantería en los principales elementos externos del templo, *todo el resto de la obra* debía ser *de cal y piedra, y de mampostería real.* De hecho, el material constructivo principal del edificio sería, con gran diferencia, la mampostería, tanto al interior como al exterior, *cuya piedra a de ser del monte llamado el Collado*, dado que e*n aquel país abunda la piedra y cal y carecen los otros materiales de ladrillo y yeso*. En concreto, en el exterior debían disponerse los mampuestos o piedras *de mejor cara algún tanto compuestas, según pide esta casta de obras, y por iladas iguales cuanto sea dable*, mientras que el interior, también de mampostería, debía llevarse todo él *a una mano con igualdad* […], *y toda la obra a un tiempo sin interrucción, aciendo lechos y sobre lechos a las piedras que forman los ángulos interiores, y principalmente a los de las capillas, entrada de coro, presbiterio y puertas menores, cruzando llabes con las piedras maiores de modo que formen un cuerpo la vista exterior con la ynterior*. El arquitecto especificó que los centros de las paredes se debían levantar *todos con igualdad, colocando las piedras por sus mejores asientos a golpe de martillo y con mortero de cal y arena pasada por restillo espeso, procurando no dejar ningún seno*. También advirtió que *al tiempo de la construcción de estas obras se a de mojar la piedra cuanta se gastase, más y menos según los temporales, en inteligencia que ni en tiempo de mucho calor ni de yelos combiene trabajar en estas obras, antes bien pide tenerlas cubiertas para continuarlas en el resto del año.*[1925]

En cuanto a los elementos interiores del templo, Agustín Sanz especificó en su proyecto constructivo que la obra se había de llevar *formada con sus mobimientos al mismo paso que se baya levantando*, es decir, sus elementos salientes de articulación y decoración (impostas, pilastras, entablamento general…) debían ir ejecutándose de forma simultánea a la propia construcción de los muros de mampostería. En concreto, los arcos de las capillas debían ser de piedra labrada, presentando sus dovelas *buenos asientos* y estando trabajados sus frentes externos *a picón recio para mejor apoyo de los jarreos, cuya regla se guardará en los arcos de las ventanas y puertas menores del caracol, sachristía, comunicación de la torre, del coro y batisterio*. Por su parte, el *bulto ynterior* de la salida de la *cornisa* o entablamento general, *y demás proyecturas*, debían realizarse

[1924] *Ibidem*, ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).
[1925] *Ibidem*.

con piedra tosca o muy áspera, *y si no ubiese estas calidades se executarán con ladrillo y yeso de asiento*.[1926]

Caso aparte sería el de la gran cúpula panteónica oval que debía cubrir el gran espacio congregacional del templo. De hecho, la *bóbeda de la cúpula*, como la llamó Agustín Sanz, debía ser *de dos alfas de ladrillo y yeso, macizando asta el tercio por la parte superior para su restribación y a fin de menos gasto*. De los seis óculos o ventanas circulares que debían crearse en el casquete de dicha cúpula, se debían *dejar naturales*, es decir, diáfanas, *las dos ventanas que corresponden al medio, a las que se les a de poner bidriera con los telares de yerro correspondientes a su siguridad, y también an de llebar rejadillos de ilo de yerro*, mientras que los restantes cuatro óculos, emplazados a los lados de los ya referidos, serían solo simulados, debiendo quedar *con un pequeño fondo, así por lo ynterior como por lo exterior, para la tal cual uniformidad*. Por el contrario, el vano circular de la fachada principal, que abriría al coro alto, sí que estaría perforado y permitiría iluminar el templo longitudinalmente hacia el altar mayor. Al igual que los dos óculos del eje corto del casquete, llevaría *vidriera y rejadillo* […], *cuyas luces serán suficientes para la yglesia*. Por otro lado, los techos de la sacristía, baptisterio y escalera del coro alto debían ser de *cielo raso con su moldurita, armados con listones y tegidos con cañas*. A su vez, la citada escalera del coro alto y la de la torre campanario habían de ser de ladrillo y yeso, *con sus peldaños de cuatro dedos en cuadro* [6’4 x 6’4 cm], mientras que el *caracolito que a de comunicar a el archivo* debía ser de piedra *echa a una mano con la misma obra*.[1927]

Respecto a los acabados superficiales de los paramentos murales, elementos constructivos y decorativos, techos y suelos, Agustín Sanz especificó que la obra debía ir al interior perfectamente jarreada de mortero de cal delgado, *prebiniendo que los morteros de la cal se an de hacer con dos espuertas de arena y una de cal, aciendo los amasijos por dos o tres veces con anticipación a los días que se gastase*, mientras que al exterior debían quedar *pasadas de fino las juntas de la cantería labrada, y rebocadas con mortero delgado las juntas de la mampostería*. Por su parte, *las cornisas y demás ornato* interno se formarían de yeso pardo fino *con la maior proligidad*, debiéndose blanquear a paleta todo el interior del templo. Algo similar se haría en los departamentos o dependencias auxiliares (baptisterio, cuarto sobre el mismo, sacristía, archivo, escalera de caracol para acceder al archivo desde la sacristía, y cajas de escalera del coro alto y de la torre campanario), cuyos interiores irían *lavados de yeso pardo y blanqueados a paleta*. La iglesia, incluido el coro alto, y todas las dependencias auxiliares debían pavimentarse con ladrillo y yeso *arreglados con toda perfección*.[1928]

En su proyecto constructivo, Agustín Sanz especificó también de forma pormenorizada todos los aspectos relativos a la carpintería común del edificio. Aclaró que las puertas principales del templo —en realidad una gran puerta de doble hoja con postigo—, dispuestas en la fachada frontal, debían ser *enrrasadas por la cara y por lo ynterior armadas a boquilla con los gruesos y anchos de maderas correspondientes, y lo mismo sus errages de golfos para un postigo en una ala de puerta, falleba y cerraja*,

[1926] *Ibidem*.
[1927] *Ibidem*.
[1928] *Ibidem*.

mientras que las puertas menores *para la sachristía, caracolito, archivo, entrada de torre, batisterio, escalera del coro, coro y cuarto en este piso para uniformidad de la fachada*, debían ser *lisas con una guarnición al canto con su moldurita, y sus marcos an de ser sencillos y an de tener los yerros correspondientes de alguazas, picaportes, y las puertas de la sachristía y archivo an de tener a más cerrajas y llabes*. Además, a los departamentos mencionados se les debían poner *sus ventanas con sus rejas tres palmos de anchas y cuatro de altas* [57'9 x 77'2 cm], *colocando dos con la mejor distribución para la escalera del coro, y las de la sachristía y batisterio an de tener cuatro palmos de anchas y seis de altas* [77'2 x 115'8 cm], *cuya carpintería a de ser armada con sus alguazas correspondientes, pasadores, y a las dos ventanas maiorcitas se les a de acer bentanos crecidos y poner vidrieras en ellos, con sus alguazas, pasadores a dichos bentanos y fallebas de arriba a bajo a las ventanas.* Matizó el arquitecto que toda la carpintería, *por pedirlo así las puertas principales y la vuena uniformidad*, se había de pintar al óleo imitando caoba con dos manos cuando menos, *incluiendo en esta parte el balaostriado del coro, que a de ser según se manifiesta en el dibujo*. A su vez, ideó también dos retablos para el templo, aunque no de madera sino de estuco. De hecho, *por no aber altar principal, sí es unos malos bastidores, a parecido hacer dibujo para dos de estuco, entendiendo ser lo más barato y que de ninguna otra manera podrá colocarse a Dios en su templo con decencia*. Curiosamente, los diseños oficiales solo comprendieron la traza del retablo mayor, no así de los altares laterales.[1929]

Los escasos *pisos* o forjados del edificio, que se circunscribían al coro alto y a dos dependencias auxiliares dispuestas en altura: el archivo y el cuarto sobre el baptisterio, se debían enmaderar *a dos palmos* [38'6 cm] *de claro de un madero a otro, y se an de echar vobedillas de yeso*, y en la misma forma se habían de enmaderar sus tejados y el de la escalera del coro alto, *aciendo bobedillas para el asiento de las texas, que a de ser a cerro lleno, zaboiadas sus embocaduras con proligidad.* Matizó Agustín Sanz que el tejado del archivo debía construirse a la misma altura que los de la escalera del coro alto y el cuarto sobre el baptisterio, *ambos manifestados en la fachada*, *y por el mismo orden* se debían ejecutar los tejadillos *del cuadrilongo de la obra en la parte inferior del cuerpo de frentes de la cúpula*, es decir, los tejadillos del rectángulo perimetral que envolvería por su parte inferior el tambor octogonal alargado que camuflaría al exterior la gran cúpula panteónica oval que cubriría el gran espacio congregacional ovalado del templo, *construiendo sus bértices con los macizos de la fábrica*. Mucho más grande y complejo sería el tejado principal de la iglesia, es decir, el que protegería su gran cúpula, el cual se había de armar *según está diseñado, con los gruesos de maderas y demás que se manifiesta, con la clabazón necesaria y correspondiente, y las mazas de dicho armado se an de cubrir con sombrerillos de piedra, según está deliniado, dejando sin encarcelamiento las maderas por lo ynterior, y encarceladas las piedras por lo exterior, todo a fin de libertar de aguas para siempre estas partes de tanta importancia*. Una vez hecha la armazón completa de todo el tejado principal, esta se entablaría *con tablas de las que por aquel país se benden a propósito para estos fines*, que se debían clavar a los maderos con abundantes *clabos tirados.* Sobre dichas tablas se habría ya de sentar la teja árabe con barro *a cerro lleno*,

[1929] *Ibidem*.

echando sus caballones con yeso y tejoncillos, encarcelando con yeso las bocas cerros y bocas texas, como pide la decencia de estas obras. Caso diferente sería el del *c*[h]*apitelito* de la pequeña torre campanario, que se debía armar *con su telar de pares, abuja y botantes, que guarden su forma según el dibujo, y se pondrán tercialetes de dos a dos palmos* [de 38'6 a 38'6 cm] *de distancia, en igualdad de los referidos botantes, para donde se a de formar el entablado del faldón*, que se debía cubrir con losetas de pizarra negra sostenidas con clavos que debían atravesar *a lo ynterior, por donde se an de reblar*. En los ángulos del chapitel, *para libertar de goteras*, se debían poner, apoyadas en festones de madera, unas *correas* o bandas de plomo que cubrieran ampliamente las juntas de las pizarras. El habitual conjunto de bola, veleta y cruz que coronaría el chapitel, *por ser de poca entidad, y como obra nueva*, se debía dorar *a sisa, siendo de alambre la bola y lo de demás de hierro*.[1930]

Agustín Sanz especificó también que, al tiempo de construir la torre campanario y la escalera de caracol para dar acceso al archivo, se debían *dejar sus biseras para luces según se consideren precisas, cuyas partes se an de labar también con yeso pardo y bruñirlo a paleta por lo ynterior.* A su vez, a través de la propia torre, *en el sitio proporcionado*, se debía dejar un cómodo paso o *comunicación a lo superior de las bóbedas para conocimiento de maderas y demás necesario, y a dicha comunicación se le a de poner puerta con su cerraja y llabe a fin de que no entren los muchachos y agan malos usos en aquellos espacios*. Por otro lado, el arquitecto también dio indicaciones sobre diferentes elementos metálicos exteriores. Fue el caso de las campanas de bronce de la torre, que se reaprovechaban del templo viejo y se debían *poner en sus sitios con las siguridades de daos y demás que corresponde*, y de la cruz de hierro que debía coronar la fachada principal, que se hacía nueva y debía fijarse *con pies emplomados y embutidos en la piedra de su asiento, y parece pide de justicia dorarla a sisa*.[1931]

El arquitecto concluyó su informe facultativo especificando con toda claridad que la construcción de *la referida fábrica* debía arreglarse, sin discrepancia alguna, *a los dibujos ideados para su régimen* y matizando que podía traer mucha cuenta derruir con cuidado la iglesia vieja, *que su echura es muy falsa*, para aprovechar sus materiales en la nueva, *pues, aunque será algún gasto el derrivo, equibaldrán a mucho más los despojos tratándolos con moderación.* A su vez, como última indicación, se mostró partidario de que la ampliación de solar requerida para poder construir el nuevo templo se hiciera a costa del ya mencionado paredón del Marqués de Ariza.[1932]

Agustín Sanz también calculó pormenorizadamente los costes de ejecución de la nueva Iglesia de Calmarza, unos costes que recogió en el cálculo o presupuesto que adjuntó, como complemento indispensable, al proyecto constructivo ya analizado y en el que, como en aquel, aportó abundantes datos técnicos que permiten conocer y entender mejor su propuesta arquitectónica. Se trata de un exhaustivo documento en el que el arquitecto zaragozano cuantificó, partida por partida, el coste de todos los trabajos o materiales que requería la construcción del templo. Las citadas partidas, cuyo importe total cifró en la importante cuantía de 6.233 libras, 1 sueldo y 8 dineros jaqueses (117.325

[1930] *Ibidem*.
[1931] *Ibidem*.
[1932] *Ibidem*.

reales y 6 maravedís de vellón), pueden agruparse, según su naturaleza, en un total de cuatro apartados que, de mayor a menor coste, serían: albañilería-carpintería de fábrica, cantería, dotación mueble y carpintería común-herrería-vidriería.[1933]

Los dos primeros apartados eran con gran diferencia los más costosos, aunque entre ambos se distinguía muy especialmente el de albañilería-carpintería de fábrica, que englobaba los trabajos de albañilería estrictos y las labores de carpintería de fábrica o estructural a ellos vinculadas, puesto que con la importante cuantía total que alcanzaba de 4.752 libras, 3 sueldos y 8 dineros jaqueses (89.450 reales y 6 maravedís de vellón), casi quintuplicaba al segundo apartado. De esa cifra, solo una parte muy pequeña, en concreto de 419 libras y 18 sueldos (7.903 reales y 26 maravedís), correspondía a las obras de carpintería de fábrica, que no obstante eran muy complejas y relevantes y abarcaban las siguientes labores: la adquisición de los maderos necesarios para crear las estructuras del tejado principal (cúpula) y sus dos prolongaciones (coro alto y presbiterio); el armado estructural de esos tejados; el entablado de los mismos; la realización del armazón del chapitel de la torre; la creación del forjado del coro alto; y la materialización de los forjados y los tejados de las dependencias auxiliares.[1934] Las restantes 4.332 libras, 5 sueldos y 8 dineros (81.546 reales y 14 maravedís) del apartado de albañilería-carpintería de fábrica se referían a las labores de albañilería propiamente dichas, destacando especialmente dentro de las mismas una cuestión: la creación de los cimientos y los muros del templo, que requerían 3.301 varas cúbicas (1.518’79 m³) de

[1933] *Ibidem*.

[1934] La adquisición de los maderos necesarios para crear las estructuras del tejado principal y sus dos prolongaciones incluía la compra de: 8 *botantes* para las diagonales del tejado de la cúpula, de 35 palmos (6’76 m) de largo y *tercia en cuadro* (25’7 x 25’7 cm) de sección (40 libras jaquesas, o 752 reales y 31 maravedís de vellón); 10 maderos para *los dos abos de emmedio y los dos sobre el coro y presbiterio*, de 32 palmos (6’18 m) de largo y *tercia en cuadro* (25’7 x 25’7 cm) de sección (44 libras y 10 sueldos, o 837 reales y 21 maravedís); 1 madero cuadrado para formar las *mazas* y tirantes *de emmedio*, es decir, del centro del tejado de la cúpula (4 libras, o 75 reales y 10 maravedís); 40 maderos *machones* para el complemento del armazón, de 6 varas (4’63 m) de largo (40 libras, o 752 reales y 31 maravedís); 16 maderos para *soleras*, de 21 palmos (4’05 m) de largo (12 libras y 16 sueldos, o 240 reales y 32 maravedís); 28 maderos para la formación de los tejados del coro alto y el presbiterio, de 17 palmos (3’28 m) de largo y *regulares en el grueso* (14 libras, o 263 reales y 18 maravedís); y 2 *puentecitos* y 4 *soleras* para los tejados del coro alto y el presbiterio, de 20 palmos (3’86 m) de largo y *grueso regular* (4 libras y 16 sueldos, o 90 reales y 12 maravedís). Por su parte, el armado estructural del tejado principal y sus dos prolongaciones englobaba formar tanto el armazón del tejado de la cúpula (36 libras, o 677 reales y 21 maravedís) como los de los tejados del coro alto y el presbiterio (8 libras, o 150 reales y 20 maravedís), en ambos casos incluyendo los clavos necesarios. A su vez, el entablado del tejado principal y sus dos prolongaciones precisaba 456 varas cuadradas (271’77 m²) de tablas, así como los clavos y la mano de obra para fijarlas (114 libras, o 2.145 reales y 28 maravedís). La realización del armazón del chapitel de la torre incluía la compra de madera y clavos y la mano de obra (30 libras, o 564 reales y 23 maravedís). Además, la creación del forjado del coro alto comprendía la adquisición e instalación de 12 maderos con sus bovedillas para la formación de su piso, de 21 palmos (4’05 m) de largo, 9 dedos (0’145 m) de ancho y 1 palmo (0’193 m) de canto (16 libras y 16 sueldos, o 316 reales y 8 maravedís), así como la compra y colocación del *puente* que debía sostener el citado forjado, que debía ser de 32 palmos (6’18 m) de largo, 1’5 palmos (0’29 m) de canto y 1 palmo y 9 dedos (0’337 m) *de tabla* (6 libras, o 112 reales y 32 maravedís). Por último, la materialización de los forjados y los tejados de las dependencias auxiliares implicaba la adquisición e instalación, con inclusión de las bovedillas necesarias, de 35 maderos de 21 palmos (4’05 m) de largo para formar los forjados y los tejados del archivo y del cuarto sobre el baptisterio, así como el tejado de la escalera de acceso al coro alto (49 libras, o 922 reales y 11 maravedís). Véase *Ibidem*.

mampostería.[1935] Los restantes trabajos de albañilería a realizar eran: la construcción de las escaleras del coro alto y de la torre campanario; la realización de diferentes elementos arquitectónicos y decorativos interiores; la creación de los abovedamientos; el cubrimiento de los tejados; el jarreado y blanqueo de paramentos y techos; la pavimentación general del edificio; y el empedrado perimetral exterior del mismo.[1936]

En segunda posición en cuanto al coste, aunque a una distancia muy notable de la albañilería-carpintería de fábrica, se encontraba el apartado de la cantería, que sumaba la importante cuantía de 987 libras y 12 sueldos jaqueses (18.589 reales y 20 maravedís de vellón). Este se circunscribía principalmente al exterior del templo e incluía labores tan importantes como la ejecución del zócalo general del mismo, que se desarrollaría en todo su perímetro externo, la creación de las cornisas o aleros exteriores y la construcción de las gradas de la puerta principal (exterior) y del presbiterio (interior).[1937] Sin embargo, los

[1935] La creación de los cimientos y los muros del templo comprendía 250 varas cúbicas (115'03 m³) de excavaciones en dichos cimientos (25 libras jaquesas, o 470 reales y 20 maravedís de vellón) y la obtención y colocación de 3.301 varas cúbicas (1.518'79 m³) de mampostería *en todo el edificio*, incluida la torre campanario y los cimientos, que debían tener 1 palmo (19'3 cm) más de anchura que lo que manifestaban *los sólidos de la planta* (3.301 libras, o 62.134 reales y 25 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1936] La construcción de las escaleras del coro alto y de la torre campanario incluía el coste de los materiales y la mano de obra (76 libras jaquesas, o 1.430 reales y 19 maravedís de vellón). Lo mismo ocurría en el caso de la realización de diferentes elementos arquitectónicos y decorativos interiores, labor que abarcaba la ejecución de 76 varas lineales (58'67 m) de *cornisamento* en el interior de la iglesia (91 libras y 4 sueldos, o 1.716 reales y 22 maravedís) y la creación de las basas, *fajas* y capiteles de las pilastras, las impostas, los marcos de las ventanas, las *fajas* de las puertas, el cielo raso del piso del coro alto y los techos de la sacristía, el archivo y el baptisterio (104 libras, o 1.957 reales y 20 maravedís). Por otro lado, la creación de los abovedamientos implicaba la compra e instalación de 650 varas superficiales o cuadradas (387'39 m²) de tabique doble *que componen las bóbedas de la cúpula, coro y presbiterio*, incluidas las *lengüetas* (260 libras, o 4.893 reales y 33 maravedís). A su vez, el cubrimiento de los tejados englobaba: la compra de 8.700 tejas árabes para *todos los texados*, incluido el trabajo de *sentarlas, hacer caballones y encarcelamientos a la parte de los aleros* (104 libras y 8 sueldos, o 1.965 reales y 4 maravedís); la adquisición de 2.400 losetas de pizarra negra para la cubierta del chapitel de la torre, con inclusión de los 3 clavos que debía llevar cada loseta y el trabajo de colocarlas (62 libras, o 1.167 reales y 1 maravedí); y la compra e instalación de 17 arrobas (214'2 kg) de *plomo tirado* formando paños de 1 palmo (19'3 cm) de anchura para cubrir las uniones de las pizarras en los ángulos del chapitel y también para emplomar la pirámide que remataría dicho chapitel sirviendo de base a la bola-veleta-cruz de su coronación (68 libras, o 1.279 reales y 33 maravedís). Por su parte, el jarreado y blanqueo de paramentos y techos comprendía los materiales y la mano de obra de 2.407 varas superficiales (1.434'53 m²) de jarreo en el interior de la fábrica, *con inclusión de las partes que se an de blanquear a paleta* (180 libras, 10 sueldos y 8 dineros, o 3.398 reales y 1 maravedí). Mucha menos superficie abarcaba la pavimentación general del pequeño edificio, que requería la compra e instalación de solo 442 varas cuadradas (263'42 m²) de pavimento de ladrillo para enlosar *el gueco de la yglesia, sachristía, entrada de torre, batisterio, piso de la escalera de el coro, coro y cuarto contiguo* (55 libras y 5 sueldos, o 1.039 reales y 33 maravedís). Aún menor sería la superficie del empedrado perimetral exterior del templo, que se desplegaría en una longitud de 98 varas lineales (75'66 m) *contra las paredes a la parte exterior de la fábrica* (4 libras y 18 sueldos, o 92 reales y 8 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1937] La ejecución del zócalo general del templo requería la obtención, labra y colocación de 98 varas lineales (75'66 m) de *zócalo de cantería labrada* en los cuatro frentes del edificio (294 libras jaquesas, o 5.533 reales y 33 maravedís de vellón). Por su parte, la creación de las cornisas o aleros exteriores abarcaba la consecución, labra e instalación de 90 varas lineales (69'48 m) de cornisa *en el primer cuerpo a la parte exterior* (288 libras, o 5.421 reales y 1 maravedí) y de otras 102 varas lineales (78'74 m) de cornisa *en el segundo cuerpo, con inclusión de la de los frontispicios y torrecilla de las campanas* (244 libras y 16 sueldos, o 4.607 reales y 30 maravedís). Más sencilla sería la ejecución de las gradas de la puerta principal y del presbiterio, que requería la obtención, labra y colocación de 98 palmos (18'91 m) de piedra, sin duda losa (9 libras y 16 sueldos, o 184 reales y 16 maravedís). Véase *Ibidem*.

trabajos de cantería más vistosos serían los que afectarían a la creación de diferentes elementos arquitectónicos y ornamentales, sobre todo de la fachada principal.[1938]

La dotación mueble, con una cuantía total de 259 libras jaquesas (4.875 reales y 5 maravedís de vellón) de coste estimado, era el tercer apartado más abultado del cálculo de Agustín Sanz desde un punto de vista económico, aunque a una gran distancia de los dos primeros y casi empatado con el cuarto y último. Incluía pocas partidas, que tenían en común referirse a elementos "móviles" o no intrínsecos al edificio, pero de gran relevancia para su funcionalidad y configuración estética, que debían crearse nuevos o reaprovecharse del templo viejo para servir de dotación al inmueble de cara al adecuado cumplimiento de sus funciones litúrgicas. La labor más importante comprendida en este apartado era, sin duda, la creación del altar mayor, seguida de la ejecución del sagrario, que sería de madera dorada, y de la colocación de las veteranas campanas de la iglesia vieja en la nueva torre.[1939]

El cuarto y último apartado en que podía dividirse el cálculo de costes, de un montante total de 234 libras y 6 sueldos jaqueses (4.410 reales y 8 maravedís de vellón), era el que aglutinaba la carpintería común, la herrería y la vidriería, tres especialidades que en dicho cálculo estaban intrínsecamente relacionadas. Englobaba la confección de las distintas puertas y ventanas del edificio, incluidas sus estructuras de madera o metal, herrajes, rejas y vidrieras translúcidas,[1940] y la manufactura de las dos grandes cruces de hierro que coronarían la fachada principal y el chapitel de la torre (esta última con veleta y bola).[1941]

[1938] La creación de diferentes elementos arquitectónicos y ornamentales de cantería incluía el material y la mano de obra de la ejecución y colocación de 14'5 varas lineales (11'19 m) *de pilastra*, es decir, de fuste de pilastra, *en las de la fachada principal* (36 libras y 5 sueldos jaqueses, o 682 reales y 11 maravedís de vellón), y de 765 palmos cúbicos (5'5 m³) de sillería correspondientes a basas, capiteles, marco de la puerta principal, remates de bola de los estribos del tambor exterior de la cúpula, *sombrerillos* de copón de las *mazas* del tejado de la cúpula, y pie de la cruz de hierro de la fachada principal (114 libras y 15 sueldos, o 2.159 reales y 32 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1939] La creación del altar mayor comprendía la confección de su escueta mazonería de estuco (incluida la compra de materiales), *dorados los adornos y el marco tallado, y imitados a mármol blanco las cabezas de los serafines* (150 libras jaquesas, o 2.823 reales y 15 maravedís de vellón), y la realización del *cuadro de pintura* que lo debía presidir, incluyendo la adquisición de los materiales precisos (65 libras, o 1.223 reales y 17 maravedís). Por su parte, la ejecución del sagrario englobaba la compra de los materiales necesarios y la talla, ensamblaje y dorado del mismo (34 libras, o 639 reales y 33 maravedís). Por último, la colocación de las viejas campanas en la nueva torre comprendía su adecentamiento, izado y fijación (10 libras, o 188 reales y 8 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1940] La confección de las distintas puertas y ventanas del edificio, incluyendo los materiales y la mano de obra de ejecución e instalación, comprendía lo siguiente: las *puertas principales* de la iglesia, pintadas de color al óleo y con inclusión de sus herrajes (60 libras jaquesas, o 1.129 reales y 13 maravedís de vellón); cuatro puertas iguales para la sacristía, entrada de la torre, baptisterio y escalera del coro alto (28 libras, o 527 reales y 1 maravedí); cinco puertas *regulares* para el coro alto, cuarto sobre el baptisterio, entrada de la escalera de caracol, archivo y acceso a las bóvedas (20 libras, o 376 reales y 16 maravedís); dos ventanas para la sacristía y el baptisterio, con sus rejas y vidrieras transparentes (24 libras, o 451 reales y 26 maravedís); tres *ventanillas* con sus rejillas, dos para la escalera del coro alto y otra para el archivo (7 libras y 10 sueldos, o 141 reales y 6 maravedís); y 168 palmos cuadrados (6'26 m²) de vidriera transparente *en las 3 ventanas que an de dar luces a la yglesia*, incluidos *los hierros de su armazón y rejadillos de ilo de hierro* (58 libras y 16 sueldos, o 1.106 reales y 27 maravedís). Véase *Ibidem*.

[1941] La manufactura de las dos grandes cruces de hierro de la fachada principal y del chapitel de la torre *según el proyecto*, incluyendo materiales y mano de obra de ejecución e instalación, costaría 36 libras jaquesas (677 reales y 21 maravedís de vellón). Véase *Ibidem*.

El cálculo de costes de Agustín Sanz concluye con una nota aclaratoria en la que el arquitecto precisó que si el Marqués de Ariza no cedía a favor del templo *la parte de terreno citado en el proyecto,* que se necesitaba para dar al solar la amplitud requerida, la obra se encarecería notablemente, pues *para abilitar el sitio necesario* sería preciso adquirir y demoler tres *casitas* adyacentes a la iglesia vieja que habían sido tasadas por peritos *de aquel país* en 199 libras y 8 sueldos jaqueses (3.753 reales y 10 maravedís de vellón), cifra a la que habría que añadir un sobrecoste de unas 120 libras (2.258 reales y 26 maravedís) derivado de tener en dicho caso que profundizar más los cimientos de ciertas partes del edificio al variar un tanto la ubicación exacta prevista para el mismo.[1942]

Agustín Sanz hizo llegar al Consejo de Castilla sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la Iglesia de Calmarza siguiendo el cauce estipulado: se los remitió, junto al propio expediente, al secretario Juan Antonio Rero y Peñuelas, a quien escribió el mismo 25 de noviembre de 1788 en que rubricó la citada documentación técnica. En realidad, le envió dos cartas: una personal y de presentación destinada a él y otra de carácter oficial dirigida al Consejo propiamente dicho. En la misiva oficial Sanz explicó sucintamente la labor realizada, justificando su decisión de trazar un templo de nueva planta. En concreto, expuso que, obedeciendo la Real Provisión de 9 de abril de 1788, pasó *a la villa de Calmarza al reconocimiento de la parte restante de su yglesia parroquial y, visto con la mayor atención, teniendo presentes los planos formados por Lorenzo de la Hoz, maestro de obras de la ciudad de Calatayud, y adicionados por Matías Navarro, también maestro de obras de dicha ciudad, en su consecuencia, por cuanto la parte de las paredes de la yglesia arruinada no tiene ningún aprobechamiento por su falsa construcción, pues solo serbirán sus despojos y terreno, que es el más a propósito con parte de los acdiacentes para situar la que es indispensable hacer de nueba planta, y por si fuese del agrado de Vuestra Alteza, he formado los dibujos, proyecto y cálculo adjuntos, con proporción al número de personas de comunión que hay en dicha villa, que pasan de trescientas, teniendo presente los muchachos de menor hedad y que en este pueblo ay una gran fábrica de papel blanco con aumento de molinos que se están construyendo en el día, en donde es regular se ocupen muchos trabajadores forasteros además de los que oy tiene*. También le pareció indispensable hacer presente al Consejo *que en esta villa en la actualidad se celebran los dibinos oficios en un espacio tan indecente que solo es bueno para destinos bajos, y es tan corta su extensión que no tiene acomodamiento decente la tercera o cuarta parte de las gentes de el pueblo, por cuya causa se quedarán muchos sin misa en los días festibos, que los más no habrá si es la del cura párroco.*[1943]

Por el contrario, en su carta de carácter personal, Agustín Sanz buscó la mediación de Juan Antonio Rero en un asunto relacionado algo incómodo de tratar: el cobro de sus dietas y emolumentos del proyecto de Calmarza, que vinculó a su precario estado de salud. En concreto, tras informarle de la remisión de la documentación técnica requerida por el Consejo de Castilla, el expediente y la carta oficial, le explicó que no había podido despachar antes su comisión *por falta de salud, que al presente ace cerca de tres meses*

[1942] *Ibidem*.
[1943] *Ibidem*, f. 64 r.-v. (Carta de 25-XI-1788) y f. 65 r.-v. (Carta de 25-XI-1788).

estoy sin dejar la cama, lo que me precisa hacer a Vuestra Señoría la súplica para que, con su mediación, se digne Su Alteza [el Consejo de Castilla] *mandar se me paguen estos travajos, para con lo que fuese ayudar a subbenir los gastos de mi mal. Y a mí me parece que la Academia regulará su importe con conocimiento, en inteligencia que desde esta ciudad a dicha villa ay tres días de camino, dos de estar allí y tres de regreso, de modo que son ocho los días que tengo empleados en esta diligencia, y para esto, a fin de adelantar por temor de mis males, llevé en mi compañía a un mozo deliniante. El alcalde de este pueblo y los demás de junta deseavan satisfacerme de el caudal de Propios y no lo egecutaron por no tener orden*.[1944]

En paralelo a las dos cartas enviadas a Juan Antonio Rero, el mismo 25 de noviembre de 1788 Agustín Sanz remitió una tercera misiva directamente al secretario de la Comisión de Arquitectura, José Moreno, buscando por anticipado su complicidad y ayuda y, por ende, la de la Real Academia de San Fernando, en el espinoso asunto del cobro de sus dietas y emolumentos por la elaboración de los diseños, proyecto y cálculo de la Iglesia de Calmarza.[1945] No obstante, para justificar su carta, Sanz inició su exposición haciendo partícipe a Moreno de la remisión al Consejo de Castilla de dicha documentación técnica y aludiendo al papel que su informe del 5 de marzo de 1788 tuvo en la consecución del encargo. Aprovechó también para explicarle las razones que le habían impulsado a diseñar un templo completamente de nueva planta, sin duda en la certera previsión de que su proyecto, más pronto que tarde, acabaría pasando a revisión de la Comisión de Arquitectura. En concreto, le expuso que había *tratado de idear la yglesia de nueba planta, como Vuecencia verá, lo primero porque unos paredones que quedaron de la yglesia antigua no tienen aprobechamiento por su falsa construcción, pues, aunque tienen arregladas las partes exteriores, son los centros de piedras como cascotes la maior parte, sin otro material y como tiradas a espuerta. La extensión que contenía esta yglesia antigua no contiene la mitad de lo que necesita el vecindario de este pueblo, y ni tampoco pudiera hacerse fachada donde corresponde por estar colocada al revés de lo que pide el terreno de su situación, que es el más a propósito que ay en el lugar. Como aquel país abunda de piedra y cal y carece de otros materiales, he tratado*

[1944] *Ibidem*, f. 65 r.-v. (Carta de 25-XI-1788).

[1945] En concreto, en lo referente al cobro de sus dietas y emolumentos, Agustín Sanz le expuso a José Moreno que, *si estas comisiones no las dirige el Consejo al caballero Yntendente de este reino, se acen costosos de cobrar los travajos que se ponen para el desempeño, y a más que es menester gastar en caminos y en comer lo que todas veces no se tiene, y si vienen al Yntendente, providencia se pague todo lo sovrante de Propios de los pueblos a quienes corresponde. Y por lo respective a esta comisión de Calmarza, que vino directamente a mí, he suplicado al secretario del Consejo para que intervenga a fin de que Su Alteza* [el Consejo de Castilla] *mande a la Junta de Propios de Calmarza se me satisfaga lo correspondiente, refiriéndome de mi parte a lo que diga la Academia, en inteligencia que Calmarza dista de esta ciudad tres días de camino, que con dos de estar allí y el regreso, son ocho los días empleados en la primera diligencia de esta comisión, y para ello tuve que llevar, con el fin de adelantar por temor a mis males, un muchacho mío que aprende la profesión. Y todo esto me parece justo esté Vuecencia inteligenciado por si llega el caso, a lo que yo instaré si es necesario, porque con mi falta de salud, que en el día ace cerca de tres meses estoy en cama, necesito para ayuda de subbenir los muchos gastos que con este motivo se ocasionan en mi casa.* Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-1 (48), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Carta de 25-XI-1788).

de hacer la obra de mampostería, y cantería donde no se puede escusar, cuya obra se ace muy firme en aquella tierra por ser fresca y solo requiere travajarse vien.[1946]

El Consejo de Castilla aún tardó unos meses en tomar una decisión en relación con los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la Iglesia de Calmarza enviados por Agustín Sanz. Lo hizo el 31 de marzo de 1789, a los cuatro meses de recibirlos, mediante un auto dictado por su Sala de Justicia según el cual estos debían remitirse para su examen, junto al resto del expediente, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, dicha remisión se demoró más de un mes, hasta el 8 de mayo, fecha en que la documentación fue enviada adjunta a un oficio de Juan Antonio Rero dirigido al secretario académico, Antonio Ponz. En dicho oficio, Rero pidió a Ponz que hiciera llegar a la Real Academia el expediente y los planos con el fin de que esta pudiera ofrecer al Consejo su opinión al respecto.[1947] Según el proceder habitual, la Academia derivó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura, que vio y estudió los diseños, proyecto y cálculo de Sanz en su junta nº 52, que se celebró el 15 de junio de 1789 bajo la presidencia del prestigioso arquitecto clasicista Juan Pedro Arnal y con la intervención de los también arquitectos Manuel Martín Rodríguez, Manuel Machuca y Manuel Turrillo. El acta de la sesión la levantó, como siempre, el secretario de la comisión, José Moreno, quien dio cuenta en ella de la presentación por segunda vez del *expediente sobre reedificación de la Yglesia parroquial de la villa de Calmarza, Reyno de Aragón, con los quatro dibujos e informe facultativo dado últimamente por el académico don Agustín Sanz, propuesto por la comisión.* Especificó que la fábrica proyectada, *que se hallaba regulada por Sanz en 6.233 libras jaquesas, pareció arreglada en el todo. Sin embargo, fue necesario advertir que se quitasen los requadros de los entrepaños laterales de la fachada, que se hicieran circulares los huecos de la torre para las campanas y, por último, que se diera al testero o fondo de las capillas el mismo contorno elíptico de la yglesia, cuya obra se le podía encomendar al mismo Sanz*. Queda claro por tanto que la avanzada propuesta arquitectónica de Sanz fue aprobada sin problema por la Comisión de Arquitectura, que había sabido apreciar su calidad y adecuación, debiendo este introducir solamente tres pequeñas modificaciones accesorias.[1948]

Como no podía ser de otra manera, el segundo dictamen de la Comisión de Arquitectura sobre el expediente de la Iglesia de Calmarza, en este caso sobre el proyecto de Agustín Sanz, se convirtió en un nuevo informe oficial para el Consejo de Castilla. El mismo fue rubricado dos días más tarde, el 17 de junio de 1789, por el secretario José Moreno, quien dio cuenta exhaustivamente del referido dictamen, pero, al no reproducirlo en su literalidad, sino ampliando información incluso, aportó diferentes matices que ayudan a entender las pretensiones de la comisión y conocer su verdadera valoración sobre el proyecto de Sanz. Concretamente, expuso que, tras reconocer el *expediente sobre*

[1946] *Ibidem*.
[1947] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", f. 66 v. (Auto de 31-III-1789); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-1 (60), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Oficio de 8-V-1789).
[1948] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 121 v. (Junta de 15-VI-1789).

reedificación de la Iglesia parroquial de la villa de Calmarza, Reyno de Aragón, con los quatro dibujos, informe facultativo y regulación que para esta obra ha dado últimamente el arquitecto don Agustín Sanz, la Comisión de Arquitectura había llegado a la conclusión de que *esta obra, sin faltar al arreglo debido, tiene novedad en el pensamiento y al mismo tiempo toda la solidez y capacidad necesarias*, una valoración sin duda muy elogiosa. No obstante, matizó que la misma había considerado conveniente, *al tiempo de la construcción, observar las advertencias siguientes: 1ª. En la fachada principal se han de quitar los dos vaciados o requadros en los lienzos que corresponden a la escalera y batisterio, porque es mejor queden lisos; 2ª. El arco para la campana no se ha de cerrar recto sino circular; 3ª. Los testeros o frentes de las seis capillas de la iglesia no han de ser en línea recta sino en curva elíptica paralela a las otras.* Hizo hincapié en que la comisión consideraba que, *con estas advertencias, con la observancia puntual de quanto prescribe el propio Sanz para la construcción en su informe, y con el método de administración a jornal, se logrará una fábrica de buena forma y duradera. Y aunque en realidad excede bastante en el coste a las anteriormente proyectadas, también lleva muy conocidas ventajas a todos respectos.* También especificó que la comisión era partidaria de que la dirección de la obra se encargara al propio Sanz, en quien tenía plena confianza tras tres años de intensa colaboración, *pues de nada servirá la bondad de los planos si estos dan en manos de facultativo atropellado o ignorante*. Por último, sin duda gracias a la carta personal que el arquitecto zaragozano le remitió el 25 de noviembre de 1788, Moreno expresó con toda claridad, en nombre de la comisión, que *parece igualmente justo que el Consejo tenga a bien de mandar que al mismo Sanz se le satisfagan por la parte las dietas y el honorario de su viage, dibujos y condiciones, pues muchas veces de las diligencias y dificultades que los facultativos experimentan para ver remunerado su trabajo proviene la lentitud con que proceden en algunas comisiones*. La Real Academia de San Fernando, que, como siempre, se conformó con lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura, tardó en este caso solo cuatro días en enviar el informe de esta al Consejo de Castilla. Lo remitió el 21 de junio de 1789 adjunto a un breve oficio de Antonio Ponz, su secretario, dirigido al también secretario Juan Antonio Rero. Al mismo adjuntó también los diseños, proyecto y cálculo de Agustín Sanz y el resto del expediente.[1949]

Tras recibir el nuevo dictamen de la Comisión de Arquitectura, el Consejo de Castilla pasó el mismo, junto al resto del expediente, a examen de su fiscal, quien rubricó un extenso informe el 19 de octubre de 1789, casi cuatro meses después de la recepción de la documentación. En el mismo expuso que, dado que *la regulación egecutada por el último arquitecto, Agustín Sanz, y a la que parece se deberá estarse por el mayor concepto que se tiene adquirido, asciende a la cantidad exorvitante de más de 6.000 libras* [112.938 reales de vellón], *la fábrica no tiene fondos, el producto de diezmos es reducido y de corta consideración el sobrante de Propios*, consideraba preciso, antes de iniciar la obra, *entrar en el examen de los medios o arbitrios con que podrá subvenirse a el coste de toda ella.* Por ello propuso que, manteniendo la unión que hasta el momento había existido entre los interesados, el Consejo de Castilla diera orden al Intendente

[1949] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 69 r.-70 v. (Informe de 17-VI-1789) y f. 71 r. (Oficio de 21-VI-1789); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 454.

General de Aragón para que, de acuerdo con el Obispo de Tarazona, hiciera que el Ayuntamiento de Calmarza, diputados del común, síndico personero, perceptores de los diezmos, y demás interesados, trataran y debatieran sobre la cuota con la que cada uno podría contribuir a la obra, proponiendo los medios para proporcionar la cuantía necesaria, pero teniendo en consideración el ahorro que supondrían aspectos como el acarreo de materiales por los vecinos, las peonadas y otros trabajos *que se ofrecen*. También propuso que se valorara la posibilidad de *rebaxar el importe de la obra por la economía de algunos adornos u otros gastos menos precisos para la subsistencia y conservación del edificio*. Se comprometió a dar de nuevo su parecer en función de las resultas de todo lo expuesto, con el fin de que el Consejo pudiera resolver *lo mejor*. Concluyó su informe encargando al Intendente que hiciera pagar de inmediato al *maestro don Agustín Sanz el importe de su trabajo, como lo solicita por su exposición de 25 de noviembre próximo*.[1950]

El contenido del informe del fiscal fue asumido íntegramente por la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, que 18 días más tarde, el 6 de noviembre de 1789, dictó un auto instando al Intendente General de Aragón a que hiciera cumplir todo lo propuesto en él, incluido el pago inmediato a Agustín Sanz del importe de su trabajo y dietas. Dicho auto se concretó un mes más tarde, el 9 de diciembre, en una Real Provisión para el citado Intendente, quien tras recibirla debió de contactar, tal y como se le había ordenado, con los interesados en la obra de reedificación del templo para tratar sobre su contribución a la financiación de esta. También escribió a Agustín Sanz para tantear, como había propuesto el fiscal, si existía la posibilidad de rebajar el coste de la citada obra aligerando su proyecto de alguna manera. El arquitecto le contestó el 26 de febrero de 1790 manifestándole que, para responderle *con siguridad sobre si puede minorarse el gasto proyectado para la yglesia parroquial que se intenta construir en la villa de Calmarza, he examinado con toda reflexión los borradores de los dibujos, proyecto y cálculo que se allan en mi poder de los originales que remití al Real y Supremo Consejo de Castilla y, en su consecuencia, no encuentro de mi parte cosa que no sea precisa, así en adorno como en la estensión y cuerpos de paredes de que se compone el pensamiento, y estando echos los cálculos con toda equidad, en lo que no abrá que desperdiciar cosa alguna, no allo que esta obra pueda acerse por menos caudal del que se tiene considerado, a todo lo qual puede informar con su superior conocimiento al mío la Real Academia de San Fernando*. Queda claro que Sanz, acostumbrado a desarrollar sus proyectos con una notable austeridad y economía de medios típicamente ilustrada, pero siempre anteponiendo la calidad a cualquier otra consideración, no encontraba, o al menos no quería encontrar, la manera de reducir o simplificar su propuesta arquitectónica para aminorar su coste.[1951]

Ante la falta de avances en el asunto de la contribución económica a la futura obra de la Iglesia de Calmarza, ya el 1 de mayo de 1790, el Intendente Antonio Ximénez

[1950] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 72 r.-73 r. (Informe de 19-X-1789); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 454.

[1951] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", f. 73 v. (Auto de 6-XI-1789), ff. 74 r.-75 v. (Real Provisión de 9-XII-1789) y f. 81 r. (Carta de 26-II-1790); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 454.

Navarro, *para dar desempeño a lo que tenía mandado*, rubricó una carta orden para el ayuntamiento de la localidad instándole a que nombrase un comisionado que pasase a tratar la cuestión con el Obispo de Tarazona y el Cabildo de Calatayud. El consistorio dio cumplimiento inmediato a lo mandado, pero ello no tuvo efecto alguno, pues el obispo no designó representante propio. Fue necesario un segundo aviso el 8 de mayo para que este lo hiciera. Reunidos los tres comisionados, los delegados eclesiásticos, desarrollando una maniobra estratégica inesperada, se concentraron en presionar al apoderado municipal hasta casi obligarle a tener que aceptar que se elaborara un nuevo proyecto para el templo distinto al de Agustín Sanz, que consideraban muy costoso, con el fin de presentarlo al Consejo de Castilla de manera consensuada y que este lo aprobara. De lo contrario, amenazaron con recurrir al citado Consejo y consignar a las obras solo la tercera parte de los diezmos. A cambio, si se aceptaba la elaboración de un nuevo proyecto más barato, se comprometían a iniciar la obra de inmediato y a no dejar de trabajar hasta concluirla.[1952]

A pesar de las duras presiones, el comisionado municipal, *corto de ynteligencia y temeroso a no exeçederse en perjuycio de él, e yntimidado de dichas amenazas, no prestó consentimiento a lo expuesto en dicha junta sin dar parte al ayuntamiento*. El consistorio, como no podía ser de otra manera, quedo muy contrariado por la actitud de los perceptores de los diezmos de la villa, sobre todo teniendo en cuenta el gran número de años que llevaban estos cobrando dicha renta sin desembolso alguno para el templo, es decir, *alejándose de su obligación*. No obstante, debilitado en su posición por los seis años sin iglesia parroquial, y ante el gran poder de los citados perceptores, a los que no podía oponer recurso, el ayuntamiento, a pesar de no fiarse de sus intenciones, llegó a condescender muy pronto con su propuesta, lo que hizo saber al Intendente mediante un corto memorial, fechado el 14 de mayo de 1790, *reducido a que, no siendo contra el citado auto de 6 de nobiembre y diseño últimamente practicado por el maestro arquitecto don Agustín Sanz, vecino de la ciudad de Zaragoza, conviene en que se haga nuevo diseño, proyecto y cálculo*. Poco tardaría en arrepentirse.[1953]

El Intendente, conocedor de las maniobras del obispo turiasonense y del cabildo bilbilitano y de la debilidad negociadora del consistorio, optó por dirigirse de nuevo a este último y su Junta de Propios mediante una carta orden fechada el 27 de mayo de 1790. En la misma mandó que le informaran del *común rendimiento anual de los diezmos por un quinquenio y separadamente expresaran también el de la primicia, acompañando a más un testimonio en que conste el importe de los ausilios a los que se obligan los vecinos a contribuir para la obra de la yglesia, assí en conducción de materiales como cualquier otro*. Las autoridades municipales le respondieron dos semanas más tarde, el 12 de junio. En lo relativo a la contribución vecinal, se remitieron a lo ofrecido años atrás, que se concretaba en el acarreo de materiales, que ascendería a 350 libras jaquesas (6.588 reales y 2 maravedís de vellón), y en lo referente a los diezmos y primicias, le comunicaron que el producto de la décima que percibían el obispo y el cabildo ascendía anualmente a solo 300 libras (5.646 reales y 31 maravedís), mientras que de la primicia

[1952] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 77 r.-79 v. (Pedimento de 27-VI-1790) y f. 81 r.-v. (Memorial de 14-V-1790).
[1953] *Ibidem*.

no quedaba más sobrante anual que 8 libras (150 reales y 20 maravedís) *después de contribuyr a las pagas y alimentos señalados en el reglamento*.[1954]

Entretanto, el Obispo de Tarazona y el Cabildo de Calatayud se apresuraron a intentar apuntalar el débil apoyo municipal a su propuesta de realizar unos nuevos diseños, proyecto y cálculo para la Iglesia de Calmarza, encargando sin pérdida de tiempo su elaboración al destacado maestro de obras de Calatayud Judas Bonilla,[1955] quien paradójicamente estaba colaborando con Agustín Sanz en las obras de la nueva Posada de Ateca, que dirigía *in situ* desde 1786 a las órdenes del arquitecto zaragozano. Tuvo lista toda la documentación técnica de su proyecto el 6 de agosto de 1790, fecha en que la rubricó—distribuyó sus diseños en cuatro pliegos de papel aún conservados—. A diferencia de Sanz, no había concebido un templo completamente de nueva planta, sino una remodelación y ampliación del existente, aunque más ambiciosa que las dos planteadas por Lorenzo Lahoz, pues además de la prolongación por la cabecera, similar a la ideada por este inicialmente (transepto con cúpula hemisférica sobre el crucero, aunque sin tambor ni linterna, y cabecera recta saliente flanqueada por una sacristía y otra dependencia auxiliar), incluía la construcción de dos capillas laterales y dos dependencias auxiliares (un cuarto y una escalera para subir a la pseudoespadaña) abiertas a los lados de la nave existente, que también se redecoraba y volvía a cubrir con dos sencillas bóvedas de cañón con lunetos, así como la creación de un cancel y un coro alto en el primer tramo de dicha nave y la completa redecoración de la fachada principal, que a

[1954] *Ibidem*, ff. 82 r. y 87 v. (Oficio de 12-VI-1790) y f. 87 r. (Carta orden de 27-V-1790).

[1955] Judas Bonilla había obtenido el título gremial de maestro de obras concedido por la Cofradía del Patriarca San José de Calatayud el 6-V-1774. Justo después, como estaba establecido, pago su ingreso en dicha cofradía, en la que ocupó diversos cargos, siendo el más importante el de preboste, para el que fue elegido, por espacio de un año, el 21-III-1786 (entregó sus cuentas el 10-VIII-1787). Vecino de Calatayud, estuvo muy activo en dicha ciudad y su área de influencia durante el último cuarto del siglo XVIII y probablemente los primeros años del siglo XIX, encargándose en muchas ocasiones de la ejecución material de importantes edificios, *de una clase algo más que mediana*, diseñados por otros arquitectos. Ese fue el caso de la Posada o Mesón de Propios de Ateca, trazada por Agustín Sanz y cuya construcción dirigió *in situ* por encargo de este entre 1786 y 1791, y de dos destacados palacios bilbilitanos diseñados probablemente también por el propio Sanz: el del Barón de Warsage y el de la Comunidad de Calatayud, ambos construidos en la primera mitad de la década de 1790. También ejecutó con trazas de otros artífices otras obras como un acueducto de acequia molinar en Castejón de las Armas o los recrecimientos superiores, incluidos sendos chapiteles empizarrados, de las dos torres de Ateca (la de la parroquial y la del reloj). En Calatayud construyó a su vez *varias casas de mediana clase*, aunque en este caso diseñadas por él mismo. A principios de enero de 1797 estaba ocupado en la ejecución de la restauración y reforma de la Iglesia de Miedes según trazas de Sanz y en la construcción de otros tres edificios siguiendo diseños propios: una capilla hexagonal con linterna en la desaparecida Iglesia del Carmen Calzado de Calatayud (muy probablemente la Capilla del Cristo de Ruzola, cuyo retablo también delineó para ser grabado), las Casas Consistoriales de Olvés y las Carnicerías de Calatayud. Por aquel entonces era también arquitecto municipal de Calatayud y había recibido de la Intendencia General de Aragón pequeños encargos proyectuales correspondientes al ramo de Propios en el entorno de dicha ciudad, que al parecer había resuelto satisfactoriamente. Para poder seguir ejerciendo como maestro de obras con capacidad para diseñar sus propias obras, el 6-I-1797 solicitó la licencia de la Real Academia de San Luis de Zaragoza, que muy probablemente le fue concedida. Véanse A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1797 (Certificación de 5-I-1797); A.M.A., Libro de Acuerdos, 1786-1795, s. f. (Acta de subasta de 20-II-1786); RUBIO SEMPER, A., "Aportaciones documentales al estudio…", *op. cit.*, pp. 149-150 y 154-156; MARTÍNEZ GARCÍA, F., *Ateca entre 1500 y 1800. Cuadernos de Aragón 72*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2018, pp. 44-47; y 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 artística", *Artigrama*, 32, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 71-116, espec. p. 102.

pesar de seguir siendo la misma estructuralmente, pasaba a adquirir una sobria apariencia clasicista muy alejada de su rudeza primigenia. No obstante, aun siendo esta una propuesta arquitectónica mucho menos ambicioso que la de Sanz, resultaba ser solo algo menos de un tercio más barata que la misma, pues, según Bonilla, su ejecución importaría 4.369 libras y 18 sueldos jaqueses (82.254 reales y 21 maravedís de vellón), es decir, solo 1.863 libras, 3 sueldos y 8 dineros (35.070 reales y 18 maravedís) menos que la de Sanz. Por el contrario, a pesar de los claros paralelismos, resultaba sorprendentemente mucho más cara que las dos propuestas de reforma y ampliación planteadas por Lahoz, cuyo coste casi triplicaba, siendo en concreto 2.713 libras, 7 sueldos y 10 dineros (51.073 reales y 33 maravedís) más cara que la primera, y 2.844 libras y 18 sueldos (53.549 reales y 19 maravedís) más costosa que la segunda [figs. 3, 4, 5 y 6].[1956]

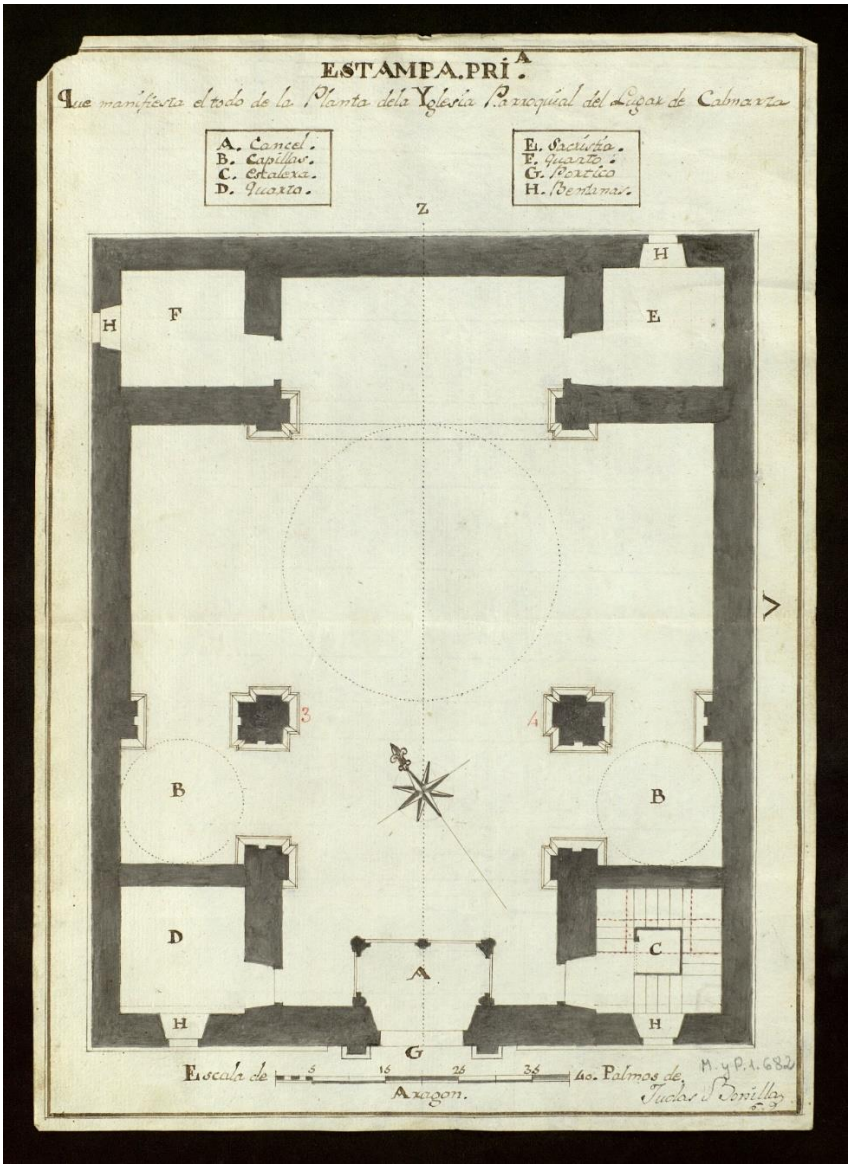


Fig. 3: ***Planta de la nueva Iglesia de Calmarza proyectada por Judas Bonilla en 1790*****.**

[1956] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1682-1685 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Judas Bonilla); A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", pliego suelto (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 6-VIII-1790); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 454.

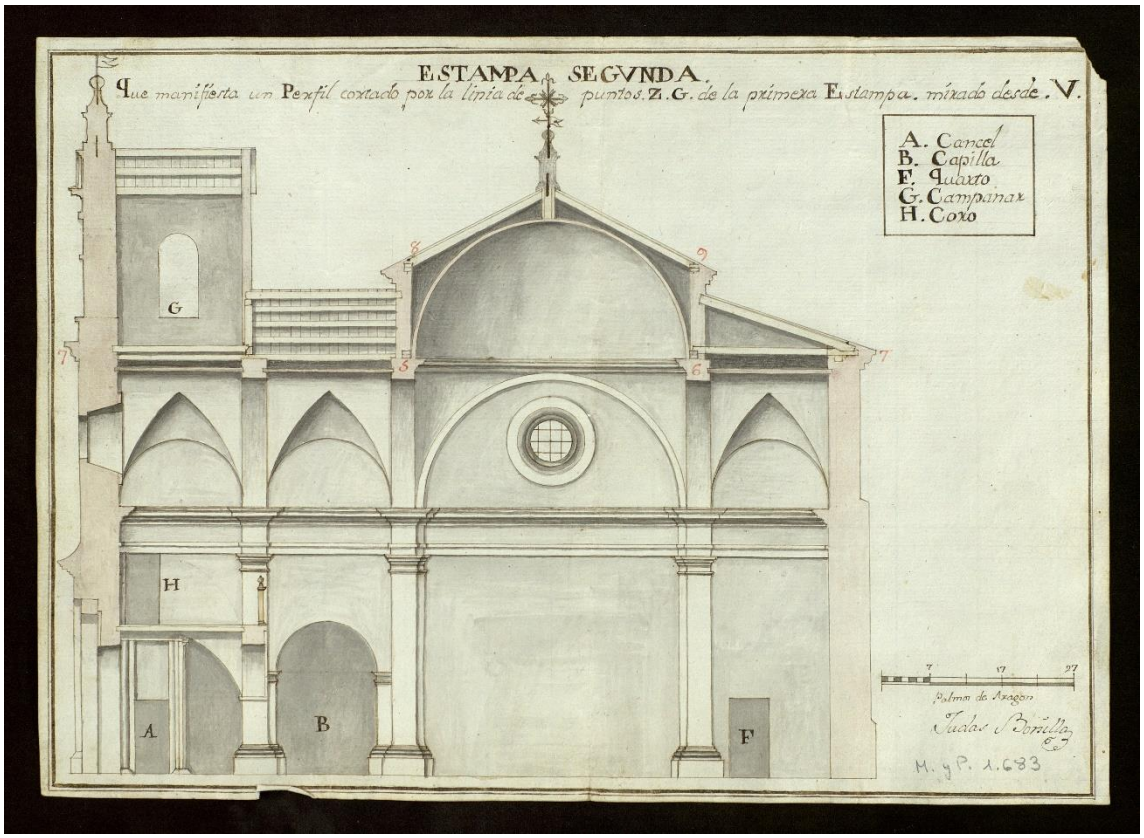


Fig. 4: ***Sección longitudinal de la nueva Iglesia de Calmarza proyectada por Judas Bonilla en 1790*****.**

La nueva propuesta arquitectónica de Judas Bonilla para la Iglesia de Calmarza poco efecto llegó a tener en el ánimo del ayuntamiento, puesto que, cuando aquel rubricó sus diseños el 6 de agosto de 1790, hacía más de un mes y una semana que el concejo había decidido retirar su apoyo a la iniciativa de los perceptores de los diezmos de elaborar un nuevo proyecto arquitectónico más barato, alternativo al de Agustín Sanz. De hecho, solo mes y medio después de haber accedido a tal iniciativa, el consistorio ya se había arrepentido de ello por considerarla un gran error estratégico para la consecución de sus intereses, habiendo optado, para subsanar dicho error, por dirigirse directamente al Consejo de Castilla el 27 de junio de 1790 mediante un extenso pedimento rubricado a nombre de la municipalidad, pero en solemne representación *del común y vecinos de Calmarza*. En el mismo, tras relatar pormenorizadamente las presiones y amenazas recibidas de los comisionados episcopal y capitular para que aceptara la realización de un nuevo proyecto, el ayuntamiento le manifestó al Consejo su arrepentimiento por haberse llegado a plegar a dichas presiones y haber aceptado tal propuesta, de la que ahora renegaba con contundencia tras llegar a la conclusión de que no era sino una mera estrategia de dilación de estos para prolongar sine die la vigente situación de inacción y frenar su contribución a la obra. Como enmienda y solución, solicitaba al Consejo que diera orden al Intendente para que, *conforme al espíritu del auto del 6 de noviembre, y permaneciendo el plan hecho por don Agustín Sanz que en él se expresa, haga al*

Reverendo Obispo de Tarazona y Cabildo de Calatayud cumplan con lo que en él se le previene.[1957]



Fig. 5: ***Alzado de la fachada de la nueva Iglesia de Calmarza proyectada por Judas Bonilla en 1790*.**

[1957] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 77 r.-79 v. (Pedimento de 27-VI-1790).

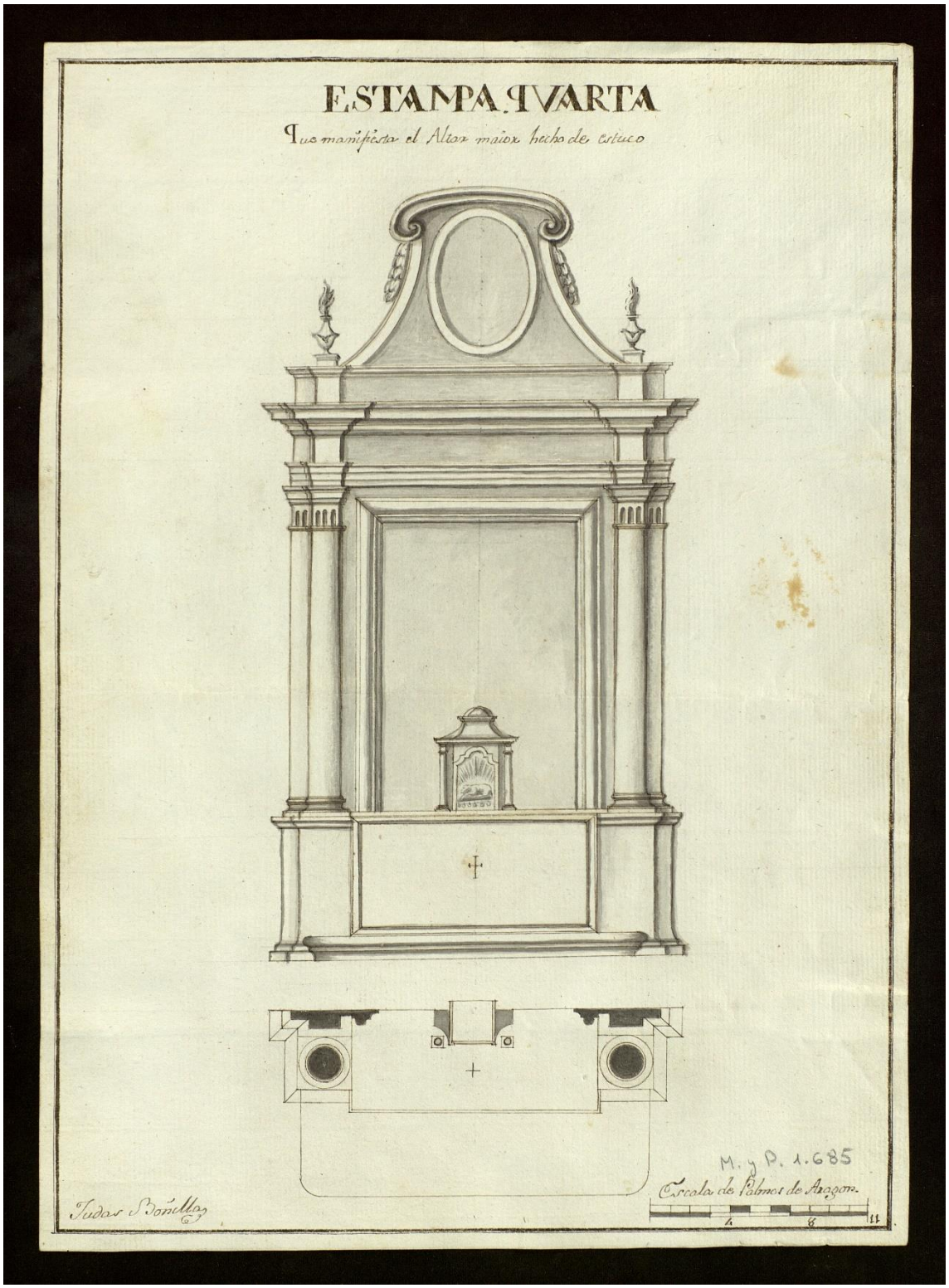


Fig. 6: ***Diseño de retablo tipo de la nueva Iglesia de Calmarza proyectada por Judas Bonilla en 1790*****.**

Dada la controvertida naturaleza del pedimento municipal, el Consejo de Castilla no tardó en tomar medidas. De hecho, ya el 3 de julio de 1790 la Sala de Justicia del Consejo dictó un auto para el Intendente instándole a que a la mayor brevedad elaborara y remitiera un informe sobre las diligencias que le había encargado hacía más de medio año mediante Real Provisión y de las que todavía no había dado parte a pesar de haberlas despachado. Antonio Ximénez Navarro dio orden dos semanas después, el 16 de julio, de

informar al Consejo sobre las referidas diligencias, haciendo constar que de las mismas se desprendía que *esta obra no es susceptible de ahorro alguno y que el sobrante de Propios de este pueblo, lo que ofrecen los partícipes en diezmos, ni el auxilio con que contribuyen los vecinos, es bastante para su ejecución*. Sin embargo, la orden del Intendente aún tardó tres semanas en concretarse, hasta el 7 de agosto, fecha en que este rubricó un aséptico oficio para Juan Antonio Rero y Peñuelas informándole a él, y por ende al Consejo, de que *los ynteresados en los diezmos, que lo son el Reverendo Obispo de Tarazona y el Cabildo de Calatayud, se hallanan a que se dé principio desde luego a la obra y a contribuir proporcionalmente a ella con tal que se proyecte de nuevo a sus expensas, que de no conformarse la Junta harán su recurso al Consejo ofreciendo solamente el tercio de lo que perciben de los diezmos. Que la villa, por no empeñarse en un litigio, ha combenido en el nuevo proyecto sin perjuicio de lo mandado,* y que el sobrante de Propios se reducía a 28 libras jaquesas (527 reales y 1 maravedí de vellón) anuales.[1958]

El Consejo de Castilla se encontró ante un gran dilema: podía optar entre aceptar la propuesta de los perceptores de los diezmos de que se ejecutara el nuevo proyecto que ellos habían encargado a Judas Bonilla, más económico, o materializar el que había concebido Agustín Sanz por encargo del propio Consejo, más ambicioso y de mayor calidad y que tenía además el aval académico. Para poder tomar una decisión fundada, el Consejo pasó el asunto a dictamen de su fiscal, quien, tras revisar el pedimento municipal y el último oficio del Intendente, redactó un extenso informe al respecto que rubricó el 14 de septiembre de 1790. De forma un tanto inaudita, optando con toda claridad por una sesgada posición netamente pragmática y economicista que anteponía los intereses de parte y llegaba a poner en entredicho el propio reparto de funciones establecido entre las distintas instituciones de la monarquía, el citado fiscal se inclinó por obviar lo prescrito por la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, garante de los intereses estéticos de la nación y de la propia monarquía, y aceptar la propuesta de los perceptores de los diezmos de que se ejecutara el proyecto por ellos encargado a pesar de su calidad muy inferior. En concreto, expuso que *la elección de los medios para llevar a egecución el proyecto de la reedificación de la yglesia* […] *es tanto o más difícil que puede ser precisa y urgente la obra*, y que, atendiendo a las diligencias remitidas por el Intendente, *es sumamente difícil, quando no imposible, llevar a egecución la obra en los términos proyectados y con arreglo a el plan que de ella ha formado el referido arquitecto*. Por ello, obviando descaradamente tanto las presiones denunciadas por el consistorio como el arrepentimiento manifestado por este, hizo constar *la necesidad de que se adopte el combenio que dice el ayuntamiento ha celebrado con el Reverendo Obispo de Tarazona y el Cabildo de Calatayud, que se hallanan a dar desde luego principio a la obra y a contribuir proporcionadamente a los gastos de ella, siempre que se egecute según el nuevo proyecto que ofrecen hacer presente*. Es más, llegó a proponer que se dieran al ayuntamiento, obispo, cabildo y demás interesados las facultades necesarias para que, según el convenio que tenían tratado, *pudieran poner en egecución la reedificación de*

[1958] *Ibidem*, f. 80 v. (Auto de 3-VII-1790), f. 88 v. (Orden de 16-VII-1790) y f. 89 r.-v. (Oficio de 7-VIII-1790).

dicha yglesia, governándose en ella por las reglas que les dicte la dirección y prudencia del maestro o maestros que sean de su maior satisfacción. Consideraba que de esta manera se evitarían *los inconbenientes que origina la dilación, supuesta la grave urgencia y necesidad que tienen aquellos fieles de la casa de oración y aprovación del proyecto*. También propuso que se aplicara a la obra el sobrante de Propios.[1959]

El sesgado informe del fiscal inclinó al Consejo de Castilla a explorar la posibilidad de poner en práctica, como este había recomendado, la propuesta del Obispo de Tarazona y el Cabildo de Calatayud. Así, tras contactar con ellos y constatar que su ofrecimiento era cierto, el Consejo acordó con el Obispo Laplana y Castillón que este remitiera a Madrid los nuevos *planos e informe sobre la construcción de la iglesia parroquial de Calmarza* encargados a sus expensas y elaborados por Judas Bonilla. Los envió el 19 de enero de 1791 acompañados de *la egecución y coste del proyecto*. Sin embargo, tal y como sospechaba el ayuntamiento, pronto se demostró que el ofrecimiento de un nuevo proyecto por parte del obispo y el cabildo no había sido sino una mera estrategia de dilación para posponer la reedificación del templo. De hecho, en los dos años y medio siguientes nada se hizo, hasta tal punto que ni siquiera la documentación técnica de Bonilla se llegó a mover de las dependencias del Consejo.[1960]

El Ayuntamiento de Calmarza, harto de esperar y de tener que soportar la celebración del culto parroquial en un espacio pequeño, incómodo y de todo punto inadecuado, optó ya a mediados de 1793 por remitir un contundente memorial al Intendente General de Aragón. En el mismo, fechado el 15 de junio de 1793, le expuso *que no cabe duda en que el objeto del Reverendo Obispo y Cabildo no es otro más que el de dilatar*. Por ello, le solicitó que ordenara *a ambos cuerpos depositen en arcas reales el ymporte de la yglesia, ya sea con arreglo al plan formado y presentado por el maestro don Agustín Sanz, aprobado por el Real y Supremo Consejo y Academia, o al que últimamente formó Judas Bonilla, maestro arquitecto en la ciudad de Calatayud, y de ellas, con yntervención de Vuestra Señoría y formal cuenta, se extraiga por tercios hasta que se finalize y dé por buena*. El consistorio, con tal de que se reedificara la parroquial, aceptaba ya la ejecución de cualquiera de los dos proyectos en liza. Solo quería un templo digno de tal consideración.[1961]

El Intendente Ximénez Navarro, sabedor de que la decisión final sobre el proyecto a ejecutar, dada la compleja problemática que se arrastraba, debía corresponder al Consejo de Castilla, optó por derivar el asunto a este. De hecho, le reenvió el memorial municipal, adjunto a un breve oficio suyo, a las tres semanas, el 6 de julio de 1793. Ya en Madrid, el citado memorial y otras diligencias posteriores del Consejo surtieron su efecto, de tal manera que el 24 de octubre el Obispo de Tarazona escribió un oficio a dicho Consejo ofreciendo contribuir a la obra con el total de la décima que le correspondía en la villa en los años 1794 y 1795, aunque insistiendo en que el proyecto de Agustín Sanz no podía ponerse en ejecución al no tener capacidad los perceptores de los diezmos para soportar su alto coste. El prelado seguía empeñado en su objetivo de socavar la propuesta del arquitecto zaragozano, aunque tras varios años había decidido cambiar de táctica: en

[1959] *Ibidem*, ff. 91 r.-93 v. (Informe de 14-IX-1790) y ff. 98 r.-99 v. (Memorial de 15-VI-1793).
[1960] *Ibidem*, ff. 98 r.-99 v. (Memorial de 15-VI-1793) y f. 101 r. (Envío de 19-I-1791).
[1961] *Ibidem*, ff. 98 r.-99 v. (Memorial de 15-VI-1793).

esta ocasión, siguiendo una tramposa estrategia muy meditada, optó por soslayar el proyecto alternativo de Judas Bonilla que él mismo encargó —lo que confirma que este solo fue una mera cortina de humo para ganar tiempo—, y por volver a sacar a colación el de Lorenzo Lahoz enmendado por Matías Navarro, que era mucho más barato y cuya ejecución le interesaba por tanto considerablemente más. Sin embargo, no presentó este proyecto como lo que era, un modesto antecesor del de Sanz rechazado por la Real Academia de San Fernando, sino como una secuela de este, lo que confundió al Consejo sobre su aprobación y calidad al interpretarlo como una reducción o simplificación del proyecto del arquitecto zaragozano, lo que se vio favorecido por el hecho de que, después de tantos años de controversia, los responsables de decidir ya no fueran los mismos y tuvieran un conocimiento escaso del asunto. El obispo culminó su oficio con otra falsedad: acusó espuriamente a los vecinos de pretender la construcción de una iglesia magnífica, algo completamente alejado de la realidad, puesto que fue el ayuntamiento, como representante legítimo de estos, quien inicialmente encargó a Lahoz el modesto proyecto de reforma y ampliación que, enmendado y mejorado posteriormente por Navarro —es cierto que por orden del prelado—, ahora volvía a reivindicar el prelado a pesar de estar descartado.[1962]

A consecuencia del oficio del Obispo Laplana y Castillón, el Fiscal del Consejo de Castilla redactó un informe que rubricó el 27 de noviembre de 1793. En el mismo, presa de una gran confusión, planteó que se aprobara la última propuesta del prelado, incluyendo, entre otras medidas, la puesta en ejecución del proyecto de reforma y ampliación de Lorenzo Lahoz corregido por Matías Navarro, con el fin de que, en función de dichas medidas y de un futuro convenio entre obispo, cabildo y ayuntamiento, pudiera *desde luego darse principio a la obra, confiriendo a los mismos, y demás que hayan de contribuir para los gastos de ellas, las facultades necesarias*. Sin duda, gracias a este informe el obispo volvió a tomar la delantera en su afán de torpedear la realización del ambicioso proyecto de Agustín Sanz, que apenas tardó dos meses en quedar definitivamente descartado. De hecho, en su auto del 22 de enero de 1794, a la sazón basado en las conclusiones del informe del fiscal, la Sala de Justicia del Consejo de Castilla ordenó que *el Reverendo Obispo de Tarazona disponga se proceda por arquitecto o maestro de su satisfacción a la construcción de las obras y reparos necesarios en la Yglesia parroquial de la villa de Calmarza, con arreglo al plan que dice, formado por don Lorenzo de la Hoz y modificaciones hechas con su acuerdo por Matías Navarro, supliéndose las mil quinientas veinte y cinco libras jaquesas* [28.705 reales y 3 maravedís de vellón] *en que se ha regulado su costo de la tercera parte del producto de los diezmos que se adeudan en aquella feligresía, a proporción de los que perciven los respectibos llebadores, dejando en especie, a dicho fin, la porción correspondiente en poder del párroco u otro sugeto abonado de la propia villa que nombre el Reverendo Obispo*. También dispuso que en los años 1794 y 1795 el prelado debiera entregar íntegros a la obra, como había ofrecido, los diezmos que percibiera en la villa. Por su parte, los vecinos, como tenían ofertado, tendrían que contribuir en peonajes y acarreo de materiales

[1962] *Ibidem*, f. 100 r.-v. (Oficio de 6-VII-1793) y ff. 101 r.-105 v. (Oficio de 24-X-1793); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 454.

con el equivalente a 350 libras (6.588 reales y 2 maravedís). Por último, como garantía de que la obra se llevara definitivamente a ejecución, la Sala de Justicia dispuso que el Intendente se encargara de la tutela efectiva de los trabajos de reedificación, cuya ejecución debería garantizar, y de que en este asunto hubiera armonía entre los vecinos. Gracias a este auto, muy bien atado en todos sus términos, el obispo lograba ver satisfecha, tras un tortuoso camino lleno de oscuros recovecos y retorcidas, aunque eficaces, maniobras, su pretensión inicial de que se ejecutara el modesto proyecto de Lahoz modificado por Navarro, el menos gravoso para sus arcas con gran diferencia. Como daño colateral, el ambicioso y novedoso proyecto de Sanz, uno de los más interesantes de su etapa creativa de esplendor, quedo arrumbado durmiendo el sueño de los justos.[1963]



Fig. 7: ***Interior de la iglesia finalmente construida en Calmarza*****.**

El auto del Consejo de Castilla del 22 de febrero de 1794 dio lugar a una Real Provisión para el Obispo de Tarazona dictada a primeros de marzo y a sendos oficios sobre la misma para el Intendente General de Aragón y el Ayuntamiento de Calmarza rubricados el 7 de marzo. Lamentablemente, resulta difícil determinar con exactitud que ocurrió después con la Iglesia de Calmarza, puesto que el extenso expediente sobre su reedificación concluye con el acuse de recibo del mencionado oficio del 7 de marzo de 1794 por parte del consistorio. No obstante, a tenor de las características actuales del templo, todo parece indicar que la propuesta arquitectónica de Lorenzo Lahoz modificada por Matías Navarro, aun habiendo fallecido ya aquel, se llevó a ejecución

[1963] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", f. 106 r.-v. (Informe de 27-XI-1793) y f. 107 r.-v. (Auto de 22-I-1794); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, p. 454.

satisfactoriamente y con bastante fidelidad a partir de mediados de 1794 o poco después, aunque modificándose algún aspecto, como la resolución del crucero, en la que se optó por regresar a la propuesta inicial del propio Lahoz de cubrirlo con cúpula, que era de mayor empaque y no mucho más cara que la de cubrirlo con bóveda vaída, aunque prescindiendo de la linterna proyectada al principio [figs. 7 y 8].[1964]



Fig. 8: ***Vista exterior de la iglesia finalmente construida en Calmarza*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Estudio artístico

Aunque el proyecto de Agustín Sanz de nueva iglesia para la pequeña localidad de Calmarza no se llegó a ejecutar materialmente, las características y el aspecto del mismo se pueden conocer gracias a la conservación de los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes elaborados por el arquitecto zaragozano, que los rubricó, como ya se ha visto, el 25 de noviembre de 1788.[1965] Los citados diseños, dibujados en cuatro pliegos de papel verjurado de idéntico formato rectangular, dos de ellos verticales y otros dos apaisados, representan lo siguiente: nº 1 (vertical), la planta del templo, que se divide longitudinalmente en dos mitades, reflejando la derecha dicha planta a ras de suelo y la

[1964] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 108 r.-109 v. (Real Provisión de c. 7-III-1794), f. 110 r.-v. (Oficio de 7-III-1794) y f. 111 r.-v. (Oficio de 7-III-1794).

[1965] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz); A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos...", *op. cit.*, pp. 449-451 y 454.

izquierda la misma a la altura de la cúpula y las bóvedas;[1966] nº 2 (horizontal), la sección longitudinal;[1967] nº 3 (horizontal), el alzado de la fachada principal en su mitad izquierda y en la derecha la sección transversal del interior del templo por el centro del óvalo y a la altura de las bóvedas, lo que incluye el alzado frontal del cuerpo de campanas de la torre;[1968] y nº 4 (vertical), el alzado del altar mayor, que se refleja inserto en el propio espacio arquitectónico del presbiterio con el fin de dejar perfectamente claras su ubicación exacta y sus proporciones.[1969] Estos diseños, al igual que los restantes dibujos conservados de Agustín Sanz, son de una gran calidad gráfica y proyectual, respondiendo plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Muestran el altísimo nivel técnico alcanzado por Sanz como dibujante arquitectónico y proyectista. No obstante, en estas y otras trazas elaboradas a partir de la segunda mitad de la década de 1780 parece intuirse la colaboración, en la delineación en limpio de las mismas, de alguno de los dos hijos de Sanz, Matías y José, que eran arquitectos en formación dentro del sistema académico.

Del análisis de los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes de la nueva Iglesia de Calmarza se colige, como ya se ha apuntado, que a la hora de concebirla Agustín Sanz optó por idear un pequeño templo clasicista de planta centralizada oval con prolongación de un tramo adicional en los pies y otro en la cabecera, y poco más de 200 m² de superficie, que, en su ambicioso y renovador planteamiento espacial, formal y estético, constituía una clara evolución en clave protoneoclásica de la novedosa propuesta desarrollada por él mismo justo diez años antes en la Iglesia de Urrea de Gaén (1777-1782), una propuesta que, a pesar del tiempo transcurrido, seguía resultando muy innovadora, original y sorprendente, incluso entre personas cultas, por su rareza, o lo que es lo mismo, por su carácter prácticamente inédito en el panorama arquitectónico aragonés y español del momento, pues a finales de la década de 1780, en vísperas de la

[1966] Agustín Sanz, *Número 1. Delineación de una yglesia ideada para la Parroquial de la villa de Calmarza, partido de Calatayud, en Aragón, y su estensión es proporcionada sin exceso a lo que pide su vecindario*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Escala gráfica de 100 palmos aragoneses. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678). El dibujo, que es de una gran calidad gráfica y proyectual, incluye un efectista trampantojo muy logrado, pues se simula con la tinta y las aguadas que el papel tiene las esquinas enroscadas y que está roto en la zona central izquierda.

[1967] Agustín Sanz, *Número 2. Corte por A. B. de la planta para la Yglesia parroquial de Calmarza*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Escala gráfica de 100 palmos aragoneses. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1679). El dibujo, que es de una gran calidad gráfica y proyectual, incluye un efectista trampantojo muy logrado, pues se simula con la tinta y las aguadas que el papel tiene algunas esquinas enroscadas y que está roto en varias zonas.

[1968] Agustín Sanz, *Número 3. Fachada principal y corte por C. D. que manifiesta la obra del cornisamento para arriva y el cuerpecito de torre ideado para las campanas*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Escala gráfica de 100 palmos aragoneses. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1680). El dibujo, que es de una gran calidad gráfica y proyectual, incluye un leve trampantojo, pues se simula con la tinta y las aguadas que el papel tiene un cierto relieve respecto al fondo.

[1969] Agustín Sanz, *Número 4. Altar ideado para de estuco según lo más sencillo que a parecido acomodar para el principal de la Yglesia de Calmarza*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Escala gráfica de 40 palmos aragoneses. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1681). El dibujo, que es de una gran calidad gráfica y proyectual, incluye un efectista trampantojo muy logrado, pues se simula con la tinta y las aguadas que el papel tiene la esquina inferior izquierda enroscada.

revolución que todo lo cambiaría, las iglesias de planta ovalada seguían siendo poco habituales y objeto de sorpresa, habiendo muy escasos ejemplos repartidos por la geografía española [fig. 9].[1970]

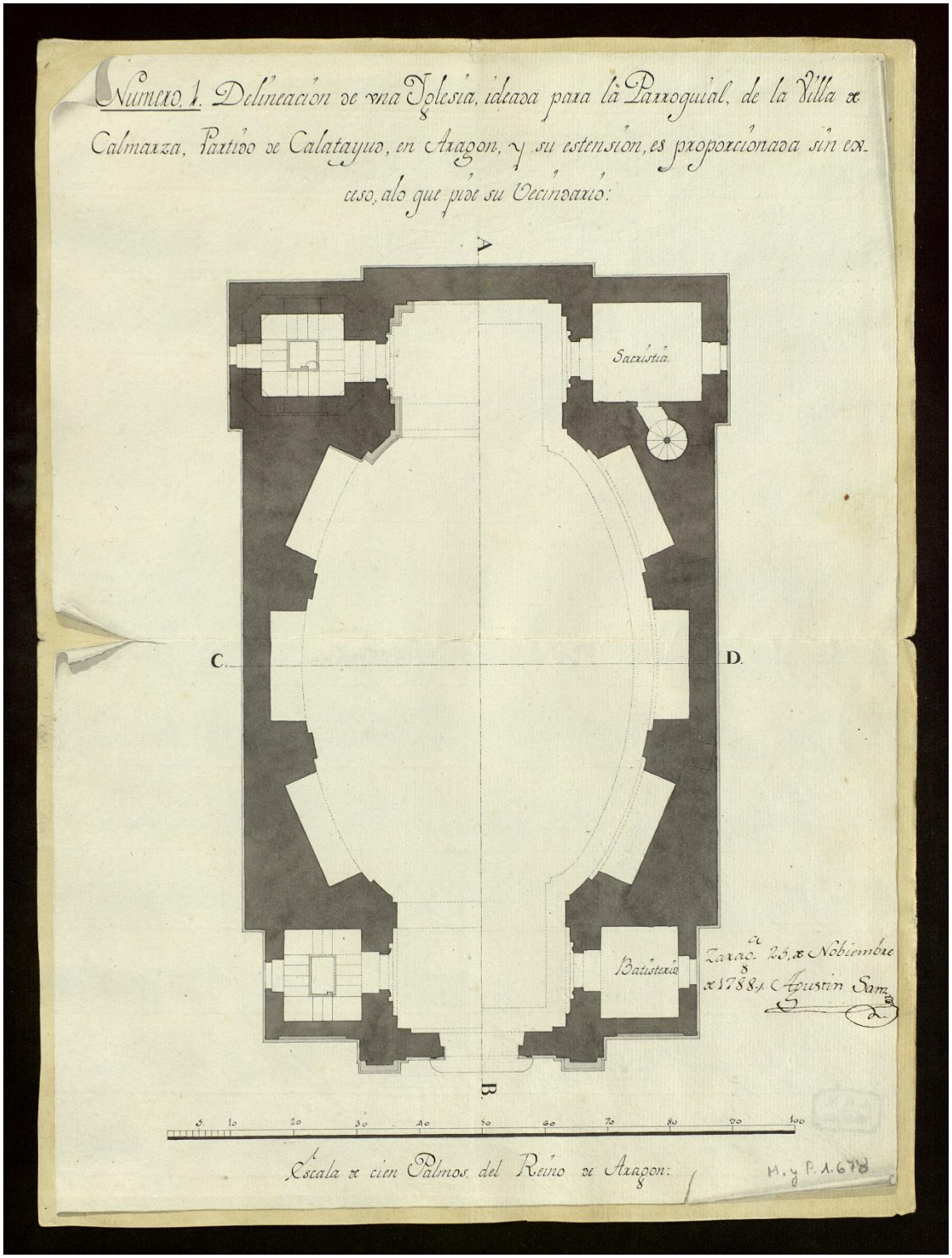


Fig. 9: Agustín Sanz, *Delineación de una yglesia ideada para la Parroquial de la villa de Calmarza*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional

[1970] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de...", *op. cit.*, p. 166.

De hecho, el diseño de la Iglesia de Calmarza puede interpretarse como una versión de la Iglesia de Urrea de Gaén adaptada a las necesidades congregacionales de una parroquia de reducida feligresía, actualizada estéticamente a los nuevos planteamiento estéticos en tránsito hacia el neoclasicismo, e incluso perfeccionada espacialmente en clave purista al eliminar dos importantes rémoras o "pies forzados" que existían en el templo urreano por imposición externa y que distorsionaban un tanto el potente efecto centralizador pretendido por Sanz: la excesiva longitud de la nave de los pies, que Sanz evitó aquí suprimiendo uno de sus dos tramos, y la distorsión espacial y volumétrica que introducían las dos grandes capillas salientes de los extremos del eje transversal del óvalo, que Sanz no había contemplado en su proyecto urreano pero tuvo que asumir y que aquí directamente no existen.[1971] Por todo ello, resulta evidente que los antecedentes de la solución espacial aplicada por el arquitecto zaragozano en la Iglesia de Calmarza son los mismos ya analizados al estudiar la Parroquial de Urrea, por lo que me remito a lo ya apuntado al respecto en el subapartado de esta tesis dedicado al referido templo.

Como ya se ha señalado previamente, en sus diseños de la Iglesia de Calmarza Agustín Sanz plasmó un pequeño pero monumental templo de planta centralizada oval de disposición longitudinal, es decir, axialmente dirigida hacia el altar mayor, al disponer su eje mayor alineado con la puerta de ingreso y la cabecera. A nivel espacial, al igual que en la Parroquial de Urrea de Gaén, el arquitecto zaragozano siguió los postulados del modelo "clásico" de templo oval codificado en el siglo XVI por arquitectos italianos como Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola, Francesco da Volterra o Carlo Maderno, el cual, por su mayor clasicismo, se había visto revalorizado durante la época de la Ilustración en detrimento de sus variantes "barrocas" (Bernini, Borromini, Rainaldi, Juvarra…), desarrolladas durante el siglo XVII y las primeras décadas del XVIII en lugares como Italia o Centroeuropa. Se trataba de un modelo espacial que, como ya había demostrado Vignola en el tercer cuarto del siglo XVI, podía ser una alternativa real a los modelos longitudinales de planta de cruz latina (basilicales, de una sola nave…) que habían salido triunfantes de la Contrarreforma católica, al adaptarse perfectamente, al igual que estos, a las principales directrices litúrgicas y funcionales que acababa de fijar el Concilio de Trento (1545-1563) sin tener que renunciar por ello a la belleza formal y al prestigio estético y simbólico de los espacios centralizados del Renacimiento clásico, que se habían puesto en cuestión ya que a priori no se adaptaban bien a esas nuevas directrices tridentinas, especialmente a la necesidad de potenciar la direccionalidad axial del templo hacia el altar mayor, que era una consecuencia de la importancia litúrgica y cultual adquirida por los altares mayores y los tabernáculos expositores a raíz de la polémica antiprotestante en torno a la custodia de las especies eucarísticas y la veneración del Santísimo Sacramento. De hecho, el gran valor de la planta ovalada era que permitía combinar la belleza formal y el simbolismo teocéntrico y cosmológico de las plantas centralizadas con las ventajas litúrgicas y cultuales de las plantas de cruz latina al mantener la axialidad de estas disponiendo el óvalo longitudinalmente, es decir, con su eje largo alineado con la puerta de ingreso y la cabecera del templo, y potenciando estos

[1971] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

dos elementos con su disposición saliente respecto a dicho óvalo.[1972] Es más, como resaltó el gran teórico Rudolph Wittkower con especial lucidez y grafismo, los templos de planta oval de disposición longitudinal producen la impresión de iglesias de una sola nave "infladas" por el centro,[1973] de ahí que puedan cumplir sus funciones con la misma eficacia que estas.

En concreto, según los diseños de Agustín Sanz, el óvalo que debía conformar el núcleo de la planta de la Iglesia de Calmarza, que debía medir al interior unos 14 metros de largo, 11 de ancho y 15 de alto,[1974] debía contar a ambos lados del eje mayor, como en la Parroquial de Urrea, con tres capillas de muy poco fondo, de una profundidad de apenas 3 palmos aragoneses (57'9 cm), casi a modo de nichos u arcosolios practicados en el muro envolvente (su exiguo espacio no llegaba a sumarse visualmente al óvalo), dispuestas radialmente a intervalos regulares, una característica presente ya en el prototipo de templo oval ideado por Serlio hacia 1547,[1975] y con sendas proyecciones espaciales en los pies y la cabecera, la primera para dar cabida a una pequeña nave de un tramo dotada de coro alto, lo que permite aumentar ligeramente la capacidad del templo a la vez que refuerza su axialidad, y la segunda para albergar el presbiterio. Exteriormente, el óvalo está dotado de un perfil octogonal que, además de proporcionar al edificio un aspecto geométrico muy puro, permite disponer con seguridad el complejo sistema estructural de la cubierta, la cual debe proteger la monumental cúpula ovalada de tipo panteónico que cubre la gran elipse, cuyo casquete queda oculto al exterior gracias a la envoltura octogonal del óvalo, que arranca desde el suelo a modo de gran tambor. A pesar de dicha envoltura, la articulación espacial interior se transmite perfectamente al exterior, de tal manera que el edificio se caracteriza por su sinceridad espacial y volumétrica, por la correspondencia casi perfecta entre los volúmenes exteriores y los espacios interiores, una característica que ya estaba presente en la propuesta de templo oval de Serlio, que respondía al principio albertiano de *monumentum*, de clara raíz clásica.[1976]

Mediante la solución espacial de planta oval Agustín Sanz logró configurar sobre el papel, como ya lo había hecho previamente de manera física en la Iglesia de Urrea, un espacio congregacional muy unitario y trabado al interior, perfectamente abierto y diáfano y que por tanto sería abarcable por completo en un único golpe de vista, un espacio que, además, gracias a la suave curvatura de sus muros perimetrales, resultaría envolvente y acogedor para los fieles que se congregaran en su interior, que inconscientemente se verían impulsados a practicar un tipo de religiosidad más íntima y próxima con el

[1972] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", pp. 98-102; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, pp. 156-158; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, p. 51.

[1973] WITTKOWER, R., "Carlo Rainaldi and…", *op. cit.*, pp. 242-313; y WITTKOWER, R., "La iglesia de planta…", *op. cit.*, pp. 9-38.

[1974] La longitud interior del templo proyectado aumentaba a 22'4 metros si se contaban la corta nave de los pies y el presbiterio. Véase A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[1975] La apertura de tres capillas radiales a cada lado del eje mayor del óvalo es una característica habitual de la mayoría de iglesias de planta oval desde Serlio por ser este número de capillas laterales, seis en total, el más armónico desde un punto de vista geométrico al abrirse estas en los distintos entronques del óvalo con el eje transversal y los dos ejes diagonales.

[1976] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, p. 152; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo…", *op. cit.*, pp. 100-101.

celebrante de la misa, quien a su vez podría llegar a ellos de manera más eficaz debido a dicha proximidad e intimidad, pero sobre todo gracias a las especiales ventajas acústicas y visuales de la planta oval. De hecho, este tipo de planta es uno de los más propicios para la celebración de la misa y la predicación desde el púlpito gracias a la forma envolvente y fluida de los muros, que evita los puntos muertos acústicos de las plantas de cruz latina, y a la ausencia de obstáculos físicos (pilares…) entre el predicador y los fieles, lo que hace que aquel, al igual que el altar mayor y el tabernáculo expositor, sea perfectamente visible desde cualquier punto del templo y que su voz fluya limpia, uniforme y sin generar eco. Además, con esta fórmula espacial Sanz habría podido dotar al templo, si este se hubiera llegado a construir, de una iluminación natural equilibrada, uniforme y envolvente que se repartiría de manera equitativa por todo el espacio gracias a la ya mencionada ausencia de obstáculos, lo que hubiera proporcionado al edificio, como se puede comprobar en la Iglesia de Urrea, una marcada sensación de orden, serenidad y equilibrio clasicista que habría reforzado lo que ya de por si transmitiría la propia centralización de la planta.[1977]

Este aspecto diáfano, envolvente y unitario del gran óvalo ideado por Agustín Sanz para la Iglesia de Calmarza no habría estado reñido, de haberse materializado, con su eficacia funcional, tanto cultual como litúrgica, desde un punto de vista contrarreformista, ya que a sus ventajas acústicas y visuales habría añadido la marcada direccionalidad axial hacia el altar mayor característica de las plantas ovales de disposición longitudinal, conseguida mediante la alineación de la fachada principal con la cabecera a través del eje mayor del templo, que discurre entre ambas sirviendo de nexo de unión entre ellas. De hecho, en el proyecto de Sanz dicha axialidad queda reforzada mediante los volúmenes en proyección saliente que en los extremos del eje mayor forman la cabecera por un lado y la pequeña nave de un tramo por el otro, un recurso ya utilizado por Vignola en Santa Ana de los Palafreneros de Roma[1978] cuyo efecto se potencia aún más mediante el uso de otro recurso desarrollado por Volterra-Maderno en Santiago de los Incurables y por Rainaldi en Santa María de Montesanto, ambas en Roma: la ruptura del monumental entablamento clasicista que recorre el perímetro interior del templo mediante la apertura de sendos arcos triunfales de grandes dimensiones en el entronque del óvalo con la cabecera y la nave de los pies respectivamente, que no solo rompen dicho entablamento sino que perforan también el casquete de la cúpula encauzando visualmente el eje mayor del templo y reforzando por tanto su direccionalidad litúrgica hacia el altar mayor [fig. 10].[1979]

[1977] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[1978] RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de…", *op. cit.*, p. 158. Vignola utilizó el recurso de proyectar la cabecera y el pórtico como volúmenes salientes respecto al óvalo en la minúscula Iglesia de Santa Ana de los Palafreneros de Roma, lo que le permitió reforzar la direccionalidad axial de dicho óvalo.

[1979] Esta solución, que ya aplicó en la Iglesia de Urrea de Gaén, la pudo conocer Agustín Sanz a través de dos repertorios de estampas de arquitectura moderna de Roma que tuvieron una gran difusión y repercusión en la España del siglo XVIII y que poseyeron numerosos arquitectos y eruditos: el *Insignium Romae Templorum* (1684), donde se representaron con gran fidelidad la sección longitudinal y la planta de la Iglesia de Santiago de los Incurables de Volterra-Maderno, y el tercer volumen del *Studio d'Architettura Civile* (1721), donde se incluyó el corte longitudinal y la planta de Santa María de Montesanto de Rainaldi.

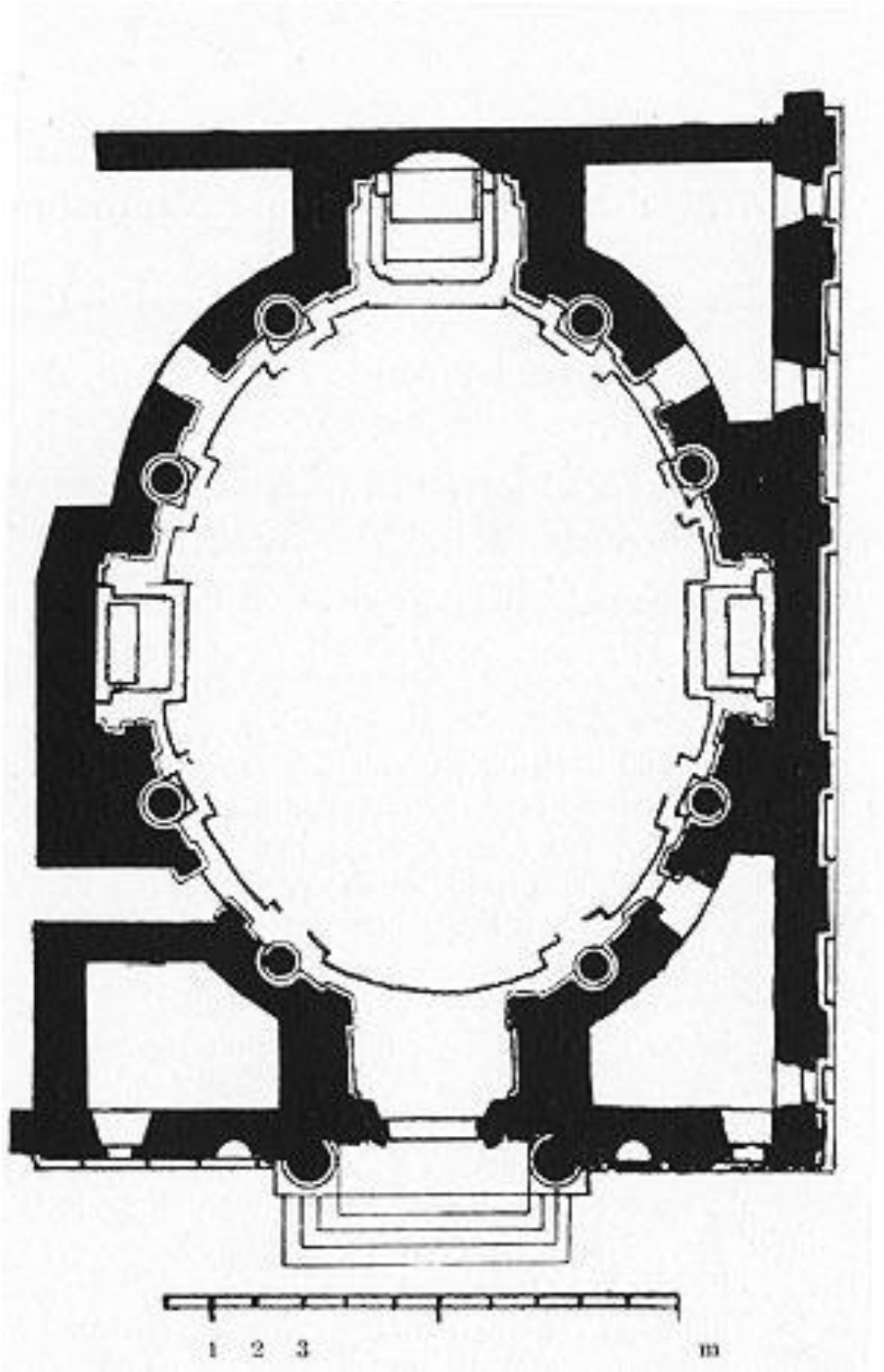


Fig. 10: ***Planta de la Iglesia de Santa Ana de los Palafreneros de Roma, obra de Vignola*****.**

Sobre estos repertorios de estampas véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

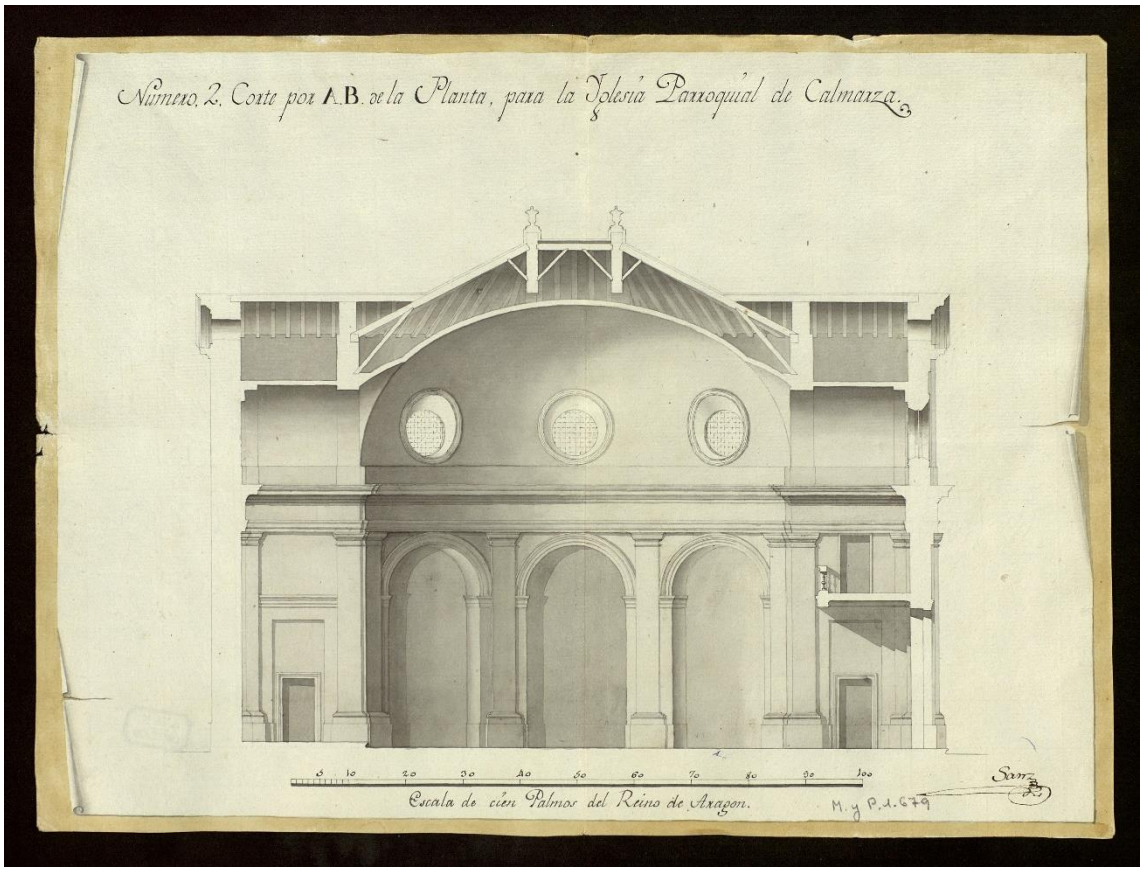


Fig. 11: Agustín Sanz, *Corte por A. B. de la planta para la Yglesia parroquial de Calmarza*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

El equilibrado interior de su proyecto para la Parroquial de Calmarza lo resolvió Agustín Sanz, al igual que el de la Iglesia de Urrea, siguiendo un esquema general propio pero que entroncaba con una importante aunque escasa estirpe de iglesias italianas de planta oval y circular, pudiéndose rastrear en la resolución de sus alzados (elementos arquitectónicos, disposición y distribución de los mismos…) ecos evidentes a templos tan relevantes e influyentes como Santiago de los Incurables de Volterra-Maderno, construida a partir de 1592, Santa María de Montesanto de Carlo Rainaldi, iniciada en 1662, o la iglesia martirial de planta circular diseñada por Carlo Fontana en 1683 para el interior del Coliseo de Roma, tres edificios, el último de ellos no construido, que Sanz conocía bien a través de estampas,[1980] pero también a otros templos mucho más próximos, tanto en el espacio como en el tiempo, influenciados a su vez por los italianos, como la monumental iglesia circular de San Francisco el Grande de Madrid, muy conocida en los ambientes arquitectónicos de toda España debido a su polémico y problemático proceso

[1980] Como ya se ha señalado, la resolución de los interiores de la Iglesia de Santiago de los Incurables era conocida por muchos arquitectos españoles del siglo XVIII gracias al *Insignium Romae Templorum* (1684), mientras que los interiores de Santa María de Montesanto eran ampliamente conocidos gracias al tercer volumen del *Studio d'Architettura Civile* (1721). Por su parte, el diseño de la iglesia concebida por Carlo Fontana para el interior del Anfiteatro Flavio de Roma se difundió entre los arquitectos españoles gracias al libro *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana* (1725). Sobre estos repertorios de estampas véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

constructivo,[1981] o la modesta Iglesia de Juslibol, en el alfoz zaragozano, terminada en 1784 y cuyas trazas no se han podido fechar con exactitud ni tampoco atribuir con certeza por el momento [figs. 11, 12, 13, 14 y 15].[1982]



Fig. 12: ***Interior de la Iglesia de Santiago de los Incurables de Roma, obra de Francesco da Volterra y Carlo Maderno.***

A nivel estético, en su proyecto para la Iglesia de Calmarza, Agustín Sanz, impulsado quizá por la pequeña envergadura del encargo y por la necesidad de economizar ante la escasa disponibilidad presupuestaria, optó, como ya había hecho pocos años antes, justo antes de morir, su antiguo maestro Ventura Rodríguez en varios proyectos templarios comparables a este desarrollados para modestos pueblos de las actuales provincias de Granada y Almería (Algarinejo, Gádor, Olula del Río, Vera, Benahadux, Talará, Molvizar…)[1983], por avanzar y atreverse a experimentar con el uso de un austero y depurado lenguaje arquitectónico de corte funcionalista, que podría calificarse ya de protoneoclásico, que resultaba muy novedoso en el Aragón de la época y que se alineaba con algunas de las nuevas corrientes arquitectónicas que se estaban afianzando en la Corte y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que acabarían cristalizando poco después en el definitivo triunfo del neoclasicismo, que

[1981] Sobre San Francisco el Grande véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento de…", *op. cit.*, pp. 339-342.

[1982] No están claras ni la autoría ni la fecha del diseño definitivo de este modestísimo templo ubicado en el barrio pedáneo zaragozano de Juslibol, aunque en 1758 se concertó su construcción, que no debió de llegar a buen puerto con carácter inmediato dado que esta no concluyó hasta 1784 y ello a pesar de la escasa envergadura del edificio. Sobre la Iglesia de Juslibol véase ÁLVARO ZAMORA, I., y BORRÁS GUALIS, G. M., "Los barrios…", *op. cit.*, pp. 432-433.

[1983] Sobre estas iglesias de Ventura Rodríguez véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 436-441, 448-451 y 508; y REESE, T., *The architecture of...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 480-485, 490 y 493.

determinaría y marcaría la última etapa creativa del arquitecto zaragozano, ya entrada la década de 1790.[1984]



Fig. 13: ***Interior de la Iglesia de Santa María de Montesanto de Roma, obra de Carlo Rainaldi*.**

De hecho, en los diseños de la Iglesia de Calmarza se aprecia ya una notable distancia estética respecto al lenguaje barroco clasicista o académico aplicado por el propio Agustín Sanz en la Iglesia de Urrea de Gaén, que aunque ya mucho más sobrio, depurado y sintético que el utilizado por él mismo en otros proyectos de arquitectura religiosa algo anteriores como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su tercer proyecto para la propia Parroquial de Urrea o el segundo para la de Vinaceite, todavía era deudor en gran medida de las soluciones estéticas puestas en práctica por Ventura Rodríguez en su propuesta de reforma interior del Templo del Pilar de Zaragoza, formulada entre 1750 y 1763,[1985] que había sido en los últimos tiempos, y aún lo seguía siendo, un auténtico modelo de referencia, tanto formal como estético, para los profesionales de la arquitectura activos en el Aragón de la Ilustración gracias en parte a la iniciativa pionera de arquitectos como el propio Agustín Sanz o su maestro Julián Yarza Ceballos, quienes asumieron como propio el rico, ecléctico y versátil muestrario de formas, motivos y soluciones vinculadas al barroco romano desarrollado en ella por Rodríguez aunque enriqueciéndolo y complementándolo mediante el estudio de la realidad arquitectónica italiana de la Edad

[1984] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[1985] USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 97 y 101-139. Sobre la construcción de la Santa Capilla y la reforma del Pilar véase ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla…*, *op. cit.*

Moderna e incluso de la Antigüedad a través de distintos tratados de arquitectura y repertorios de estampas.[1986]



Fig. 14: ***Interior de la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid.***

Interiormente, el óvalo diseñado por Agustín Sanz como núcleo del templo queda dividido, al igual que en la Iglesia de Urrea de Gaén, en dos mitades claramente diferenciadas, la del lado del evangelio y la del lado de la epístola, a raíz de la gran cesura que generan los dos monumentales arcos de triunfo que comunican el óvalo con la escueta nave de los pies y el presbiterio respectivamente, que rompen la continuidad mural en ambos puntos, algo que se hace especialmente evidente en el gran entablamento que "amarra" visualmente el óvalo, que queda abruptamente interrumpido. Dichas mitades, que sí tienen continuidad en el casquete de la gran cúpula panteónica que cubre el óvalo, confieren al espacio interior, gracias a su suave curvatura, un aspecto envolvente y acogedor que queda potenciado por la fluidez de sus muros, cuya articulación, muy rítmica, resulta eficaz sin necesidad de ser abrupta. De hecho, destaca por la planitud de los elementos que la conforman (pilastras…).[1987]

[1986] Este lenguaje clasicista de raíz barroca romana, debido a su carácter exquisito, cosmopolita y muy novedoso a nivel aragonés y a su clara sintonía con las nuevas pautas estéticas defendidas desde la Corte y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se había acabado asumiendo de forma generalizada como la vía más adecuada para la renovación de la desfasada arquitectura aragonesa, como una alternativa real al ya agotado lenguaje barroco tradicional o "castizo" que, con su abigarramiento decorativo y su alejamiento de la normativa clásica, había dominado el panorama arquitectónico aragonés desde mediados del siglo XVII.

[1987] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).



Fig. 15: ***Interior de la Iglesia de Juslibol (Zaragoza).***

Por el contrario, en claro contraste con la Iglesia de Urrea de Gaén, los elementos de articulación mural interior son ya mucho más sobrios y simples, alejándose algunos de ellos de los más típicos del barroco clasicista o académico. Así, ambas mitades del óvalo se articulan, por encima del zócalo general del templo, mediante cuatro severas pilastras individuales de orden toscano,[1988] dotadas de basa toscana con plinto, fuste liso y capitel toscano,[1989] que se disponen sobre un escueto pedestal en ligera proyección saliente coincidente con el zócalo general del templo, adosándose a los muros perimetrales del óvalo, a los que aportan un ritmo constante y equilibrado que rompe su monotonía con sobriedad y que a la vez refuerza la sensación de unidad y centralización del espacio interior de la iglesia en conjunción con el monumental entablamento perimetral. Aquí se puede apreciar ya como Sanz, en pos de una mayor severidad clasicista pero también a raíz de una economía de medios más acentuada, optó por prescindir del más rico sistema de articulación de doble pilastra de orden corintio, típico del barroco clasicista o académico, presente en el óvalo de la Iglesia de Urrea.[1990]

[1988] Como ejemplos de templos ovales articuladas mediante pilastras individuales cabría citar la Iglesia de Santa María de Montesanto de Roma o la Parroquial de Juslibol (Zaragoza).
[1989] Este tipo de pilastra tan severo y austero, que será muy habitual posteriormente en el neoclasicismo, lo había usado Agustín Sanz previamente en su arquitectura religiosa solo de manera puntual, en elementos como la portada de la Iglesia de Vinaceite (1777-1781). En adelante lo empleará también en otros templos en los que intervendrá, como las parroquiales de Miedes o Cortes de Aragón.
[1990] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

Las pilastras flanquean, en cada una de las dos mitades del óvalo, tres arcos de medio punto que sirven de embocadura a otras tantas capillas de fondo plano practicadas en la pared y pensadas para cobijar retablos adosados, las cuales apenas pueden considerarse como tal dada su escasa profundidad (57'9 cm). Dichos arcos arrancan de una imposta moldurada de doble faja de saliente progresivo y cornisilla superior que tiene continuidad figurada por detrás de las pilastras enlazando un arco con otro, un recurso de origen clásico, aunque usado también en el barroco romano, empleado habitualmente por Agustín Sanz en su arquitectura religiosa (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite y Épila, Colegial de Sariñena…). Los arcos presentan su intradós completamente liso, convertido sin solución de continuidad en la sencilla bóveda de cañón que cubre la capilla, mientras que su extradós aparece decorado mediante una refinada moldura clasicista de saliente progresivo, característica de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, pero que en este caso, a diferencia de lo que ocurre en la Iglesia de Urrea y en otros templos anteriores de Sanz (tercer proyecto para la Iglesia de Urrea, Parroquial de Épila, proyecto de la iglesia de la nueva población de San Rafael o Colegial de Sariñena), carece de protíride en su clave, de tal manera que los arcos enlazan visualmente de manera directa con el entablamento general superior, que parece apoyar en ellos, una austera solución que, sin embargo, el arquitecto zaragozano había usado ya previamente en obras anteriores como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o la Parroquial de Vinaceite. Por su parte, las enjutas de estos arcos, en pos también de la austeridad, carecen, a diferencia de la Parroquial de Urrea y a semejanza del proyecto de la Iglesia de la nueva población de San Rafael, de cajeados ornamentales que las articulen.[1991]

Las pilastras toscanas que jalonan el óvalo sostienen visualmente el monumental entablamento que envuelve su perímetro interior perfilando de manera efectista su disposición en curva, que queda así enfatizada. Este elemento arquitectónico, que se caracteriza por su gran sencillez y clasicismo, responde a un esquema habitual en la arquitectura religiosa avanzada de Agustín Sanz (es emparentable con el del proyecto de la Iglesia de la nueva población de San Rafael, con el de la ampliación y reforma de la Parroquial de Cortes de Aragón o con el de la Colegial de Sariñena, algo más complejo…). De abajo a arriba se compone canónicamente de las siguientes partes: arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con listel superior, ancho friso liso y prominente cornisa de perfil moldurado sin dentículos. Además, en un claro signo de clasicismo ya presente en la Iglesia de Urrea, el entablamento carece de proyecciones en puntos destacados, lo que refuerza la idea de unidad estética y visual que ya de por sí transmite al ser un elemento común a todos los alzados del óvalo y de sus expansiones de los pies y la cabecera, pues no queda interrumpido en ningún punto, ni siquiera en el testero de la cabecera, pues Sanz dispuso que el retablo mayor no llegara a invadir su espacio.[1992]

Por encima del entablamento, como es habitual en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz por influencia del barroco romano, se dispone en línea con el muro un

[1991] *Ibidem*.
[1992] *Ibidem*.

sencillo y escueto *banquillo*, es decir, una banda lisa en ligero resalte que reproduce el mismo recorrido que el citado entablamento y que visualmente permite ganar algo de altura al sistema de cubrición del óvalo, que arranca del mismo y que de esta forma se aprecia completo desde abajo al no quedar parcialmente oculto por el saliente de la cornisa del entablamento.[1993] Dicho sistema de cubrición es una amplia cúpula panteónica, también de planta ovalada, es decir, una cúpula cuyo casquete apoya directamente sobre los muros perimetrales del edificio, que actúan como tambor de la misma, una tipología que hundía sus raíces en la solución aplicada en época clásica en el Panteón de Roma, de ahí su denominación.[1994] Cabe matizar que en esta caso de Calmarza, a diferencia de la Iglesia de Urrea de Gaén, dadas las pequeñas dimensiones del óvalo proyectado y de su cúpula Agustín Sanz no consideró necesario acudir al sistema estructural tradicional del encamonado, adecuado para cúpulas muy amplias pues permite reducir mucho su peso, sino a una simple fábrica *de dos alfas de ladrillo y yeso, macizando asta el tercio por la parte superior para su restribación y a fin de menos gasto*,[1995] como es lo propio en una modesta cúpula panteónica al uso.

El casquete ovalado de la cúpula panteónica, que carece de linterna como en la Iglesia de Urrea, prescinde también en este caso de su potente articulación mediante ocho parejas de falsos nervios, que se sustituye, en busca de una austeridad mucho mayor, aunque sacrificando a cambio el marcado efecto de unidad en vertical existente en el templo urreano, por una mera superficie continua completamente lisa que solo se anima, justo por encima del *banquillo*, por tres simples óculos circulares a cada lado del eje longitudinal, seis en total, una solución que recuerda a la de la modesta iglesia del zaragozano barrio rural de Juslibol, también ovalada y terminada unos años antes, en 1784. Dos de esos seis óculos circulares, los del centro del óvalo (los cuatro restantes son solo fingidos), que junto con el adicional del testero de los pies conforman el sistema de iluminación del pequeño templo proyectado por Agustín Sanz, están pensados para iluminar el óvalo de manera envolvente y uniforme.[1996] Todos ellos responden a un modelo típico del barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...), aunque de raíz quattrocentista, muy habitual en la arquitectura religiosa de Sanz y que ya estaba presente en la Iglesia de Urrea,[1997] pero que aquí se interpreta en su variante ornamental más

[1993] El uso del *banquillo* por encima del entablamento era un recurso habitual en la arquitectura religiosa del barroco romano que se traspasó a su homóloga del barroco clasicista o académico español.

[1994] El uso de la cúpula panteónica, sin duda por influencia clásica, fue una constante en las iglesias de planta oval italianas y españolas de la Edad Moderna, por ser la solución tipológica de cubrimiento más adecuada para este tipo de espacio centralizado que no requiere cambiar de planta a mitad de altura para resolver su cerramiento superior.

[1995] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).

[1996] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[1997] Este tipo de óculo circular, cuyo origen tipológico se remonta a la arquitectura quattrocentista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua), lo había empleado previamente Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en su segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite y en el tercero para la de Urrea y lo volvió a utilizar, con distintas variantes, en otras obras posteriores. De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, puede considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz dado que, además de en la Parroquial de Urrea, lo utilizó en otras iglesias, tanto solo proyectadas como también construidas (Colegiata de Sariñena, parroquiales de Vinaceite, Épila, Cortes de Aragón...). Otros arquitectos

austera, con un simple marco perimetral moldurado muy sencillo carente por completo de ornamentación adventicia (serafines, hojas de palma…), un austero esquema que el arquitecto zaragozano empleó también en otras obras posteriores como la ampliación y reforma de la Iglesia de Cortes de Aragón, proyectada en 1791. Los seis óculos circulares del óvalo, para salvar la distancia entre el casquete de la cúpula y el tambor octogonal exterior, presentan un derrame de transición que permite enlazar con su duplicado externo, que es de un diámetro algo menor y se cierra, en el caso de los dos que son funcionales, con una vidriera de vidrios transparentes emplomados de disposición reticular,[1998] un esquema de vidriera, que se imita con pintura en los cuatro restantes, más sencillo y menos decorativista que el más habitual de *labor de cruz y ochavo*, frecuente en la arquitectura religiosa de Sanz y que aún se conserva original en los óculos de la Iglesia de Épila.

Al margen de los seis óculos circulares, la monotonía de la austera cúpula panteónica de superficie lisa se rompe también gracias al entronque de esta con el presbiterio y la escueta nave de los pies, que se resuelve mediante sendos arcos de triunfo que la perforan y que obligan a disponer dos lunetos de transición muy sutiles, una solución algo diferente a la usada en la cúpula de la Iglesia de Urrea de Gaén, en la que Agustín Sanz pudo valerse de su articulación mediante parejas de falsos nervios para disimular dicho entronque. Dichos arcos de triunfo, cuyo intradós es aquí completamente liso para una mayor austeridad, además de romper el entablamento y el *banquillo*, que quedan interrumpidos coincidiendo con ellos, penetran en el casquete dando paso a las bóvedas de cañón que cubren el presbiterio y la nave de los pies respectivamente.[1999] Este recurso de los arcos de triunfo, cuyo origen se remonta a finales del siglo XVI, a la Iglesia de Santiago de los Incurables de Roma de Volterra-Maderno, refuerza la direccionalidad axial de la planta oval dado que dichos arcos de triunfo encauzan visualmente el eje longitudinal del templo hacia el altar mayor.[2000]

Aparte del núcleo central ovalado, el interior del templo proyectado por Agustín Sanz se completa con los dos espacios auxiliares que lo complementan a ambos lados del eje axial: la pequeña nave de un solo tramo de los pies y el escueto presbiterio, que como ya se ha señalado se conectan al núcleo oval mediante sendos arcos de triunfo de medio punto de grandes dimensiones. Ambos espacios auxiliares presentan una articulación mural similar, casi gemela, que solo se ve distorsionada en sus semejanzas por ciertos

barrocos clasicistas españoles también utilizaron con abundancia el óculo circular en sus templos. Ese fue el caso de Ventura Rodríguez, que lo empleó en todas sus etapas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no ejecutado para la finalización y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyas trazas rubricó en 1784. Además, fue un recurso asumido por destacados arquitectos neoclásicos españoles como Juan de Villanueva, que hizo uso de él en la cúpula del crucero del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid.

[1998] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[1999] *Ibidem*.

[2000] Carlo Rainaldi empleó en Santa María de Montesanto de Roma el mismo recurso de los arcos de triunfo, que acabó generalizándose gracias a la difusión de las soluciones del protobarroco y el barroco romano, pudiéndose rastrear en templos dieciochescos españoles tanto de planta oval, como las Iglesias de San Felipe Neri de Cádiz y Málaga, la Parroquial de Juslibol o la Iglesia del Convento de Santa Ana de Valladolid, como circular, como San Francisco el Grande de Madrid.

elementos únicos, como el piso del coro alto en el caso de la nave o el retablo mayor en el del presbiterio.[2001]

En concreto, la nave de los pies se divide física y funcionalmente en dos espacios en vertical destinados a vestíbulo-sotocoro y coro alto respectivamente. El espacio inferior, que queda delimitado en la parte superior por el forjado o balcón volado del coro alto, cumple la función de vestíbulo o espacio de transición entre el exterior y el interior del edificio por su menor altura, mayor recogimiento y menor luminosidad que el resto de los espacios del templo, aunque está pensado para poder utilizarse como espacio congregacional en caso necesario. Presenta sus dos paramentos murales laterales articulados de la misma forma, con el zócalo general del templo en ligero resalte en la parte inferior, el cual queda perforado en su zona central por una refinada puerta adintelada que responde a un austero diseño clasicista de ecos entre herrerianos y venturianos consistente en un perímetro exterior conformado por una estrecha banda plana en resalte muy sobria que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje liso que perfila a su vez el marco propiamente dicho. Cabe señalar que la puerta del paramento del lado del evangelio da acceso a la escalera que permite subir al coro alto, que se aloja en una caja de escaleras ligeramente rectangular y de disposición longitudinal cuyo techo es un cielorraso ornado con una *moldurita* perimetral, mientras que la de la epístola da paso al baptisterio, que es una pequeña sala también ligeramente rectangular y de disposición longitudinal que se cubre con un cielorraso perfilado por una pequeña moldura y que tiene encima, en un segundo nivel, un *cuarto* o estancia funcional de su mismo tamaño y forma a la que se accede directamente desde el coro alto y que Sanz ideó para mantener la simetría exterior con la caja de escaleras del lado del evangelio.

En torno a las dos puertas laterales del sotocoro, el único elemento de articulación mural de sus paramentos es un sobrio cajeado o rehundido mural perimetral[2002] abierto por abajo que queda flanqueado por pilastras toscanas apoyadas en el zócalo general en sus dos extremos: en el entronque con el paramento de fachada una pilastra toscana de ángulo, es decir, doblada en torno a la correspondiente esquina, que se prolonga longitudinalmente más allá del piso del coro alto hasta servir de apoyo al entablamento general de la nave de los pies, y en la conexión con el óvalo, coincidiendo a plomo con el correspondiente arco de triunfo, justo por delante del balcón del coro alto, que se dispone en ligero retranqueo, otra pilastra toscana, un esquema de articulación que recuerda al empleado por el propio Agustín Sanz unos años antes, en 1783-1784, en su proyecto no construido para la Iglesia de la nueva población de San Rafael, encargado por el IX Duque de Híjar, pero prescindiendo de los rasgos más decorativistas (proyecciones…). Por su parte, el paramento mural restante, correspondiente al testero de los pies, se articula de

[2001] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[2002] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quattrocento por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española.

forma similar a los laterales, pero prescindiendo del cajeado y sustituyendo el refinado vano enmarcado presente en los mismos por la puerta principal de acceso al templo, que también interrumpe el zócalo general y es adintelada, aunque de dimensiones mayores, pues prácticamente enrasa por arriba con el piso del coro alto, y carece de enmarcamiento decorativo al interior.[2003]

El coro alto, al que se accede por la escalera que flanquea el lado del evangelio de la nave de los pies, se conforma como un forjado o balcón volado que se tiende entre los dos paramentos murales laterales de dicha nave, apoyando en una gran viga transversal dispuesta en el borde, a una altura equivalente a dos tercios de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento general del templo, coincidiendo con la línea de impostas general, que tiene continuidad visual en la sencilla moldura que adorna de lado a lado el frente de dicho coro alto. El mismo se cierra por abajo con un cielorraso que oculta su viguería al interior y que queda perfilado perimetralmente por una sencilla moldura en caveto. Presenta en el centro de su muro lateral del lado del evangelio, que es completamente liso y queda ceñido lateralmente por las pilastras de los lados, que son las mismas ya mencionadas al analizar el sotocoro, la puerta que permite entrar en él, que es adintelada y presenta un mero listel perimetral hacia el interior del templo, enrasando con la base del entablamento general del templo, que en el coro alto adquiere una gran presencia por la cercanía a la que queda de su balcón volado. Los otros dos muros del coro alto, el del testero y el lateral del lado de la epístola, presentan una sobria articulación mural similar a la del muro lateral del lado del evangelio, pero prescindiendo de su puerta adintelada el del testero. El muro lateral del lado de la epístola, por su parte, presenta, en perfecta simetría, una puerta gemela a la del paramento del lado del evangelio que permite acceder a la estancia funcional que se emplaza sobre el baptisterio. El coro alto se cierra hacia la nave con un sencillísimo antepecho de balaustres clasicistas torneados ligeramente bulbosos y de zócalo y pasamanos de frente moldurado.[2004]

Al otro lado del núcleo central del templo, haciendo *pendant* con la nave de los pies, se emplaza el presbiterio, que se dispone sobre una simple grada de canto moldurado, es de testero recto y cuyos muros laterales presentan una articulación casi idéntica a la de los de la nave de los pies, pero mucho más unitaria visualmente pues en su misma posición se sustituye el forjado del coro alto por una imposta, integrante de la línea de impostas general del templo, que divide dichos muros laterales en dos sectores superpuestos de semejante configuración que los de la nave. Así, en ambos paramentos laterales existe en el centro del sector inferior, perforando el zócalo general y el propio muro, el mismo modelo de puerta adintelada, de ecos entre herrerianos y venturianos, enmarcada con una estrecha banda plana en resalte muy sobria que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje liso que perfila a su vez el marco propiamente dicho, presente en los muros laterales de la nave de los pies, sirviendo en este caso la puerta del lado del evangelio para acceder a la escalera que recorre perimetralmente el interior de planta cuadrada del primer cuerpo de la torre campanario, que flanquea la cabecera como en la Iglesia de la Santa

[2003] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

[2004] El uso de balaustres clasicistas ligeramente bulbosos en coros altos, tribunas, canceles etc. era muy habitual en la arquitectura clasicista española por influencia del barroco romano.

Cruz de Zaragoza y la posterior Colegiata de Sariñena pero por el lado del evangelio, mientras que la del lado de la epístola da acceso a la sacristía, que es una estancia de planta ligeramente rectangular de disposición transversal cubierta por un cielorraso perfilado por una pequeña moldura perimetral y dotada de una sencilla ventana abierta a la fachada lateral del lado de la epístola. Desde dicha sacristía, a través de una sencilla puerta adintelada abierta en su muro lindante con el óvalo, se accede a una pequeña escalera de caracol de piedra labrada, alojada entre el tambor octogonal exterior y la envoltura perimetral rectangular del mismo, que da acceso al archivo, que es una estancia funcional situada justo encima de la sacristía, y de su mismo tamaño y forma, cuyo exterior, en pos de la unidad y la simetría, se alinea exactamente en altura con el de los dos volúmenes secundarios de la zona de los pies, es decir, con el de la caja de escaleras del coro alto y el del baptisterio y su *cuarto* de encima.[2005]

También presenta el sector inferior de ambos paramentos laterales del presbiterio el mismo cajeado perimetral abierto por abajo existente en los de la nave de los pies, que también aquí queda flanqueado por sendas pilastras toscanas apoyadas en el zócalo general en sus dos extremos: en el entronque con el paramento del testero una pilastra toscana de ángulo similar a las de los pies y en la confluencia con el óvalo una pilastra toscana ordinaria dispuesta a plomo del arco de triunfo del presbiterio. Por encima de la línea de impostas general del templo, en el sector superior de ambos paramentos laterales del presbiterio se desarrolla también, para mantener la simetría con la nave de los pies, una austera configuración mural, a base de un mero paramento liso flanqueado por las dos pilastras correspondientes, semejante a la existente en dicha nave de los pies en el espacio del coro alto, aunque suprimiendo las dos puertas adinteladas existentes allí.[2006]

Por su parte, el paramento mural restante del presbiterio, correspondiente al testero de la cabecera, queda presidido, por debajo del entablamento general, por un sencillo retablo mayor clasicista ideado por Agustín Sanz para poder ser ejecutado en estuco con el fin de abaratar costes. Su estructura, muy sencilla y planista, arranca de un zócalo inferior liso alineado con el zócalo general del templo y que sirve de base a un alto banco que integra en su parte inferior la mesa de altar, que se dispone adosada al mismo y al propio zócalo, y en la superior un simple cajeado rectangular apaisado perfilado interiormente con un sencillo listel moldurado, y que queda rematado a modo de repisa por una escueta cornisa clasicista de canto moldurado. La referida mesa de altar antepuesta, de compacto formato paralelepipédico horizontal, arranca de un escueto zócalo moldurado y presenta su frontal ornado con un triple cajeado de perfil interior listelado típicamente clasicista, conformado por un tondo central circular, presidido por una cruz griega con *ráfagos* celestiales en los encuentros de sus brazos, que queda flanqueado por sendos pseudorrectángulos que se adaptan a su forma curva y que también presentan un perfil interior listelado.[2007] La mesa de altar se remata con una gran repisa

[2005] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).
[2006] *Ibidem*.
[2007] Arquitectos clasicistas españoles como Ventura Rodríguez o el propio Agustín Sanz usaron con frecuencia en los frontales de sus altares esta composición clasicista de triple cajeado, siendo el central un tondo circular u oval y los laterales unos pseudorrectángulos que se adaptan a la forma curva del tondo, un esquema de clara raíz barroca romana que por su sobriedad pervivió en el neoclasicismo.

de canto moldurado a modo de cornisa en cuyo centro, justo delante del cajeado rectangular apaisado del banco del retablo, se dispone un sobrio sagrario clasicista con forma de templete de planta rectangular que, tanto en sus proporciones como en su formato y lenguaje formal, es plenamente acorde al resto del retablo. El citado sagrario, que debía ejecutarse en madera dorada, es parecido al que el propio Agustín Sanz diseñaría tardíamente, ya hacia principios de la década de 1790, para el retablo mayor de la Iglesia de Épila. Presenta su frontal presidido por una sencilla portezuela en arco de medio punto ornada con un relieve del Agnus Dei y flanqueada por sendas bandas laterales en resalte a modo de pseudopilastras toscanas que sostienen un pseudoentablamento superior rematado en retranqueo por un banquillo y coronado por una bóveda esquifada con cruz superior cuyo paramento frontal se presenta cajeado y ornado con un tondo oval vertical con una guirnalda colgante a los lados [fig. 16].[2008]

El cuerpo del retablo propiamente dicho, de gran simplicidad, arranca de un escueto zócalo moldurado y se configura como un simple paramento liso de formato rectangular vertical coronado por una saliente cornisa moldurada clasicista con un listel inferior que le confiere aspecto de entablamento y que queda presidido en el centro, arrancando directamente desde el breve zócalo, por una gran *medalla* o relieve escultórico único que se adosa al mismo dejando a los lados sendas bandas planas y en la parte de arriba dos enjutas completamente lisas. Dicha medalla, pensada para patinarse imitando mármol blanco, es de formato rectangular vertical rematado en arco de medio punto y se dedica al patrón de la localidad, San Blas, que está representado en la Gloria sobre un trono de nubes acompañado de dos ángeles mancebos y un serafín, un tema que Agustín Sanz, a modo de sugerencia para el posible escultor, interpretó todavía con un gran efectismo escenográfico y notables pervivencias compositivas barrocas. El citado relieve escultórico se perfila con un ancho marco de sobrio y exquisito diseño clasicista, similar al que el propio Sanz diseñó para el retablo mayor de Épila, rematado también en arco de medio punto. El mismo está conformado por una gran banda plana jalonada a los lados por sendas molduras perimetrales: una interior de bolas y otra exterior de hojarasca que se ajusta al listel plano que conforma el canto del citado marco. El marco en arco de medio punto se remata en su parte superior con un singular motivo de aspecto clásico y honda significación cristiana que lo perfila con naturalidad adaptándose a su curvatura: una hoja de palma, símbolo del martirio del santo, que se dispone en caída hacia la izquierda y que se entrecruza por el tallo y de manera contrapuesta con una rama de olivo, también colgante hacia la derecha, quedando ambas enlazadas en el centro, sobre la clave, por una corona de laurel, símbolo del triunfo del santo. El conjunto queda coronado, a modo de ático, por un gran rompimiento celestial cuajado de nubes, con seis serafines alados en vuelo que adquieren posturas diversas en torno a la paloma del Espíritu Santo, que se dispone de frente y con las alas explayadas, sobre una base de múltiples *ráfagos* o haces de luz radiales que se antepone con gran efectismo todavía barroco a la cornisa superior del retablo mayor y al propio entablamento general del templo, que tiene continuidad por

[2008] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz); A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).

encima del altar, que se cuenta sin duda entre los retablos mayores más sencillos y a la vez menos repetitivos de toda la trayectoria de Sanz.[2009]



Fig. 16: Agustín Sanz, *Altar ideado para de estuco según lo más sencillo que a parecido acomodar para el principal de la Yglesia de Calmarza*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional

[2009] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

Por encima del retablo mayor y de las pilastras toscanas tanto del presbiterio como de la nave de los pies, que alcanzan su misma altura, se dispone ya el entablamento que recorre todo el perímetro interior de la iglesia. De hecho, en ambos espacios auxiliares dicho entablamento presenta las mismas características que en el núcleo central oval. Más allá del entablamento, tanto en la nave de los pies como en el presbiterio, se desarrolla ya el sistema de cubrición, que es similar en ambos espacios auxiliares. De hecho, los dos se cubren de la misma manera: con una sencilla bóveda de cañón lisa reforzada con un arco fajón en el entronque con el núcleo central, pues los dos arcos de triunfo del templo funcionan estructuralmente como arcos fajones. Dichos arcos fajones, que como ya se ha visto se disponen a plomo de las pilastras de la parte inferior, refuerzan la unidad del templo en sentido transversal al ligar visualmente los dos lados de la nave y del presbiterio creando un armazón que da cuerpo y estructura al recinto. A su vez, marcan visualmente la transición entre las bóvedas de los espacios auxiliares y la del núcleo central introduciendo un matiz rítmico y decorativo en el sistema de cubrición. Presentan sus respectivos intradoses con su superficie completamente lisa, una solución más sobria que la que el propio Agustín Sanz había aplicado previamente en los arcos fajones de anteriores templos suyos como las iglesias de Urrea de Gaén, Vinaceite o Épila, en los que los intradoses llevaban un sencillo cajeado, y sobre todo que en los arcos fajones de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y de su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea de Gaén, cuyos intradoses había ornado con casetones cuadrangulares con roseta.[2010]

Las austeras bóvedas de cañón de ambos espacios auxiliares se alejan ya definitivamente del diseño decorativo de raíz "pilarista" empleado por Agustín Sanz en otras iglesias anteriores (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, segundo proyecto para la Parroquial de Vinaceite, tercer proyecto para la de Urrea, Parroquial de Épila…), pues en ellas, dando uno o dos pasos más allá que en la Iglesia de Urrea de Gaén o el proyecto de la Iglesia de la nueva población de San Rafael, el arquitecto zaragozano no solo prescindió de los lunetos para cobijar óculos de iluminación o de los molduraje perimetrales clasicistas de formato rectangular para articular su superficie y permitir en caso necesario acoger pinturas murales en su interior[2011], sino también del uso de cajeados o rehundidos murales para articular las superficies abovedadas.[2012]

La bóveda de cañón de la nave de los pies del templo enmarca en el testero de dichos pies, por encima del coro alto, un gran paramento semicircular, dispuesto sobre el entablamento y el *banquillo* generales, que se articula perimetralmente, salvo en la base, mediante una sencilla banda plana en resalte que es un doblaje del adyacente arco fajón y cuyos extremos se disponen a plomo de las pilastras toscanas de ángulo de la parte

[2010] El sistema de intradós cajeado lo volvería a utilizar tardíamente Agustín Sanz en iglesias como la Colegiata de Sariñena.

[2011] La articulación de las bóvedas con un molduraje perimetral tenía sin duda su referente en el Templo del Pilar de Zaragoza, donde Ventura Rodríguez había empleado este mismo recurso que permite ordenar y animar la superficie abovedada dejándola preparada para albergar pinturas murales en caso necesario, algo que sucedió en algunas de las bóvedas del Pilar y también en un destacado edificio religioso de Agustín Sanz: la Iglesia de Épila, donde las bóvedas articuladas de esta manera se cubrieron en la década de 1790 con efectistas pinturas murales de temática mariana a cargo de los pintores Mariano Ponzano y Bernardo Costa, constituyendo un conjunto casi único en su género en Aragón por su envergadura y calidad.

[2012] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

inferior. El mismo cobija en su centro uno de los principales elementos conformantes del sistema de iluminación del templo: un gran óculo circular, similar a los de la cúpula, que presenta un sencillo marco moldurado clasicista y un cerramiento de vidriera de vidrios transparentes emplomados de diseño reticular, y que está pensado para iluminar longitudinalmente, con notable efectismo, el coro alto, el óvalo y el presbiterio de la iglesia hasta culminar en el altar mayor, en el que incide focalmente en ciertos momentos del día. Por su parte, la bóveda de cañón del presbiterio enmarca en el testero de la cabecera, por encima del entablamento y el *banquillo* generales, otro gran paramento semicircular análogo al de los pies aunque todavía más despojado que aquel en su articulación por haber prescindido en él Agustín Sanz del óculo circular de iluminación.[2013] Cabe precisar también que por encima de las bóvedas del templo se disponen ya los tejados que las protegen, cuya estructura interna de madera, cubierta sin duda por teja árabe al exterior, se aprecia en buena medida en las secciones longitudinal y transversal dibujadas por Agustín Sanz, una estructura de madera que se analiza brevemente al abordar los exteriores del templo.[2014]

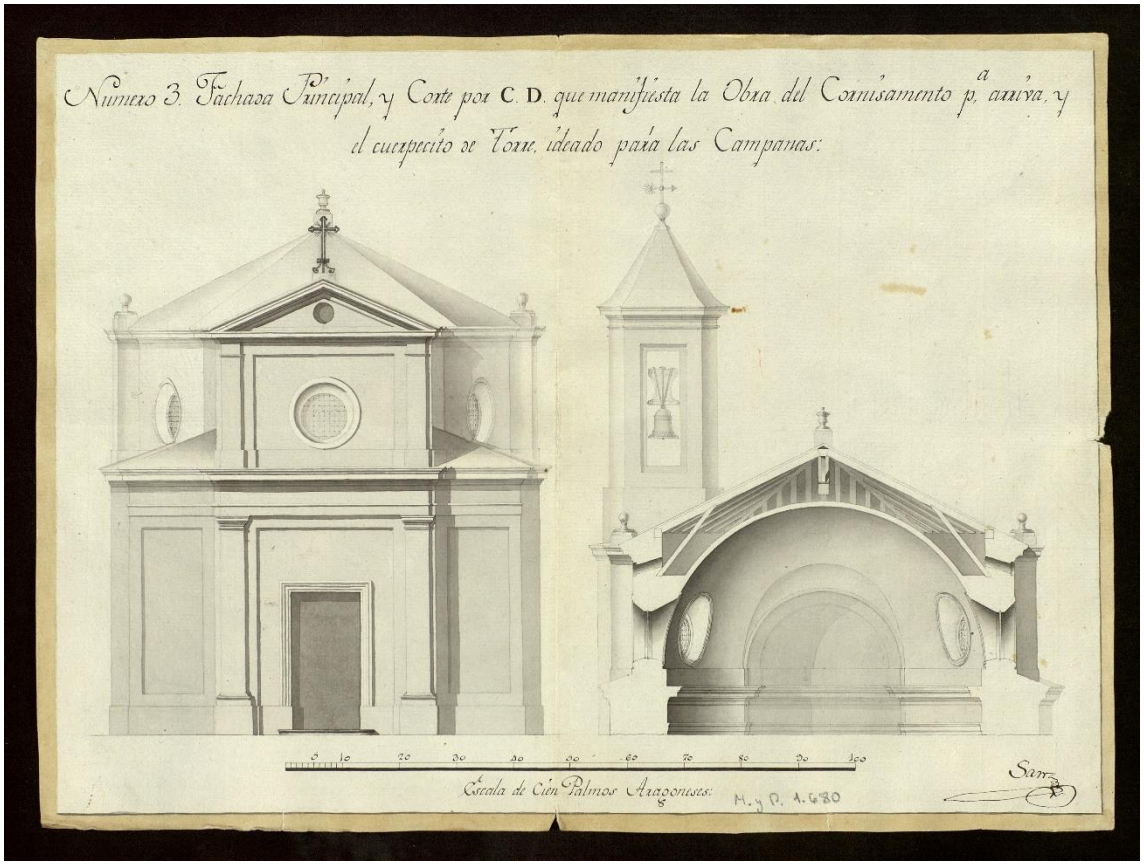


Fig. 17: Agustín Sanz, *Fachada principal y corte por C. D. que manifiesta la obra del cornisamento para arriva y el cuerpecito de torre ideado para las campanas*, 25 de noviembre de 1788. Lápiz, tinta negra y aguadas gris, negra y sepia sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

Al exterior el edificio proyectado por Agustín Sanz destaca, al igual que la precedente Iglesia de Urrea de Gaén, con la que presenta notables paralelismos en su

[2013] *Ibidem*.
[2014] *Ibidem*.

resolución externa exceptuando aspectos como el tamaño, la configuración de la fachada principal o la ubicación de la torre campanario, por la gran severidad de sus muros pétreos de mampostería y sillar, que aquí resulta todavía más acentuada y contrasta un tanto con la plasticidad, muy sobria no obstante, de los paramentos interiores, pero sobre todo por su sabia y singular combinación de formas geométricas de líneas muy puras (octógono, círculo, cuadrado, rectángulo, paralelepípedo, cilindro, pirámide, esfera…), ya presente en el templo urreano y que aquí se resolvió de manera similar. De hecho, al igual que allí, dichas formas se van maclando de forma escalonada generando ricos contrastes volumétricos, una constante en la arquitectura religiosa de nueva planta de Agustín Sanz que este volvió a llevar hasta sus últimas consecuencias en este caso demostrando su especial predilección por el juego estético con volúmenes puros, una preferencia que casaba muy bien con el uso de plantas centralizadas como la presente. Pero la cuestión va más allá, pues en Calmarza, de haber llegado el proyecto a buen puerto, esa combinación de volúmenes geométricos puros de severa apariencia pétrea, que resulta de gran belleza y efectismo visual dentro de su singularidad, hubiera quedado potenciada por el diálogo con el apabullante paisaje circundante gracias al pintoresco emplazamiento de la iglesia en el borde mismo del abrupto espolón rocoso en el que se ubica el pequeño caserío de la localidad, que queda circundado por el espectacular cañón del río Mesa y sus altar paredes de roca viva de tonos grises y anaranjados [fig. 17].[2015]

Al igual que en la Iglesia de Urrea de Gaén la forma geométrica que domina el exterior del edificio es el octógono oblongo, más correctamente, el prisma octogonal oblongo, dado que el óvalo interior está dotado al exterior de una envoltura pétrea que se acomoda a su perímetro curvo con un perfil octogonal alargado, es decir, con un formato de prisma octogonal achatado por el eje transversal del templo, lo que hace que las caras del octógono correspondientes a los ejes diagonales sean de menor anchura. Esta solución exterior con forma de gran octógono achatado, ya planteada en Urrea y que tenía ciertos precedentes en el barroco español, fundamentalmente del último tercio del siglo XVII y principios del XVIII, tanto en templos de planta interior oval (Iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid) como octogonal (Iglesia del Colegio de San Albano de Valladolid, Capilla del Monasterio de Santa Clara de Peñafiel, Capilla del Convento de Domus Dei de La Aguilera, Iglesia del Colegio del Salvador de Burgos, Ermita de San Saturio de Soria, Santuario de Nuestra Señora del Patrocinio de Milagro…),[2016] de los que pudo partir Sanz para elaborar su singular propuesta ensayada en Urrea y codificada aquí, que resulta en cualquier caso muy personal, además de proporcionar al edificio un aspecto geométrico muy puro, pues sus paramentos están completamente despojados de aditamentos, permite disponer con seguridad el complejo sistema estructural de la cubierta que debe dar protección a la monumental cúpula ovalada de tipo panteónico que cubre el óvalo, cuyo casquete no se trasdosa al exterior sino que queda oculto gracias a la

[2015] *Ibidem*.

[2016] Sobre algunas de estas iglesias y su solución espacial, véase ESCORIAL ESGUEVA, J., y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "La iglesia del monasterio…", *op. cit.*, pp. 363-386.

citada envoltura octogonal alargada, que arranca desde el suelo a modo de gran tambor [figs. 18 y 19].[2017]



Fig. 18: ***Exterior de la Capilla del Monasterio de Santa Clara de Peñafiel (Valladolid).***

La envoltura octogonal oblonga, que debía ejecutarse en mampostería de piedra de la zona, del monte llamado el Collado, algo desbastada,[2018] presenta sus paramentos exteriores prácticamente lisos, despojados de decoración, hasta el punto de animarse casi en exclusiva gracias al vacío circular que generan los seis óculos circulares del óvalo interior, que se disponen a más de dos tercios de su altura, y a una sencilla banda plana en resalte que, a modo de *banquillo*, recorre dichos paramentos justo por debajo de los citados óculos. Dichos óculos, al igual que en la Iglesia de Urrea de Gaén, abren en las seis caras del octógono de los flancos longitudinales, tres en cada flanco, uno por cara, de tal manera que los dos que abren en las caras del octógono correspondientes a su eje transversal, los únicos con función lumínica, se disponen centrados en su respectiva cara respecto a la anchura y los cuatro restantes, que abren en las caras del octógono correspondientes a sus dos ejes diagonales, se sitúan algo escorados hacia el citado eje transversal dentro de las mismas, aunque dicho escoramiento pasa desapercibido pues

[2017] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).
[2018] A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).

Sanz utilizó el truco visual, ya ensayado en Urrea, de que la distancia de los óculos colindantes respecto a la esquina del octógono que los separa fuera la misma.[2019]



Fig. 19: ***Exterior de la Capilla del Convento de Domus Dei de La Aguilera (Burgos).***

Al igual que en la Iglesia de Urrea de Gaén el gran prisma octogonal exterior presenta sus esquinas más débiles estructuralmente, es decir, las colindantes con el eje corto del templo, reforzadas con unos robustos, pero a la vez estilizados, estribos o contrafuertes, cuatro en total, que aquí son de sección rectangular en vez de circular para una mayor simplicidad y sobriedad y están ejecutados en piedra sillar de cuidada labra y parcialmente embebidos en las referidas esquinas. Dichos contrafuertes, que recorren toda la altura del tambor octogonal hasta alcanzar la refinada cornisa moldurada que lo remata coincidiendo con el arranque de la estructura del tejado, que debía ejecutarse de cantería, replican dicha cornisa coronándose encima de ella con un *banquillo* rectangular en el que apoya una peana de base ovalada moldurada y vástago pseudotroncocónico anillado rematado en bola a modo de alfil, un motivo clasicista que recuerda al empleado por el propio Agustín Sanz como remate de los contrafuertes de otros templos (Urrea de Gaén, Épila…). Cabe señalar también que estos estribos generan un marcado efecto ascensional de verticalidad que rompe la acusada linealidad horizontal de la cornisa del tambor y la propia monotonía de sus paramentos lisos.

A nivel técnico, los contrafuertes rectangulares que refuerzan el octógono contribuyen a contrarrestar los empujes de la bóveda panteónica y del propio tejado que

[2019] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

la cubre, cuya armadura de madera se adapta a la forma octogonal oblonga generando ocho paños inclinados de gran pendiente cubiertos de teja árabe, seis de ellos triangulares y dos trapezoidales, que convergen en la cumbrera, de la que emergen dos curiosas y estilizadas *mazas* o pilarcillos que constituyen el núcleo del armazón del tejado y que son de sección cuadrada, de madera y se coronan con un *sombrerillo* de cantería en forma de copón clasicista, una solución estructural de tejado que Agustín Sanz ya había empleado en la Iglesia de Urrea de Gaén. El citado tejado, con su perfil facetado y su acusada pendiente, introduce otra potente y diferenciada forma geométrica más, muy cercana a una pirámide oblonga de ocho caras, a esa auténtica amalgama de volúmenes geométricos puros en contraposición y contraste que es el exterior del templo, eso sin olvidar el marcado efecto ascensional que genera, que a diferencia del de los estribos resulta progresivo y convergente.[2020]

El potente tambor octogonal, como también ocurre en la Iglesia de Urrea de Gaén, aunque arranca directamente de los cimientos, parece emerger en sus dos flancos longitudinales, los de los lados del evangelio y la epístola, de una sólida "base" pétrea de mampostería de formato rectangular alargado que, arrancando del zócalo general del templo, que se dispone en ligero resalte, semeja un gran basamento paralelepipédico perimetral. Dicha "base", que, con sus severos paramentos lisos de mampostería, su moldurada cornisa superior de cantería y sus escuetos tejados adaptados a la forma octogonal, enmarca el octógono hasta más allá de la mitad de su altura, justo por debajo de la banda plana en resalte en la que apoyan sus óculos, como si fuera un gran cajón ceñido en el que este estuviera inserto, cumple una función eminentemente estética que persigue generar un escalonamiento visual y un marcado contraste volumétrico con el tambor octogonal.[2021]

La forma geométrica del tambor octogonal oblongo que envuelve el núcleo oval del templo contrasta volumétricamente con los volúmenes prismáticos de las expansiones de dicho núcleo tanto hacia los pies (nave) como hacia la cabecera (presbiterio) y con sus respectivas extensiones propias (escalera del coro, baptisterio-cuarto, torre y sacristía-archivo). En la cabecera, al igual que en la Iglesia de Urrea de Gaén, el presbiterio se configura exteriormente como un estilizado volumen prismático de formato rectangular vertical y muros de mampostería completamente lisos, sin aditamentos, para potenciar su pureza geométrica, especialmente visible en las aristas vivas de sus esquinas, resueltas en sillar para una mayor finura y solidez, que arrancan del zócalo general del templo, aunque aquí Agustín Sanz introdujo importantes cambios buscando una mayor compacidad y simetría del conjunto. Entre dichos cambios cabe reseñar: el mayor desarrollo en altura del volumen prismático del presbiterio, que hace que este se macle con el tambor octogonal del núcleo central con plena coincidencia entre sus cornisas clasicistas de cantería, que son idénticas; su cubrición con un tejado a dos aguas que entesta directamente con el tejado a varias vertientes del citado tambor octogonal, que queda oculto parcialmente al exterior; el remate del testero de la cabecera con un clasicista

[2020] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).
[2021] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

frontón triangular, de cornisas molduradas de cantería y óculo circular de ventilación abierto en el centro de su tímpano cajeado, similar al de la fachada principal aunque algo más sencillo; o la disposición de dicho testero en ligera proyección saliente respecto a los volúmenes subsidiarios de la torre campanario, que se adosa al presbiterio por el lado del evangelio, y de la sacristía-archivo, que lo hace por el de la epístola, con los que dialoga y contrasta a su vez, de forma escalonada, el volumen prismático de dicho presbiterio.[2022]

El pequeño bloque constructivo que conforman al exterior, en el lado de la epístola, la sacristía y el archivo, dos dependencias que se disponen superpuestas, se configura como un austero volumen prismático de formato rectangular vertical y paramentos de mampostería y sillar completamente lisos (solo se animan con sendas ventanas superpuestas de formato rectangular vertical, una por dependencia, abiertas en el centro de su muro lateral), que, arrancando del escasamente resaltado zócalo general del templo, flanquea el presbiterio en ligero retranqueo respecto a su testero mientras a la vez ciñe en ligero saliente lateral, pero con plena coincidencia entre sus alturas y cornisas clasicistas, el extremo de la "base" pétrea de formato rectangular alargado que a modo de cajón envuelve el tambor octogonal hasta más allá de la mitad de su altura. Con esa coincidencia y enlace de cornisas a algo más de media altura, que tiene continuidad en su desarrollo hasta la fachada principal, incluida esta, así como en buena parte del flanco del lado evangelio con la excepción de la torre, Agustín Sanz logró crear un potente elemento exterior de unificación visual en horizontal que resulta complementario, en paralelo, al que conforman, a mayor altura y con continuidad perimetral absoluta, las cornisas que rematan el tambor octogonal central, la nave de los pies y el presbiterio, que se disponen perfectamente enlazadas, una continuidad visual que es perfectamente compatible con el buscado efecto de contraste entre los distintos volúmenes exteriores, que sin embargo aquí no resultan tan fragmentarios como en la Iglesia de Urrea de Gaén, en la que Sanz buscó una composición volumétrica más quebrada y abrupta.[2023]

En el lado del evangelio el presbiterio queda ceñido por el principal volumen subsidiario que se le acopla, que dialoga con él y con el resto de formas geométricas puras que configuran los exteriores del templo: el estilizado prisma de planta cuadrada, marcadamente vertical, de la torre campanario, que es una estructura de dos cuerpos que arranca directamente desde el suelo. El primer cuerpo de la citada torre, que es de notable altura —alcanza el nivel de la cornisa exterior del tambor octogonal del núcleo central oval—, se configura como un austero y estilizado volumen prismático de formato rectangular vertical y paramentos de mampostería y sillar completamente lisos (solo se animan con distintas ventanas superpuestas de formato rectangular vertical para iluminación de la escalera interior, abiertas en el centro de su muro lateral), que, apoyando en el zócalo general del templo, flanquea el presbiterio en ligero retranqueo respecto a su testero mientras a la vez ciñe en ligero saliente lateral el extremo de la "base" pétrea de formato rectangular alargado que a modo de cajón envuelve el tambor octogonal hasta más allá de la mitad de su altura. Los mencionados paramentos de mampostería y sillar completamente lisos, dos de ellos exentos, culminan en una gran cornisa moldurada

[2022] *Ibidem*.
[2023] *Ibidem*.

clasicista de cantería idéntica a la que remata exteriormente el tambor octogonal y que marca la transición con el segundo cuerpo de la torre. Cabe aclarar que el primer cuerpo alberga en su interior una sencilla escalera perimetral adaptada a su planta cuadrada que permite acceder al segundo cuerpo, o cuerpo de campanas, desde el interior de la iglesia.[2024]

El segundo cuerpo de la torre o cuerpo de campanas, que como su nombre indica alberga una sala diáfana donde se disponen las campanas y a la que se accede por la escalera ya mencionada, que parte desde la base de la torre, no responde ya al modelo de campanario que había sido típico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz hasta bien entrada la década de 1780, que este había ensayado y codificado en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y desarrollado posteriormente en otros templos como Urrea de Gaén, Épila o Pina, sino a una versión simplificada del mismo en clave funcionalista que resulta comparable a soluciones similares implementadas unos años antes por autores de referencia como el mismísimo Ventura Rodríguez (torres de las iglesias de Alhabia, Vélez de Banaudalla, Algarinejo, Gádor, Benahadux, Talará, Molvízar…).[2025] Presenta dos zonas perfectamente diferenciadas: la inferior, que es una especie de basamento o cuerpo de transición de planta cuadrada de esquinas achaflanadas (planta ochavada) y paramentos completamente lisos sin articulación alguna, pensado para ejecutarse con mampostería reforzada con piedra sillar en las esquinas, que permite ganar altura a la torre aportando una notable sensación de estilización, y la superior, que es el cuerpo de campanas propiamente dicho, que es también de planta cuadrada de esquinas achaflanadas, aunque ligeramente retranqueada, y de paramentos también completamente lisos ejecutados con los mismos materiales.[2026]

Las cuatro fachadas del cuerpo de campanas, mucho más austeras y simples en su articulación que las de anteriores torres de Agustín Sanz (Santa Cruz, Urrea de Gaén, Épila, Pina), son idénticas entre sí y están presididas únicamente por un gran cajeado de estilizado formato rectangular vertical adaptado a sus proporciones que enmarca un gran vano del mismo formato, aunque ligeramente más pequeño, que permite dar salida al sonido de las campanas en sustitución del más decorativista arco de medio punto con protíride en la clave existente en anteriores torres de Sanz. Esta solución, mucho más austera, prescinde también de las habituales pilastras que ceñían lateralmente el arco de medio punto de cada una de las cuatro fachadas y servían visualmente de apoyo al entablamento de remate, del que arrancaba el chapitel de la torre. En este caso, la función articuladora de las pilastras la cumplen en cierta medida las cuatro bandas perimetrales que genera el cajeado, que son el único elemento que aporta ritmo al margen del propio hueco. Por su parte, los cuatro chaflanes, que aportan al cuerpo de campanas su aspecto ochavado, carecen completamente de articulación mural, pues son completamente lisos y en ellos se prescinde a su vez de los característicos flameros o *llameros* de ángulo existentes en anteriores torres de Sanz, que ayudaban a suavizar la transición de la forma

[2024] *Ibidem*.
[2025] ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 364-367, 436-441, 448-451 y 508; y REESE, T., *The architecture of..., op. cit.*, vol. 1, pp. 468-469, 481, 490 y 493.
[2026] *Ibidem*.

cuadrada a la ochavada y que aquí serían imposibles de acomodar por no haber ni siquiera repisa inferior de apoyo. El remate del cuerpo de campanas lo constituye una sencilla cornisa perimetral clasicista que, con su escueto listel inferior, parece evocar lejanamente los entablamentos generales de las antiguas torres de Sanz.[2027]

La cornisa general del cuerpo de campanas, que se achaflana en las esquinas siguiendo la forma ochavada del mismo, sirve de base al chapitel de planta ochavada y perfil pseudoapiramidado ligeramente curvado en la base que corona dicho cuerpo de campanas y la torre en general, que debía ejecutarse con estructura interior de madera y recubrimiento exterior de losetas de pizarra, quedando coronado por el trinomio habitual de bola, veleta y cruz de hierro forjado aunque en una variante tremendamente sobria de graciosa veleta solar y cruz de brazos simples.[2028]

Por su parte, la corta nave de un solo tramo de los pies del templo, que compositivamente hace *pendant* con el presbiterio al otro lado del tambor octogonal oblongo, también contrasta volumétricamente con dicho tambor. Al igual que el presbiterio, se configura exteriormente como un volumen prismático de formato rectangular vertical ejecutado en mampostería y sillar y de líneas muy puras, que se macla con el tambor octogonal con plena coincidencia entre sus cornisas clasicistas de cantería, que también son idénticas, que se cubre con un tejado a dos aguas que entesta con el del citado tambor, que queda parcialmente oculto, y cuyo testero se remata también con un clasicista frontón triangular que en este caso corona la calle central de la fachada principal, a la que se incorporan visualmente como parte de la misma, como calles laterales, a diferencia de lo que ocurre en la Iglesia de Urrea, los compactos volúmenes que conforman las dependencias subsidiarias que flanquean dicha nave, que son la escalera del coro alto en el lado del evangelio y el baptisterio con cuarto superior en el de la epístola. Ambos se configuran como un austero volumen prismático de formato rectangular vertical y paramentos de mampostería y sillar completamente lisos (presentan un eje de dos ventanas superpuestas de formato rectangular vertical en el centro de su muro lateral) salvo en la cara coincidente con la fachada principal, que, arrancando del zócalo general del templo, que se dispone en leve resalte, flanquea la nave de los pies en ligero retranqueo respecto a su testero, que es la calle central de la fachada principal, mientras a la vez ciñe, también en ligero retranqueo pero lateral, con plena coincidencia de alturas y cornisas clasicistas, el extremo de la correspondiente "base" pétrea de formato rectangular alargado que a modo de cajón ciñe el tambor octogonal hasta más allá de la mitad de su altura.[2029]

Como ya se ha señalado, la fachada principal del templo incorpora visualmente, como calles laterales, los volúmenes compactos de las dependencias auxiliares que flanquean la nave de los pies, lo que hace que sea muy diferente a la de la Iglesia de Urrea de Gaén y por el contrario tremendamente parecida a la de a otro templo anterior de Agustín Sanz: la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza. De hecho, la fachada principal de la proyectada Parroquial de Calmarza, organizada en tres calles, puede considerarse sin duda una variante algo más sencilla, depurada y clasicista de la ya de por si austera

[2027] *Ibidem*.
[2028] *Ibidem*.
[2029] *Ibidem*.

fachada del templo zaragozano. Concebida para ser ejecutada en cantería con la salvedad de sus entrepaños lisos, que serían realizados en mampostería, responde, al igual que aquella, a un armonioso y equilibrado diseño clasicista marcadamente rectilíneo y planista que prescinde completamente de alabeos y juegos de retranqueo barrocos y que a nivel compositivo parte de la tradición vignolesco-herreriana. En concreto, la idea del esquema compositivo general aplicado en la calle central de ambas fachadas templarias, que recuerda especialmente al de frontis clasicistas italianos del siglo XVII como el de la Colegiata de Santo Tomás de Villanueva de Castel Gandolfo (1658-1661), obra de Bernini, la pudo tomar Agustín Sanz de alguno de los famosos repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna que tanto circularon entre los profesionales españoles de la arquitectura del siglo XVIII. De hecho, en uno tan famoso y difundido como el *Insignium Romae Templorum* (1684), que Sanz usó con frecuencia, se recogen diversas fachadas clasicistas de tradición vignolesca que, por sus paralelismos, bien le pudieron servir de referencia (Santiago de los Incurables, Santa Maria della Scala, Santa Maria della Vittoria…).[2030] No obstante, cabe matizar que existen también varias fachadas religiosas aragonesas de tradición vignolesco-herreriana que presentan notables paralelismos con la calle central del frontis de ambos templos diseñados por Sanz, por lo que este quizá las pudo tomar como referencia en ciertos aspectos [fig. 20].[2031]

La ya mencionada calle central de la fachada principal, que arranca del sobrio zócalo general del templo, es la más relevante de las tres que la componen, ya que no solo se proyecta hacia delante respecto a las calles laterales para un mayor énfasis, sino que es con diferencia la de mayor envergadura y presenta dos pisos, correspondientes estrictamente a la altura, anchura y compartimentación interior de la nave de los pies. El piso inferior, que en vez de tetrástilo como en la Iglesia de la Santa Cruz es simplemente dístilo, presenta un paño central presidido por un amplio cajeado mural abierto por abajo que contribuye a su sobria articulación mural. En su centro se abre la portada que da acceso al templo, que queda flanqueada por dos severas pilastras individuales de orden toscano, dotadas de basa toscana con plinto, fuste liso y capitel toscano, que son idénticas en su tamaño y configuración a las del interior del templo, con las que guardan una perfecta correlación en pos de la sinceridad arquitectónica y la estricta unidad entre interior y exterior. Es más, como las interiores, se disponen sobre un escueto pedestal en

[2030] Sobre este y otros repertorios de estampas véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

[2031] Una de esas fachadas aragonesas es la de la Iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Híjar, de principios del siglo XVII, que Agustín Sanz conocía bien dados sus numerosos viajes a dicha localidad y a la cercana de La Puebla de Híjar a consecuencia de su condición de *maestro de obras* del IX Duque de Híjar. Otra es la de la Iglesia del Santo Sepulcro de Calatayud, también de principios del siglo XVII. En Calatayud existe otra fachada que también presenta similitudes, la del Seminario de Nobles, creado a mediados del siglo XVIII por la Compañía de Jesús. Por último, cabe destacar el Convento de Loreto de Huesca, construido por orden de Felipe II y cuya fachada fue terminada a partir de 1765 según traza de Gabriel Rubio (su aspecto actual, especialmente el frontón, difiere del original a raíz de la restauración posterior a la Guerra Civil). Véase BALAGUER, F., "La iglesia de San Lorenzo…", *op. cit.*, p. 32; y BALAGUER, F., "El Real Convento de Nuestra Señora de Loreto en el siglo XVIII", en *Diario del Alto Aragón* (Huesca, 10-VIII-1996), p. 24.

ligera proyección saliente coincidente con el zócalo general del templo, del que no deja de ser un mero resalte.[2032]



Fig. 20: ***Fachada de la Colegiata de Santo Tomás de Villanueva de Castel Gandolfo*.**

[2032] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).

La portada propiamente dicha, que al igual que las pilastras que la flanquean se debía ejecutar en cantería, arranca del zócalo general del templo, aunque consta en la parte inferior de una refinada grada clasicista de planta rectangular de esquinas redondeadas y elegante canto moldurado que también debía ejecutarse en cantería y que permitiría salvar el escueto desnivel que habría entre el exterior y el espacio interior. La citada portada se caracteriza por su acusada severidad y pureza de líneas, mayor que la de la sencilla portada de la Santa Cruz. Responde a un austero diseño clasicista de ecos entre herrerianos y venturianos similar al utilizado, de manera más escueta, en las principales puertas interiores del templo, consistente en un perímetro exterior conformado por una estrecha banda plana en resalte muy sobria que hacia el interior enmarca un sencillo molduraje que perfila otra banda plana que a su vez ciñe el marco de la puerta propiamente dicho. Por encima de la portada, que en este caso carece de hornacina superior para acoger la imagen del titular del templo y deja a cambio una amplia superficie vacía completamente lisa, sustentado visualmente por las dos pilastras que la flanquean, se desarrolla el severo y a la vez potente entablamento toscano que remata el piso inferior y que sirve de transición con el superior. Dicho entablamento, que también debía ejecutarse en cantería y que coincide estrictamente en altura, tamaño y configuración con el del interior del templo, se divide canónicamente en arquitrabe liso rematado en listel, ancho friso liso y potente cornisa de perfil moldurado sin dentículos.[2033]

El piso superior de la calle central, que arranca de un *banquillo* en resalte para ganar cierta altura y visibilidad, presenta un amplio paño mural, también articulado con un cajeado abierto por abajo, que al igual que en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza queda presidido por un óculo circular enmarcado con una simple banda plana en resalte que permite iluminar longitudinalmente el interior del templo, aunque en este caso es de un tamaño relativo menor, pues si bien se ciñe por abajo al banquillo, en la parte superior deja libre una franja superficial considerable. El citado paño mural queda flanqueado por sendas pseudopilastras toscanas de inspiración herreriana que sostienen visualmente el sencillo frontón triangular que remata el conjunto adaptándose a la forma del tejado a dos aguas de la corta nave de los pies, que al igual que el de la Iglesia de la Santa Cruz carece de arquitrabe y friso por debajo de la cornisa, una solución presente ya en el frontón de la fachada de la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, que Agustín Sanz pudo tomar como referencia. El frontón de Calmarza, aunque similar al de la Santa Cruz, resulta algo más sobrio que este al prescindir de los rompimientos de plano. Se articula, como otros frontones religiosos de Sanz (iglesias de Urrea de Gaén, Épila…), con un tímpano cajeado presidido en su centro por un pequeño óculo perforado, con funciones tanto estéticas como funcionales de ventilación de la cubierta, también de tradición herreriana.[2034] El frontón queda rematado por encima de su vértice superior, en segundo plano, por un plinto

[2033] *Ibidem*; y y A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente...", ff. 57 r.-63 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 25-XI-1788).

[2034] Este óculo remite a aquellos que son habituales en los tímpanos de los frontones triangulares de la arquitectura clasicista herreriana de finales del siglo XVI y principios del XVII (Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de Uclés, fachada de la Iglesia de la Encarnación de Madrid...), que a su vez derivaban del tondo perfilado que Alberti usaba a mediados del siglo XV en los tímpanos de sus frontones triangulares (Santa María Novella de Florencia, San Andrés de Mantua) y de la reinterpretación que del mismo, ya como óculo, se hizo en la arquitectura italiana del XVI (Giacomo della Porta...).

pétreo cuadrangular en el que apoya una monumental cruz de hierro forjado, típicamente dieciochesca, de soporte avolutado y brazos trilobulados con cuatro *ráfagos* celestiales en sus encuentros.[2035]

Las dos calles laterales de la fachada principal, que corresponden a los volúmenes de las ya referidas dependencias subsidiarias que flanquean la corta nave de los pies del templo, se disponen en retranqueo respecto a la calle central y son notablemente más bajas que esta, pues alcanzan únicamente la altura de su primer piso, y de resolución mucho más simple y austera. Se elevan sobre el zócalo general que delimita el perímetro exterior del templo y son un mero paramento liso articulado y animado en exclusiva con un gran cajeado rectangular de disposición vertical rematado por la prolongación del entablamento toscano que divide los dos pisos de la calle central, cuya cornisa moldurada sirve de base al arranque de los tejados que cubren los dos bloques de dependencias auxiliares. Cabe matizar que, al igual que en la fachada de la Iglesia de la Santa Cruz, pero a diferencia de otras fachadas religiosas de Agustín Sanz más próximas en el tiempo como las de las iglesias de Vinaceite y Cortes de Aragón, entre la calle central y las laterales no existen aletones de enlace que suavicen la transición entre ellas, algo que se debió probablemente a la voluntad de Sanz de potenciar en este caso la presencia diferenciada de la calle central en detrimento de las laterales, que debían pasar desapercibidas para evitar el aspecto masivo que generaría un enlace muy trabado entre calles, que diluiría la limpieza, claridad y contraste volumétrico del conjunto, principales valores compositivos y plásticos del edificio al exterior.[2036]

[2035] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1678-1681 (Diseños de la Iglesia de Calmarza de Agustín Sanz).
[2036] *Ibidem*.

4.2.1.7. Retablos laterales y mobiliario litúrgico de la Iglesia de San Miguel de Aguarón (1788-1798)

Estudio histórico

A comienzos del último tercio del siglo XVIII, la villa aragonesa de Aguarón (Zaragoza), ubicada en la comarca natural del Campo de Cariñena, a los pies de la sierra de Algairén y muy cerca de la propia Cariñena, pertenecía en lo administrativo y judicial al Corregimiento de Daroca y en lo religioso a la Diócesis de Zaragoza. Era por aquel entonces una pequeña pero pujante población agrícola muy centrada en el cultivo de la vid que había experimentado un notable crecimiento poblacional a lo largo de la centuria hasta alcanzar unas 1.200 *almas de comunión*, una pujanza económica y una población creciente que no eran acordes con la pequeñez de su templo parroquial, modesta construcción de ladrillo de una sola nave y cabecera poligonal que además presentaba un lamentable estado de conservación, algo que no se le pasó por alto al Arzobispo de Zaragoza Luis García Mañero (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1703-Zaragoza, 1767), quien en la fructífera visita pastoral que cursó a la localidad en la primavera de 1767, pocos meses antes de morir, mandó que se levantara una nueva iglesia parroquial acorde a la realidad social y económica del pueblo, pues la existente le había parecido indecente y muy reducida en su extensión. La orden del prelado tuvo un eficaz cumplimiento por parte de las autoridades municipales, que se tomaron el asunto muy en serio, lo que sin duda se vio facilitado en buena medida por la estabilidad y prosperidad económica del periodo y una eficiente tramitación ante el Consejo de Castilla de la asignación de fondos al proyecto. De hecho, a principios de 1769 el experimentado maestro de obras bilbilitano Lorenzo Lahoz (Calatayud, h. 1716-1789)[2037] ya tenía proyectada la nueva iglesia parroquial, cuya construcción inició él mismo como contratista en mayo de ese año tras haber recabado el ayuntamiento previamente el pertinente permiso oficial del Consejo de Castilla.[2038]

Lorenzo Lahoz había concebido el templo, dentro de un lenguaje formal de transición entre el viejo barroco decorativo y el novedoso barroco clasicista, con una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado cuyo brazo longitudinal se prolonga con dos tramos adicionales: uno doble en la cabecera para el presbiterio y el coro, y otro sencillo en los pies para el atrio y el balcón del órgano, dos prolongaciones que quedan flanqueadas por sendas capillas o dependencias auxiliares de notable fondo abiertas hacia el interior mediante grandes arcos de medio punto. Esta solución, a medio camino entre la planta centralizada de cruz griega, por el gran protagonismo de la cúpula sobre pechinas

[2037] Sobre Lorenzo Lahoz véase la nota biográfica incluida en el subapartado §4.2.1.3. de esta tesis dedicado a la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila.

[2038] La construcción de la Iglesia de Aguarón fue abordada en un breve estudio, de manera muy escueta y sintética, por el investigador madrileño Inocencio Cadiñanos Bardeci, pionero en el tratamiento del tema. Posteriormente la estudió, también muy brevemente y repitiendo en gran medida lo ya aportado por Cadiñanos, Antonio Hernández Pardos. Véase CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 106-109 y 111-113; y HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso de construcción de la iglesia parroquial de Aguarón", en HERNÁNDEZ PARDOS, A., (coord.), *Jornadas "Huellas en el presente" de Aguarón 2018*, Teruel, Acrótera Gestión del Patrimonio y Asociación de Mujeres "Algairén" de Aguarón, 2019, pp. 11-15.

que cubre el crucero, y la planta de salón de tres naves, por la disposición a la misma altura de los cuatro brazos de la cruz y sus cuatro tramos angulares, respondía a un modelo espacial propio todavía del pleno barroco, ya algo retardatario, vinculable con modelos zaragozanos de finales del siglo XVII, en especial con la Real Capilla de Santa Isabel de Portugal, la cual remitía a su vez a modelos del barroco italiano asimilados ya en España en iglesias como San Cayetano de Madrid.[2039]



Fig. 1: ***Vista general de la fachada de la Iglesia de Aguarón, diseñada y construida por el maestro de obras Lorenzo Lahoz.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Las obras del nuevo templo parroquial, en las que probablemente tuvo una notable influencia el eclesiástico aguaronés Miguel Monterde y López de Ansó (Aguarón, 1730-Calatayud, 1790), canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud desde 1756, se desarrollaron, bajo la dirección de Lorenzo Lahoz, con gran celeridad, mucho más rápido de lo previsto, de tal manera que en 1772 estaban ya muy avanzadas y en febrero de 1774 se pudo habilitar una de sus dos naves laterales como templo parroquial provisional. Lahoz dio por concluidos los trabajos en 1776, tras un gasto de 13.643 libras jaquesas, siendo visurado el resultado por Francisco del Pontón, perito nombrado por Lahoz, y Pedro Ceballos, designado por el ayuntamiento, quienes se encontraron con la sorpresa de que la cúpula del crucero estaba en serio peligro de derrumbe por haberse construido sus cuatro pilares con un grosor notablemente menor al contemplado en los diseños. De hecho, aunque al parecer no resultaba necesario, tanto la cúpula como los pilares fueron derribados por seguridad, ocupándose el reconocido maestro de obras zaragozano José

[2039] ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza…", en *op. cit.*, p. 260.

Arberuela de proyectar una nueva media naranja. Rubricó sus trazas el 30 de octubre de 1776, siendo construida la nueva cúpula y sus cuatro pilares, previa subasta y por un importe de 128.427 reales, por el maestro de obras zaragozano Francisco Rodrigo con la colaboración del maestro cantero Joaquín de Insausti, quienes la concluyeron en 1779 con visura satisfactoria acometida por Juan Lancina, quien la dio por ejecutada *conforme a regla a excepción de blanquear las columnas* [figs. 1 y 2].[2040]



Fig. 2: ***Vista general del interior de la Iglesia de Aguarón, diseñada y construida por el maestro de obras Lorenzo Lahoz.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Una vez concluida la nueva cúpula y blanqueados sus pilares en 1779, el templo se dio definitivamente por concluido en lo arquitectónico y se puso en uso con carácter ordinario aunque de una forma una tanto precaria, pues quedó pendiente para más adelante algo muy importante desde un punto de vista litúrgico pero también estético: la creación de su exorno y mobiliario litúrgico interior (altar mayor, retablos laterales, púlpitos, sillería coral, pila bautismal…), que debía ejecutarse prácticamente todo él de nueva planta. No obstante, el impulso a la creación del exorno y el mobiliario litúrgico interior del templo tampoco se demoró en exceso. De hecho, ya en 1780-1781, los *directores encargados y nombrados por el Real y Supremo Consejo de Castilla para el cuidado de la obra de la Yglesia de esta villa de Aguarón*, o lo que era lo mismo, la Junta de Fábrica, se dirigieron al Consejo de Castilla solicitando la asignación de fondos para la ejecución de los retablos y demás elementos de mobiliario litúrgico que requería el

[2040] CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, pp. 106-109 y 111-113; y HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso…", *op. cit.*, pp. 11-13.

templo. Fruto de ello, el 9 de octubre de 1781 el Consejo de Castilla dictó un auto que a su vez dio lugar a una Real Provisión, fechada el 20 de octubre de 1781, por la cual mandó al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, que debía velar por el cumplimiento de sus disposiciones en Aragón, que hiciera *que se reconozca la yglesia por peritos, declarando estos los retablos y más adornos que sean necesarios para el culto y decoro del templo, excusando los que sean de mera ostentación, y en quanto sea dable, emplear madera pudiendo hacerse de estuco, mármoles u otras piedra adequadas que sean más cómodas, sin necesidad de dorados expuestos a ennegrecerse y afearse en breve tiempo, según lo he prevenido por nuestra Real Provisión en Real Orden de 25 de noviembre de 1777, comunicada a los prelados diocesanos, calculando prudencialmente el coste que pueden tener*. De las resultas de todo debía informar el Intendente al Consejo *con justificación*.[2041]

Sin dilación, Antonio Ximénez Navarro comunicó la orden del Consejo de Castilla a la Junta de Fábrica de la Iglesia de Aguarón con el fin de que esta designara los peritos que se debían encargar de determinar los *retablos y más adornos* necesarios *para el culto y decoro del templo*. El escogido fue el *maestro estatuario* Francisco Albella Martín (Puertomingalvo, Teruel, h. 1736-¿?),[2042] escultor aragonés residente en Zaragoza desde los primeros años de la década de 1760 y autor, entre otras obras, del facistol del Coreto del Templo del Pilar de Zaragoza (1771-1772) junto a Gregorio Sevilla,[2043] quien incorporó al encargo a su colaborador Francisco Torres, *maestro estatuario* de Calatayud. Ambos viajaron a Aguarón a finales de noviembre de 1781 para visurar el templo y determinar sus necesidades de ornato y mobiliario interior. Tras dicha visura elaboraron *in situ* un dibujo de planta y alzado de la zona de la cabecera del templo, que rubricaron en Aguarón el 25 de noviembre, que les sirvió para representar, con mayor o menor precisión según los casos, y explicar (mediante la leyenda) los principales elementos decorativos y de mobiliario que requería el templo, fundamentalmente el altar mayor, al que dieron forma de efectista tabernáculo o templete barroco clasicista exento flanqueado por las puertas del coro, y dos modelos de retablo lateral, uno de perfil curvado pensado para las dos profundas capillas colaterales de la cabecera del templo y las otras dos de los pies, y otro de trazado recto ideado para las seis capillas de escaso (casi inexistente en el caso de los dos retablos coincidente con brazo de la cruz griega) fondo de los flancos laterales del templo, tres a cada lado. También representaron, aunque solo en planta, la sillería coral y el facistol. Los diferentes elementos los explicaron brevemente en la leyenda inferior con la que acompañaron al dibujo, que titularon *Planta y perfil de el proiecto en la Yglesia parroquial de la villa de Aguarón*, y en la que precisaron, entre otras cosas, que tanto el tabernáculo como los retablos laterales se debían *adornar con los capiteles corintios picados de oja de olivo y que todos los cornisamentos deberán adornarse con sus respectivas cartelas y florones conforme lo enseña Biñola, y esto*

[2041] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, 1ª pieza, ff. 147 r.-148 r. (Auto de 9-X-1781) y ff. 154 r.-159 v. (Real Provisión de 20-X-1781).
[2042] Sobre el escultor aragonés Francisco Albella (Arbella o Abella) véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana…*, *op. cit.*, p. 164.
[2043] Sobre dicho facistol véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez…*, *op. cit.*, pp. 171-177.

mismo debe observarse en los capiteles de la nave, unos capiteles que, como representaron en el dibujo, todavía estaban pendientes de ejecutar en ciertas zonas del templo. A buen seguro, los dos escultores intentaron aprovechar el dibujo que se les había encargado para atraer la atención de la Junta de Fábrica con el fin de adjudicarse el encargo de la ejecución material de todos los elementos de mobiliario litúrgico precisos, algo que, como se verá, finalmente no acabó ocurriendo [fig. 3].[2044]

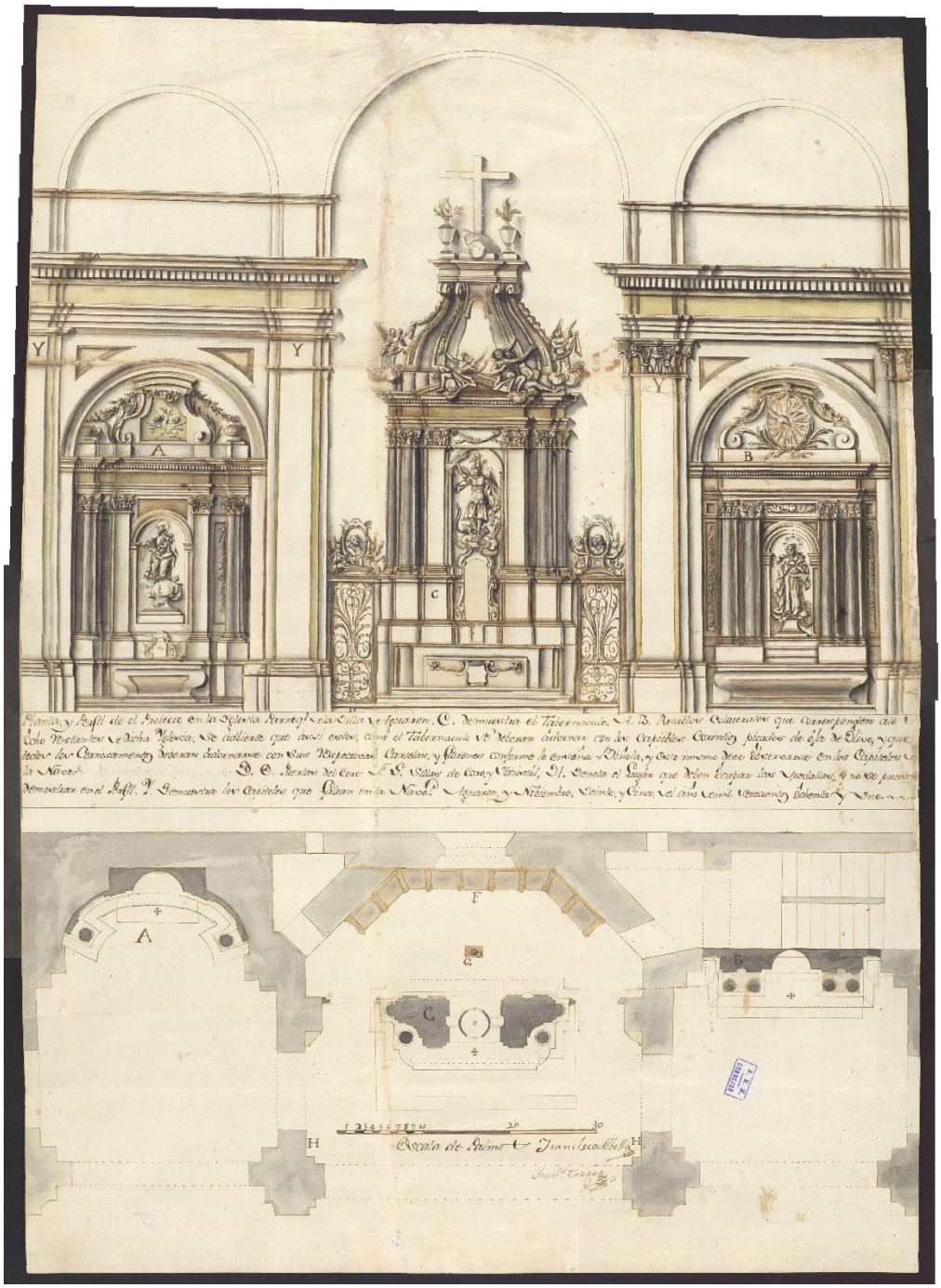


Fig. 3: ***Dibujo de la zona de la cabecera de la Iglesia de Aguarón, rubricado por los escultores Francisco Albella y Francisco Torres el 25 de noviembre de 1781*****. En él representaron los principales elementos decorativos y de mobiliario litúrgico que requería el templo.**

[2044] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 3099 (Dibujo de retablos y otros elementos de mobiliario litúrgico para la Iglesia de Aguarón de Francisco Albella y Francisco Torres, 25-XI-1781).

Al día siguiente, 26 de noviembre de 1781, la Junta de Fábrica, conformada por José Barbod, Nicolás Burred y Francisco Mendieta, aprovechando la presencia en el pueblo de los escultores Francisco Albella y Francisco Torres, escribió un memorial al Intendente General de Aragón informándole de que, para cumplir con su encargo, dicha junta había dado orden *a Francisco Albella, maestro estatuario vecino de Zaragoza, para formar un plan o diseño de los retablos y adornos interiores de la misma yglesia, para que, vista y reconocida, calculasen el coste que tendría la obra y lo que fuese más combeniente para su ejecución, cuyo diseño, executado por dicho Albella, presentamos para que, hecho el reconocimiento de dicha yglesia con arreglo al mismo plan o diseño, se nombre en peritos para la citada visura al dicho Albella y a Francisco Torres, maestro estatuario vecino de la ciudad de Calatayud, teniendo presente para su declaración la citada Real Provisión. Y en esta atención a Vuestra merced suplicamos que, precedida la aceptación y juramento de dichos peritos, hagan estos la relación y declaración correspondiente para dar el curso a este espediente*. La solicitud de permiso al Intendente, que era una mera formalidad, no retrasó la declaración de los peritos, que se ejecutó de inmediato. Estos declararon que *para el culto y decoro del templo* eran precisos fundamentalmente el tabernáculo de la capilla mayor y otros diez retablos laterales, los cuales, de hacerse de mármol, costarían la exorbitante cuantía total de 61.000 libras jaquesas, aunque si se ejecutaban en estuco, material en cuyo trabajo Albella era uno de los escasos y mayores especialistas en Aragón, valdrían solo 10.000 libras, suma mucho más asumible pero también muy importante.[2045]

La declaración de Francisco Albella y Francisco Torres fue enviada por la Junta de Fábrica al Intendente General de Aragón, quien, tras las pertinentes diligencias, la remitió, adjunta a un informe favorable suyo, al Consejo de Castilla para que este valorara la concesión del permiso y la asignación oficial de las fuentes de financiación para ejecutar los retablos y el mobiliario litúrgico que precisaba la Iglesia parroquial de Aguarón. Como era de esperar, la resolución del asunto en Madrid acabó dilatándose varios años, pues las monjas cistercienses del Real Monasterio de Santa María de La Piedad de Trasobares (Zaragoza), que poseían el señorío sobre Aguarón y eran las perceptoras de los diezmos de la localidad, recurrieron el expediente abierto en el Consejo de Castilla con sendos escritos del 3 de junio de 1784 y el 19 de febrero de 1785, pues, como ya habían hecho en el caso de las obras de la propia iglesia, se oponían a contribuir a dichos trabajos de exorno interior del templo, que consideraban superfluos, con la quinta parte de los diezmos que percibían en la villa, pues ello suponía una considerable merma de las rentas que percibían. En busca de un cierto equilibrio, el Fiscal del Consejo, en uno de sus dictámenes sobre el asunto, propuso que tanto retablo, el altar mayor y diez laterales, resultaba excesivo, pues a su juicio bastaría con el mayor y cuatro laterales, lo que fue asumido por el Consejo. Este dictó finalmente un auto el 13 de mayo de 1786 por el que estableció, aunque con escasa concreción, las obras de ornato interior a ejecutar y sus

[2045] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, 1ª pieza, f. 161 r.-v. (Memorial de 26-XI-1781); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 109.

fuentes financiación.[2046] Lo hizo en estos términos: *no ha lugar a la pretensión yntroducida por el Monasterio de Religiosas Cistercienses de la villa de Trasobares en su escrito de tres de junio de 1784 y 19 de febrero de 1785, y se declara que la quinta parte de diezmos embargada y aparcada para la construcción de la Yglesia parroquial de la villa de Aguarón debe continuar hasta que se verifique la conclusión de los retablos y demás adorno interior de la misma yglesia, y que de su producto y sobrante de la primicia se reintegre al caudal de Propios de las cantidades que haya suplido, deduciendo los mil reales de plata anuales con que el Consejo mandó contribuyesen en auto de 17 de deciembre de 1768. Prevéngase a la justicia de la misma villa que, reduciendo el número de altares a solos quatro y el de la capilla mayor, modere los gastos en su construcción y la del púlpito a solo lo que sea preciso para la decencia del templo, excusando las medallas y demás obras que sean solo de adorno y ostentación*.[2047]

Paradójicamente, lo dispuesto en el auto de 13 de mayo de 1786, que fue refrendado en otro de 11 de diciembre de ese mismo año, no se puso en práctica de inmediato, pues la subsiguiente Real Provisión Ejecutoria para el ayuntamiento de la localidad no se dictó hasta el 18 de junio de 1788. En la misma se mandó *que con la quinta parte de los diezmos embargados y el sobrante de primicia se atienda a la conclusión de los retablos y demás adorno interior de la Yglesia de Aguarón*. De esta manera se allanaba definitivamente el camino para la creación del altar mayor, cuatro retablos laterales, un púlpito y otras obras que la Junta de Fábrica consiguió también encargar con permiso oficial: la sillería coral, la pila bautismal, dos mesas de credencia, las sacras del altar mayor…[2048]

Tras conocer el contenido de la favorable Real Provisión del 18 de junio de 1788, el ayuntamiento de Aguarón, de acuerdo con el Intendente Ximénez Navarro, procedió a recaudar los primeros fondos asignados a las obras, sobre todo hacia final de año, de cuya gestión se encargó oficialmente desde mediados de febrero de 1789 Miguel de Mendieta, designado por el Intendente, mediante decreto de 12 de febrero de 1789, *depositario* de los caudales de *la obra del adorno interior de la yglesia*. El consistorio tampoco debió de tardar mucho en encargar, a través de la Junta de Fábrica, los diseños de los principales elementos de mobiliario litúrgico que era preciso ejecutar, como el altar mayor, que fue trazado por un artista vinculado probablemente con Calatayud, o los cuatro retablos laterales, que junto a las trazas del púlpito, la sillería coral y la pila bautismal, encomendó a Agustín Sanz, probablemente por recomendación o mediación de la Intendencia, de la que Sanz era el arquitecto de referencia, en una fecha indeterminada de la segunda mitad

[2046] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", ff. 118 r.-119 r. (Informe de 27-X-1790 con copia de auto de 13-V-1786); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 109; HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso…", *op. cit.*, pp. 13-14.

[2047] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", ff. 118 r.-119 r. (Informe de 27-X-1790 con copia de auto de 13-V-1786) y f. 143 r.-v. (Auto de 6-IX-1791).

[2048] *Ibidem*, ff. 103 r.-110 r. (Real Provisión de 18-VI-1788), ff. 113 v.-114 r. (Memorial de 21-XII-1789), f. 115 r. (Anotación), f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790), ff. 120 r.-121 r. (Cuentas de 21-II-1790), f. 122 r. (Recibo de 4-XI-1789), f. 123 r. (Recibo de 11-X-1789), f. 124 r. (Recibo de 10-IX-1789), f. 125 r. (Recibo de 23-VII-1789), f. 126 r. (Recibo de 1-V-1789), ff. 120 r.-121 r. (Cuentas de 21-II-1790) y f. 143 r.-v. (Auto de 6-IX-1791).

de 1788.[2049] Por su mayor importancia y necesidad, el primer diseño que culminó el arquitecto zaragozano fue el de los retablos laterales o *altares particulares*, que en realidad era una solo traza común para todos ellos, que tuvo listo el 22 de enero de 1789, aunque probablemente por la premura con que se lo debieron pedir y su escasez de tiempo por sus muchas ocupaciones, la versión en limpio del mismo la rubricó ese 22 de enero su hijo Matías Sanz Muzas,[2050] arquitecto en formación que estaba estudiando en las escuelas de dibujo y matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, quien en la leyenda del dibujo puntualizó que el retablo en cuestión, que era el *altar de la Asunción de Nuestra Señora, ideado para una de las capillas de la Yglesia parroquial de Aguarón*, y que también serviría de modelo a los tres restantes cambiando la iconografía del altorrelieve escultórico que lo debía presidir y algún mínimo detalle escultórico más, había sido *ydeado por mi señor padre don Agustín Sanz, delineado y dibujado por Matías Sanz*.[2051] Aunque pulcramente dibujado y perfectamente válido como modelo para ejecutar tanto los cuatros retablos autorizados como los restantes que se pudieran acometer en un futuro, su acabado algo rígido y seco, sobre todo en la resolución de las figuras, y la cierta desproporción del ático, denotan su delineación por parte de un profesional de la arquitectura de refinada formación académica pero todavía en proceso de perfeccionamiento [fig. 4].[2052]

Aunque el diseño de los retablos laterales estuvo listo para el 22 de enero de 1789, la ejecución material de los mismos no se acometió de inmediato a diferencia del monumental altar mayor, que se construyó, pintó y doró aproximadamente entre los últimos meses de 1788 y el principio del otoño de 1789. Dicho altar mayor, concebido como un espectacular tabernáculo o templete columnario de cubierta cupulada de gran efectismo barroco de raíz italiana, resultaba ya algo retardatario para su cronología, pero muy acorde al templo. La autoría de su diseño, aunque no consta documentalmente, pudo deberse al mismo artífice que se ocupó de su ejecución material, el reconocido escultor bilbilitano Gabriel Navarro, de extensa y sólida trayectoria, o al menos a un artista del ámbito bilbilitano, pues la conexión con Calatayud, sin duda a través del eclesiástico aguaronés Miguel Monterde, que a la postre era por aquel entonces el poderoso e influyente prior de la bilbilitana Colegiata del Santo Sepulcro, resulta incuestionable, sobre todo teniendo en cuenta que la cabecera de dicha colegiata estaba presidida por un espectacular tabernáculo columnario barroco que, dados sus paralelismos con el que nos ocupa, probablemente sirvió de modelo de referencia para trazar el de Aguarón, cuyo

[2049] *Ibidem*, ff. 113 v.-114 r. (Memorial de 21-XII-1789), f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790) y ff. 120 r.-121 r. (Cuentas de 21-II-1790).

[2050] Sobre Matías Sanz, véase el subapartado introductorio §2.1. dedicado a la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

[2051] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 155 r. (Diseño de 22-I-1789 cosido al expediente).

[2052] Agustín Sanz y Matías Sanz, *Altar de la Asunción de Nuestra Señora, ideado para una de las capillas de la Yglesia parroquial de Aguarón. Ydeado por mi señor padre don Agustín Sanz, delineado y dibujado por Matías Sanz*, 22 de enero de 1789. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado. Escala gráfica de 20 palmos aragoneses. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 155 r., diseño cosido al expediente).

remate resulta algo más clasicista. Lo que sí se ha podido determinar es que Gabriel Navarro fue al menos el ejecutor material de la mazonería y las esculturas del referido altar mayor, cuya construcción en madera tallada, lo que se alejaba de las pretensiones del Consejo de Castilla, acordó y ajustó con los *directores de dicha fábrica*, es decir, con la Junta de Fábrica, en la cantidad de 909 libras y 13 dineros jaqueses, una obra que probablemente ya tenía rematada *conforme a arte* y puesta *en su correspondiente sitio* hacia finales de abril de 1789, aunque no la cobró hasta el 4 de noviembre de ese año, pues el 1 de mayo o poco antes el maestro dorador de Zaragoza Nicasio Latorre otorgó con la Junta de Fábrica su contrata para dorar y pintar imitando jaspes el citado altar mayor, un dorado y pintado que ya tenía concluido el 23 de julio de 1789, fecha en que lo visuró el propio Agustín Sanz, que se desplazó a Aguarón para tal fin, aunque probablemente también para recabar los datos y medidas que necesitaba para diseñar los restantes elementos de mobiliario litúrgico (sillería coral, púlpito y pila bautismal) cuya proyección se le había encargado, y que a su vez aprovechó el viaje para cobrar personalmente el importe del diseño de los retablos laterales. Por ambas labores, *por la visura de la obra de los dorados y demás immitaciones a mármoles, hasta su conclusión, del tabernáculo principal, y por el dibuxo formado para los altares particulares del resto de la yglesia*, percibió Sanz ese 23 de julio en Aguarón, tal y como consta de su recibo, la importante cantidad de 34 libras, 1 sueldo y 4 dineros. Cabe resaltar que durante su visura el arquitecto zaragozano mandó dorar varias figuras inicialmente no previstas, lo que obligó a otorgar el 25 de agosto de 1789 una contrata adicional para acometer dichos dorados no previstos con Nicasio Latorre, quien acabó cobrando un total de 843 libras, 7 sueldos y 8 dineros por todos sus trabajos, tal y como consta en el recibo que otorgó en Aguarón el 11 de octubre de 1789. La ejecución, incluido probablemente también el diseño, de otras piezas secundarias que complementarían al altar mayor, se encomendó al modesto pero solvente escultor, más bien tallista, Ildefonso Pérez, quien el 10 de septiembre de 1789 rubricó en Aguarón un recibo de 9 libras y 7 sueldos, correspondiente a la compra de clavos y cola (7 sueldos jaqueses) y a la ejecución, excluyendo la madera, que se le debió de proporcionar, de los siguientes elementos: las dos mesas de la credencia (11 jornales; 5 libras y 10 sueldos); las sacras del altar mayor (3 jornales; 1 libra y 10 sueldos); y el marco y el frontal del altar mayor (5 jornales; 2 libras y 10 sueldos). Estos elementos fueron probablemente pintados y dorados por Nicasio Latorre dentro de su contrata adicional. Cabe señalar también, que pensando en la próxima ejecución de la sillería coral que debía diseñar Agustín Sanz, la Junta de Fábrica había comprado el 1 de mayo de 1789, al cubero Martín Herrero, *unos tablones de nogal para las sillas del coro* por la importante cuantía de 43 libras [fig. 5].[2053]

[2053] *Ibidem*, ff. 120 r.-121 r. (Cuentas de 21-II-1790), f. 122 r. (Recibo de 4-XI-1789), f. 123 r. (Recibo de 11-X-1789), f. 124 r. (Recibo de 10-IX-1789), f. 125 r. (Recibo de 23-VII-1789), f. 126 r. (Recibo de 1-V-1789) y f. 155 r. (Diseño de 22-I-1789 cosido al expediente); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 109; HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso…", *op. cit.*, pp. 12 y 14.



Fig. 4: Agustín Sanz y Matías Sanz, *Altar de la Asunción de Nuestra Señora, ideado para una de las capillas de la Yglesia parroquial de Aguarón. Ydeado por mi señor padre don Agustín Sanz, delineado y dibujado por Matías Sanz*, 22 de enero de 1789. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.



Fig. 5: ***Vista del retablo mayor de la Iglesia de Aguarón, ejecutado por el escultor Gabriel Navarro en 1788-1789*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Una vez concluido el altar mayor, que había supuesto un gasto total muy notable, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Aguarón, conscientes de que las dos fuentes de financiación concedidas por el Consejo de Castilla para sufragar las obras de ornato interior del templo, el sobrante de primicia y la quinta parte de los diezmos, eran muy limitadas, pues aportaban un flujo anual de ingresos escaso que obligaría a acometer dichas obras muy lentamente, teniendo que esperar varios años, decidieron pasar a la

acción proponiendo al Intendente una solución factible y eficaz para agilizarlas que ya se había puesto en práctica durante la construcción del propio templo: que los trabajos se financiaran por adelantado con el sobrante de Propios de la localidad, que era abundante y suficiente, *en calidad de reintegro*, es decir, con la condición de que el dinero adelantado se fuera reponiendo poco a poco posteriormente de los fondos concedidos por el Consejo, es decir del sobrante de primicia y la quinta parte de los diezmos. Esta propuesta, que requería del permiso de la superioridad, se la comunicaron a Antonio Ximénez Navarro mediante un elaborado memorial fechado el 8 de diciembre de 1789 en el que la explicaron exhaustivamente haciendo hincapié en que *dicha yglesia se halla enteramente sin adorno alguno, solo con la capilla mayor*, por lo que suplicaban que se dignara *concederles facultad para que el sobrante que resulta de Propios se emplee en la construcción del adorno interior de dicho templo, y que concluida se reintegre a los Propios del sobrante de primicia y quinto de décimas, consiguiéndose por este medio que dichos adornos puedan executarse en el término de un año.* También le pidieron que, en caso de no tener competencia para autorizar lo solicitado, se dignara *remitir esta instancia con su apoyo al señor Fiscal del Consejo*.[2054]

Tras recibir el memorial de la autoridades municipales de Aguarón, el Intendente Ximénez Navarro consideró necesario recabar más datos, por lo que el 14 de diciembre de 1789 ordenó que estos añadieran a su instancia *los planes y cálculos de las obras en que debe consistir el adorno interior de la yglesia con arreglo a la Real Provisión del Consejo, haciendo constar al propio tiempo el cuadal que los Propios tengan suplido con calidad de reintegro en la obra de la yglesia, suspendiendo la egecución de toda obra que no esté aprovada.* El Ayuntamiento y la Junta de Propios de Aguarón contestaron de inmediato, el 19 de diciembre, informando al Intendente sobre el caudal que los Propios habían *suplido con calidad de reintegro* en las obras de la iglesia parroquial, y puntualizando entre otras cosas que el coste total del altar mayor ya ejecutado había ascendido a un montante de 1.870 libras, 16 sueldos y 9 dineros jaqueses (un coste que en realidad englobaba partidas ajenas al altar mayor, como el coste de los tablones de nogal para la sillería) y que el precio de las obras de adorno interior que faltaban por hacer se calculaba en la importante cuantía 3.750 libras. En cuanto a los diseños y los cálculos de las obras del ornato interior, que habían sido reclamados por el Intendente, las autoridades municipales contestaron dos días después, el 21 de diciembre, mediante un informe del Síndico Procurador General de Aguarón, Andrés Barbod, que se había desplazado ex profeso a Zaragoza para entrevistarse con el arquitecto Agustín Sanz y recabar dichos diseños y cálculos. En su informe, el síndico le preciso al Intendente que, en virtud de su decreto del 14 de diciembre, había viajado a Zaragoza, en nombre de la Junta de Propios de Aguarón, a reconocer *los planes de la obra del adorno interior del templo, que en el expresado decreto se le pide, y haviendo acudido a don Agustín Sanz, arquitecto encargado para la execución de dichos planes, se halla con la novedad de que solo tiene hecho el de las capillas menores, que se presenta, y los de los púlpitos, sillería y pila bautismal no los ha podido exercitar por sus muchas ocupaciones y solo los tiene*

[2054] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", ff. 111 r.-112 r. (Memorial de 8-XII-1789).

en vorrador, por cuyo motivo no se presentan, como de todo puede informar a Vuestra Señoría dicho don Agustín Sanz. Concluyó su oficio matizando que, por todo lo anterior, solo podía presentar a la Intendencia, en nombre de la Junta de Propios, *los demás documentos de la relación del cálculo y plan de las capillas*.[2055]

El mismo 21 de diciembre de 1789 en que recibió el informe del síndico de Aguarón, el Intendente Antonio Ximénez Navarro decidió dar un leve toque de atención a Agustín Sanz, a quien sin duda admiraba y respetaba profundamente, pues su relación profesional, iniciada desde su misma llegada a la Intendencia en 1780, estaba cimentada en muchos años de demostrada calidad, solvencia y eficacia profesional al servicio de la Intendencia General de Aragón y el Consejo de Castilla por parte del arquitecto. De hecho, consciente de que si no había resuelto todavía el encargo de Aguarón era por sus múltiples ocupaciones profesionales, se limitó a ordenar que *el arquitecto don Agustín Sanz formará y me presentará los planes y cálculos de estas obras con la brebedad que le permitan las demás comisiones que tiene a su cargo*. Como era de esperar, Sanz no pudo solventar el encargo de inmediato, aunque tras el toque de atención tampoco se demoró en exceso. En concreto, tardó casi diez meses en tener listos los diseños y el cálculo de costes de los elementos de mobiliario litúrgico que se le habían encargado para el ornato interior de la Iglesia de Aguarón, que rubricó el 11 de octubre de 1790.[2056]

En su cálculo de costes, que es un documento breve titulado *Razón del coste que tendrán las obras que manifiestan los dibujos adjuntos ideados para los altares particulares, batisterio, púlpito, sillería de coro, para la Yglesia parroquial de la villa de Aguarón, considerado aberlas de egecutar por profesores de mérito*, Agustín Sanz desglosó sucintamente el coste que tendría la ejecución de todos y cada uno de los elementos que había diseñado, siempre y cuando estos fueran ejecutados por *profesores de mérito*, es decir, por artistas (escultores, doradores…) de calidad, aunque sin especificar los materiales concretos en que debían ser realizados, quizá por darlo por supuesto pero probablemente también para evitar problemas a las autoridades municipales con el Intendente y el Consejo de Castilla, que pretendía difundir el uso del estuco y los materiales pétreos en detrimento de la madera policromada y dorada, lo que suponía un grave problema para la mayoría de artífices, que no dominaban dichas técnicas. En concreto, el coste de cada uno de los cuatro altares laterales ascendería a 545 libras jaquesas, es decir, a 2.180 libras los cuatro. El importe de cada altar lo desglosó el arquitecto en tres partidas diferenciadas teniendo en cuanta que, en principio, las deberían ejecutar artífices distintos: *la arquitectura de un altar en blanco*, es decir, la mazonería del retablo sin pintar ni dorar (175 libras); *la escultura de medalla con su marco,*

[2055] *Ibidem*, f. 111 r. (Orden de 14-XII-1789), ff. 112 r.-113 r. (Oficio de 19-XII-1789) y ff. 113 v.-114 r. (Informe de 21-XII-1789).

[2056] *Ibidem*, f. 114 r. (Orden de 21-XII-1789) y f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790). Lamentablemente, a diferencia del cálculo de costes, los diseños elaborados por Agustín Sanz no se conservan, o al menos permanecen en paradero desconocido, con la excepción de la traza de referencia de los cuatro altares laterales, entregada previamente por el síndico, que después de ejecutados dichos altares laterales fue remitida por la Intendencia General de Aragón al Consejo de Castilla a principios de 1799 para dar curso a la solicitud municipal de crear otros cinco retablos del mismo modelo, quedando cosida al expediente de la Iglesia de Aguarón (f. 155 r.) cuando esos cinco retablos adicionales quedaron sin ejecutar, lo que ha permitido su preservación. Sobre este asunto véase *Ibidem*, f. 155 r. (Diseño de 22-I-1789 cosido al expediente), f. 158 r.-v. (Orden de 13-II-1799) y f. 158 v. (Oficio de 14-III-1799).

manzebos, chico, cabezas y rafadas, o lo que es lo mismo, todos los elementos escultóricos del altar empezando por el gran relieve de su cuerpo, incluido su marco, y siguiendo por los dos ángeles mancebos y las ráfagas de rayos solares con un angelito y serafines sobre un rompimiento celestial que lo debían coronar en la zona del ático (230 libras); y *los dorados e imitación de mármoles*, es decir, el dorado de elementos puntuales (basas y capiteles de las dos columnas, guirnalda colgante con hojas de palma sobre el relieve y medallón ovalado del frontal) y el pintado general del conjunto imitando mármol de Carrara (relieves y esculturas) y distintos jaspes y piedras (140 libras). Por su parte, la ejecución del *batisterio* o pila bautismal en su conjunto, que incluía, además de la pila propiamente dicha, que debía ser de material pétreo, su cerramiento superior de madera parcialmente giratorio, la escultura de remate del mismo y una balaustrada curvada para delimitar el contorno y separarlo visualmente del resto del templo, tendría un precio total de 357 libras y 4 sueldos, una cuantía que resultaba de la suma de tres partidas: *la pila bautismal, pilastroncillos y zócalo del balaostriado*, es decir, los elementos que se debían trabajar, ya fuera en piedra o en madera, con formas de carácter geométrico (247 libras y 4 sueldos); *la escultura y cuvierta de dicha pila*, o lo que es lo mismo, las piezas que tenían un componente escultórico (70 libras); y *los dorados e imitación de mármoles*, lo que afectaría fundamentalmente al cerramiento de la pila, al que se debía dar un acabado pintado y dorado, a la escultura de su coronación, que iría patinada imitando mármol blanco de Carrara, y a la balaustrada, que se "jaspearía" (40 libras). Por otro lado, el púlpito tendría un coste total de 230 libras, correspondiente a solo dos partidas: *el púlpito en blanco*, es decir, su mera ejecución material sin el acabado superficial (150 libras); y *su dorado*, en realidad su dorado y pintado (80 libras). Por último, la sillería coral, que debía dejarse con la madera vista, costaría *en completo, siendo de nogal bruñido*, un total de 500 libras, cuantía que Sanz no desglosó. Por lo tanto, el coste total de las piezas de ornato interior de la Iglesia de Aguarón diseñadas por Agustín Sanz ascendería, según su cálculo, a 3.267 libras y 4 sueldos jaqueses.[2057]

Agustín Sanz hizo llegar los diseños y el cálculo de costes del mobiliario litúrgico de Aguarón a la Intendencia General de Aragón adjuntos a una brevísima carta-informe suya para Antonio Ximénez Navarro, rubricada el mismo 11 de octubre de 1790 en que había dado por concluidos y firmado aquellos, en la que le informó de que le hacía entrega de *los dibujos de los altares particulares, pila bautismal, púlpito y sillería del coro, ideados para la yglesia parroquial de la villa de Aguarón, con razón del coste que justificadamente tendrá cada una de sus partes, según informes recividos de profesores de mérito y onradez*, puntualizándole que había *formado* toda esa documentación técnica en cumplimiento de su decreto del pasado 21 de diciembre de 1789. Queda claro por tanto que, para cifrar certeramente el coste de ejecución de buena parte de los elementos de mobiliario litúrgico que había diseñado había recabado la opinión experta de diferentes artífices especializados de prestigio de su confianza (escultores, carpinteros-mazoneros, doradores…).[2058]

[2057] *Ibidem*, f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790); y CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 109.
[2058] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 116 r. (Carta-informe de 11-X-1790).

En vista de los diseños y el cálculo de Agustín Sanz, el Intendente General de Aragón, que aún tenía muchas dudas sobre las obras de ornato interior a acometer en la Iglesia de Aguarón y que todavía no había remitido al Consejo de Castilla la propuesta de financiación anticipada de las mismas mediante el sobrante de Propios propuesta por las autoridades municipales de la villa, decidió ordenar, el mismo 11 de octubre de 1790 en que había recibido la documentación técnica de Agustín Sanz, que se remitiera despacho a la localidad para que la Junta de Propios de la misma hiciera constar en qué consistía *el adorno mandado hacer en lo interior del templo y la facultad para que se pague el que sea con el sobrante de primicia y el quinto de los diezmos, sin dejar de expresar igualmente, con justificación, lo que ya se haya hecho y el coste que haya tenido, quedando entretanto este expediente y planes en la Contaduría*. Poco después, el 15 de octubre, la orden del Intendente se despachó en forma de oficio dirigido a la a la citada Junta de Propios.[2059]

La Junta de Propios de Aguarón respondió al Intendente General de Aragón casi dos semanas más tarde, el 27 de octubre de 1790, mediante un exhaustivo informe en el que le informó, básicamente, de los tres aspectos requeridos: en qué consistía el adorno interior mandado hacer en la iglesia parroquial de la villa, cual era la facultad que tenía para costearlo, y qué elementos decorativos se habían ejecutado ya y lo que habían costado. Sobre la primera cuestión, con una calculada ambigüedad y una picardía más que evidente, la junta señaló que *el adorno interior de la yglesia consiste en: quatro retablos y el de la capilla mayor, que ya está construido como consta de la cuenta por menor y su correspondiente justificación de partidas que se presenta; en el púlpito, pila bautismal, sillería y facistol para el coro; calaxes para los sagrados ornamentos, cajones para los hábitos de los seis beneficiados, tres sillas para el terno al lado del altar mayor y dos confesionarios.* Como queda claro, la citada junta no se limitó a mencionar exclusivamente los elementos de mobiliario litúrgico que estaba *mandado hacer*, es decir los diseñados por Agustín Sanz, que eran los fundamentales, aquellos cuya ejecución amparaba la Real Provisión Ejecutoria del 18 de junio de 1788 pues respondían al criterio de moderación en el ornato del templo contemplado en la misma, sino que en su escrito incluyó también, entremezclados, otros elementos secundarios cuya confección con fondos públicos anhelaba pero que no estaba contemplada, al menos a corto plazo (facistol, dos cajoneras de sacristía, asiento triple del terno y dos confesionarios). Con ello buscaba probablemente confundir al Intendente para intentar "colar" la ejecución de esos elementos de mobiliario litúrgico adicionales. Por otro lado, respecto a la segunda cuestión, la Junta de Propios puntualizó que la facultad que tenía para costear la ejecución del ornato interior del templo, concretamente con el sobrante de la primicia y la quinta parte de los diezmos de la villa, era el auto o *provisión* del Consejo de Castilla del 13 de mayo de 1786, *ganada contra el Real Monasterio de Trasobares*, la cual dio lugar a la Real Provisión Ejecutoria del 18 de junio de 1788. En un alarde de sinceridad reprodujo *a la letra* el citado auto, señalando también que en la Contaduría Principal de Aragón se hallaba *tomada la razón* del mismo. Por último, la junta le precisó al Intendente que, *en quanto a lo que hasta el día se ha hecho y su coste, se reduce únicamente al retablo de*

[2059] *Ibidem*, f. 116 r. (Orden de 11-X-1790) y f. 118 r. (Oficio de 15-X-1790).

la capilla mayor, cuya construcción y cuenta justificada por menor es la misma que se presenta por el depositario de los caudales de fábrica, don Miguel de Mendieta, nombrado por Vuestra Señoría, una cuenta pormenorizada de los costes de ejecución del retablo mayor que, junto a los propios recibos de los principales gastos, remitió también al Intendente adjunta al propio informe. Curiosamente, el mismo 27 de octubre de 1790, la Junta de Propios de Aguarón remitió al Intendente un segundo escrito, sin duda por haber olvidado incluir su importante contenido en el primero: el recordatorio de la petición de la concesión del *caudal sobrante de los remplazos*, es decir, del remanente de los Propios, *para la más pronta conclusión de los retablos y demás adorno interior*.[2060]

En cuanto los recibió, Antonio Ximénez Navarro pasó los dos escritos de la Junta de Propios de Aguarón a dictamen del Contador Principal de Aragón, Diego Navarro, a quien parecieron suficientes y adecuadas las explicaciones dadas por la citada junta, por lo que el Intendente consideró llegado el caso de derivar al Consejo de Castilla, con su apoyo, la petición de mejora del sistema de financiación de las obras de ornato interior de la Iglesia de Aguarón formulada por el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Aguarón casi un año antes, el 8 de diciembre de 1789. Así, el 4 de noviembre de 1790 ordenó que se remitiera *este expediente al Consejo solicitando se conceda facultad a este pueblo para valerse del sobrante de Propios con el fin de abreviar la conclusión del adorno interior de la yglesia, consistente en 4 retablos, pila bautismal, púlpito y en la sillería para el coro, importantes 3.267 libras, 4 sueldos, con calidad de reintegro a la 5ª parte de los diezmos y del sobrante de la primicia que el Consejo tiene destinados a este obgeto por Real Provisión de 18 de julio de 1788, sin perjuicio de atender igualmente al pago de los sirvientes con este mismo sobrante hasta que los Propios se reintegren del producto íntegro de dicha primicia.* Queda claro por tanto que el Intendente apoyaba la pretensión de las autoridades municipales de Aguarón de mejorar el sistema de financiación de los trabajos de ornato interior de su templo parroquial pero sin picar el anzuelo que le habían lanzado en su informe del 27 de octubre último, dejando muy claro y por escrito, con el fin probable de que el Consejo de Castilla no albergara duda, que las únicas obras a financiar eran las proyectadas por Agustín Sanz: cuatro retablos laterales, la pila bautismal, un púlpito y la sillería coral.[2061]

El expediente generado en la Intendencia General de Aragón fue remitido al Consejo de Castilla a través de un oficio que el Intendente General de Aragón dirigió, avanzado ya noviembre, al Contador General de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela, explicando el asunto. De hecho, en el mismo volvió a subrayar que la terminación del adorno interior de la iglesia parroquial de Aguarón consistía en hacer *quatro retablos iguales al del plan que acompaña, pila bautismal, púlpito y en la sillería del coro, importando todo 3.267 libras, 4 sueldos*. Una vez en el Consejo, este expediente adicional, que se fusionó con el resto de diligencias recientes sobre la nueva Iglesia de Aguarón, se remitió a dictamen del Fiscal del Consejo, que no se pronunció hasta el 20

[2060] *Ibidem*, ff. 118 r.-119 r. (Informe de 27-X-1790), ff. 120 r.-121 r. (Cuentas de 21-II-1790), 122 r. (Recibo de 4-XI-1789), f. 123 r. (Recibo de 11-X-1789), f. 124 r. (Recibo de 10-IX-1789), f. 125 r. (Recibo de 23-VII-1789), f. 126 r. (Recibo de 1-V-1789) y f. 129 r.-v. (Oficio de 27-X-1790).

[2061] *Ibidem*, f. 119 r. (Informe de h. 2-XI-1790) y f. 129 v. (Orden de 4-XI-1790).

de enero de 1791. Lo hizo en un informe fechado el 20 de enero de 1791 en el que estimó *arreglada la facultad que pide este pueblo y recomienda el Yntendente en su anterior exposición, para tomar del sobrante de Propios lo necesario para la conclusión de retablos de la yglesia parroquial y demás adornos interiores de ella que se refieren*.[2062]

Paradójicamente, mientras el expediente adicional del ornato interior de la Iglesia de Aguarón iniciaba su tramitación en Madrid, en paralelo en Zaragoza, el Intendente General de Aragón, apenas unos días después de haber remitido dicho expediente, con su parecer favorable, al Consejo de Castilla, sin que ni siquiera diera tiempo a que este tomara la más mínima resolución al respecto, ordenó el 13 de noviembre de 1790, probablemente por un descuido, que Aguarón destinara, junto al resto de los pueblos del corregimiento de Daroca, la mitad del sobrante de sus Propios a sufragar ciertas obras públicas de envergadura que era preciso acometer con urgencia en la ciudad de Daroca, cabeza del partido. Como no podía ser de otra manera, el Ayuntamiento de Aguarón, muy alarmado al ver que la concesión de buena parte de su sobrante de Propios para sufragar trabajos ajenos iba a frustrar el sistema de financiación propuesto al Consejo de Castilla para agilizar las obras de ornato interior de su iglesia parroquial, se dirigió al Intendente el 7 de diciembre de 1790 mediante un memorial en el que puso de manifiesto que la cantidad que se les reclamaba para Daroca, concretamente 17.828 reales de plata, no era sobrante de Propios como tal por estar adjudicada para hacer *quatro retablos y demás adorno ynterior de la yglesia* y *estar ya ajustado el coste de las obras de dicha yglesia*. Solo dos días después, el 9 de diciembre, la Junta de Propios de Aguarón remitió al Intendente un segundo memorial al respecto todavía más exhaustivo. El Intendente, que se había visto envuelto en un conflicto que no había buscado, optó finalmente, ya avanzado el año 1791, por derivar la decisión sobre el destino del sobrante de Propios de Aguarón al Consejo de Castilla, que pasó el tema, como no podía ser de otra manera, a dictamen de su fiscal. Este tras haber apoyado en su informe del 20 de enero de 1791 la pretensión municipal de destinar el sobrante de Propios a sufragar por adelantado las obras de ornato interior del templo, se reafirmó en la misma postura en un nuevo informe que rubricó el 17 de junio de 1791. En el mismo apoyó el criterio municipal, pues a su juicio la contribución de los pueblos a las obras de Daroca debía *entenderse respecto del sobrante de Propios que no se hallase ya destinado para algunas urgencias públicas de los mismos*, por lo que comprendía que, *estando aplicado el sobrante de los de la villa de Aguarón para concluhir las obras de los retablos y otros adornos interiores de la yglesia parroquial*, no podía *obligarse a el ayuntamiento y junta de aquellos efectos a que haya de remitir las sumas que se le piden por el comisionado en la execución de dicho proyecto*. La tesis del fiscal fue refrendada por la Sala de Justicia del Consejo, que zanjó el asunto el 6 de septiembre de 1791 mediante un auto en el que resolvió conjuntamente las dos cuestiones planteadas, que estaban completamente imbricadas. Resolvió que, *por lo proveído en auto de trece de mayo de mil setecientos ochenta y seis, se concede facultad a la villa de Aguarón para suplir del sobrante de sus Propios las tres mil doscientas sesenta y siete libras y quatro sueldos en que están regulados los quatro retablos, pila bautismal, púlpito y sillería del coro de su yglesia parroquial, con sus*

[2062] *Ibidem*, ff. 130 r.-131 r. (Oficio de XI-1790) y f. 131 v. (Informe de 20-I-1791).

adornos interiores respectivos, con calidad de reintegro de la quinta parte de diezmos y del sobrante de la primicia, que el Consejo tiene destinados a este obgeto por el referido auto y executoria en su razón, expedida a diez y ocho de junio de setecientos ochenta y ocho. Y se declara que, por ahora, y entre tanto se concluien las mencionadas obras, no debe exijirse de dicho sobrante de caudales públicos cantidad alguna para la execución de las del proyecto de la ciudad de Daroca y su rivera. Para dar cumplimiento al auto se expidió la subsiguiente Real Provisión hacia el 20 de septiembre de 1791 y se informó al comisionado de las obras de Daroca, Juan José Pérez y Pérez, mediante oficio del 22 del mismo mes, que no debía tomar la mitad del sobrante de Propios de Aguaron para las obras de Daroca.[2063]

El contundente auto del Consejo de Castilla del 6 de septiembre de 1791 y la subsiguiente Real Provisión, que no solo dieron carta de naturaleza a la mejora del sistema de financiación de las obras de ornato interior de la Iglesia de Aguarón impulsada por las autoridades municipales, mejora que acabaría garantizando la viabilidad económica de las mismas y por tanto su rápida ejecución material, sino que también fijaron oficialmente las piezas de mobiliario litúrgico a ejecutar, que eran las diseñadas por Agustín Sanz, y la cuantía autorizada a gastar era su materialización, que era la fijada por este, permitieron acometer en poco tiempo, a partir de principios de 1792 y en todo caso antes de mediados de 1798, aunque probablemente bastante antes, todos y cada uno de los elementos de mobiliario litúrgico diseñados por el arquitecto zaragozano: los cuatro retablos laterales, que se dedicaron a la *Asunción de la Virgen* (lado del evangelio, transepto), a la *Tentación de San Antonio Abad* (lado del evangelio, tercer tramo), al *Nacimiento de San Juan Bautista* (lado de la epístola, transepto) y a la *Flagelación de Cristo* (lado de la epístola, tercer tramo), la sillería coral, el púlpito y la pila bautismal, unos elementos de mobiliario litúrgico que tuvieron un coste total aproximado de 3.591 libras, algo más de lo calculado por Sanz y autorizado, en principio, por el Consejo de Castilla. Probablemente, Agustín Sanz se encargó personalmente de seleccionar, entre los numerosos y buenos artistas de su confianza, aquellos que se ocuparon de la ejecución material de las diferentes piezas diseñadas por él, que aún se conservan intactas en su ubicación original y destacan por su excelente calidad material y artística, pretendida por Sanz desde un primer momento como dejó por escrito en su cálculo de costes y carta-informe adjunta del 11 de octubre de 1790 y que resulta sobresaliente para un templo y una localidad relativamente modestos. Lamentablemente, la documentación existente no permite acreditar las fechas concretas de ejecución de todos estos elementos, pero sí de manera aproximada, como tampoco el coste exacto de cada uno de ellos, aunque sí en su conjunto, o la identidad precisa de los artífices que los confeccionaron materialmente, que no obstante podrían llegar a afinarse mediante un estudio formalista [figs. 6 y 7].[2064]

[2063] *Ibidem*, f. 135 r.-v. (Memorial de 7-XII-1790), ff. 136 r.-137 v. (Memorial de 9-XII-1790), f. 142 r. (Informe de 17-VI-1791), f. 143 r.-v. (Auto de 6-IX-1791), ff. 145 r.-147 r. (Real Provisión de h- 20-IX-1791) y f. 148 r. (Oficio de 22-IX-1791).

[2064] *Ibidem*, ff. 112 r.-113 r. (Oficio de 19-XII-1789), f. 143 r.-v. (Auto de 6-IX-1791), ff. 145 r.-147 r. (Real Provisión de h- 20-IX-1791), f. 151 r.-v. (Memorial de 17-IX-1798) y f. 158 r.-v. (Orden de 13-II-1799).



Fig. 6: ***Vista general del retablo lateral de la Asunción de la Virgen de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz, desde el crucero del templo*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Una vez concluidos e instalados los elementos de mobiliario litúrgico diseñados por Agustín Sanz, probablemente tras dejar pasar un tiempo más que prudencial, las autoridades municipales de Aguarón se volvieron a dirigir a la Intendencia General de Aragón para solicitar la ejecución de otros elementos de ornato interior del templo cuya materialización todavía estaba pendiente por haberse dejado para más adelante por no ser estos tan perentorios. Lo hicieron el 17 de septiembre de 1798, justo siete años después de haber recibido el permiso definitivo para ejecutar los elementos de mobiliario litúrgico diseñados por el arquitecto zaragozano, mediante un memorial de la *Junta de la obra interior de la yglesia* remitido al Intendente Martín de Garay. En el mismo, la citada junta, tras exponerle que, con arreglo a la Real Provisión Ejecutoria del 18 de junio de 1788, *se construyeron cinco retablos, sillería de coro, púlpito y pila bautismal en la cantidad de 5.461 libras jaquesas, y siendo la citada villa una de las comprehendidas en la Real Cédula de Su Magestad (que Dios guarde) de 13 de setiembre del año 1793 sobre que las primicias se secularizasen y adjudicasen a las yglesias como su fin primario, y faltando al presente en la dicha yglesia otros cinco retablos, lo que induce demasiada imperfección*, le suplicó que, dado que tenían acumulado suficiente caudal sobrante del fondo de primicia como para sufragar el coste de esos cinco retablos adicionales pendientes, se sirviera *mandar se tome del mencionado ramo el caudal suficiente para la*

construcción de ellos, quedando por este medio perfecta la obra interior de dicha yglesia.[2065]



Fig. 7: ***Vista escorada del retablo lateral del Nacimiento de San Juan Bautista de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz.***

[2065] *Ibidem*, f. 151 r.-v. (Memorial de 17-IX-1798). El memorial de la *Junta de la obra interior de la yglesia*, o lo que es lo mismo, de la Junta de Fábrica, fue suscrito por: Valero Soria (vicario), Bernardino Segura (alcalde), Ildefonso Sancho (regidor), Domingo Escuela (regidor), Juan José Monterde (diputado del común), Miguel Sancho (diputado del común), Bernardo Gómez (síndico procurador general) y José Antonio Terrén (secretario).

Para poder dar una respuesta adecuada y certera a la nueva solicitud de permiso de la Junta de Fábrica de Aguarón para ejecutar y financiar con el sobrante de primicia cinco nuevos retablos en la iglesia parroquial de la localidad, el Intendente Martín de Garay, tras informarse de los antecedentes del asunto y tantear el procedimiento más adecuado a seguir, decidió finalmente, transcurridas poco más de dos semanas, apoyarse para resolver el asunto en un respetado personaje de la comarca de su total confianza, Matías Díaz y Salvador, *persona de probidad* y vecino de Paniza, localidad lindante con Aguarón. A este le escribió oficialmente el 3 de octubre de 1798 encargándole que él y un perito *de su satisfacción* visuraran el templo y determinaran si había o no verdadera necesidad de construir los cinco retablos adicionales solicitados, y en caso de haberla, *proyecten y calculen su coste, ciñéndose en su caso a los que sean más urgentes y precisos para la perfección interior de dicha yglesia*.[2066]

Como era de esperar, Matías Díaz y Salvador se tomó el asunto con mucho interés, de tal manera que al poco tiempo buscó dos peritos especializados, el ensamblador Valero Román y el dorador Francisco Marco, con los que se ocupó de visurar la Iglesia parroquial de Aguarón, según parece el 9 de diciembre de 1798. En dicha visura, en la que estuvieron presentes algunos miembros de la *Junta Fabriquera*, constataron que la solicitud de la citada junta estaba plenamente justificada, pues tras contemplar el edificio entendieron que sin los cinco retablos adicionales solicitados este no quedaría perfectamente terminado al interior. A su vez, de acuerdo con la junta, tomaron la sabía decisión de usar, para la materialización de los cinco altares adicionales, el diseño de retablo lateral elaborado por Agustín Sanz a principios de 1789 y que había servido para realizar los otros cuatro retablos laterales ya existentes, un diseño que les había sido mostrado y proporcionado por la Junta de Fábrica. De esa manera se abaratarían los costes y se mantendría la unidad de estilo en el ornato interior del templo, una cuestión muy apreciado en la época.[2067]

Tal y como había estipulado el Intendente Garay, dado que en la visura se había considerado necesario ejecutar los cinco retablos adicionales, Matías Díaz y Salvador procedió de inmediato a encargar a Valero Román y a Francisco Marco sendos cálculos de costes: por un lado, de la ejecución de la mazonería y la escultura de esos cinco retablos, y por otro de su dorado y pintado imitando jaspes y mármol blanco. Lo que no encargó fue el diseño de los altares, pues, como ya se ha señalado, se tomaría como modelo a seguir la traza de Agustín Sanz. Ambos cálculos fueron rubricados por sus autores el 9 de diciembre de 1798 en la propia localidad de Aguarón, por lo que es muy probable que la visura hubiera tenido lugar ese mismo día. En concreto, en su cálculo de costes de la mazonería y la escultura, algo escueto, el ensamblador Valero Román precisó que entendía que los cinco retablos en cuestión eran *precisos para la perfecta obra interior de la yglesia de dicha villa, por hallarse sus capillas desnudas de todo adorno, de lo que ynduce demasiada imperfección. Por lo que, ciñéndome al diseño que se presenta, a fin de oviar nuebos gastos en construir otro de nuevo, por no poder esceder*

[2066] *Ibidem*, f. 152 r. (Oficio de 3-X-1798).
[2067] *Ibidem*, f. 152 v. (Informe de 20-XII-1798), f. 153 r. (Carta de 20-XII-1798), f. 154 r.-v. (Cálculo de costes de 9-XII-1798), f. 155 r. (Diseño de 22-I-1789 cosido al expediente) y f. 156 r.-157 v. (Cálculo de costes de 9-XII-1798).

de las medidas del mismo y ser este diseño regla con la que se construyeron los cinco anteriores [sic, en realidad cuatro], *entiendo quedará la obra ynterior de dicha yglesia con toda perfección, mudando en lugar de la Asunción otra estatua que se pida.* Cifró el coste de la *arquitectura* o mazonería de cada uno de los cinco retablos, *calculado por menor*, en 165 libras jaquesas, mientras que el de la escultura, *como es: medalla con su marco, mancebos, serafines, ráfagas y demás adorno que demuestra el diseño*, lo fijó en 220 libras. Por tanto, la mazonería y la escultura de cada retablo, que sin duda serían de madera, aunque Román no lo especificó explícitamente, costarían 385 libras, es decir, 20 libras menos que las contempladas por Agustín Sanz para estos mismos menesteres en su cálculo del 11 de octubre de 1790, siendo su coste total para los cinco retablos de 1.925 libras. Por su parte, el dorador Francisco Marco, en su cálculo de costes del dorado y el pintado de los cinco retablos, mucho más exhaustivo y desglosado que el del ensamblador, aclaró que viajó a Aguarón en compañía de Matías Díaz y Salvador y formó el *cárculo para dorar un altar de los cinco que son precisos en su yglesia parroquial, el que servirá de método para los quatro restantes en su formación, con lo quedará perfecta la obra interior de dicha yglesia*. Cifró el coste total del dorado y pintado imitando jaspes y mármol blanco de cada uno de los cinco retablos adicionales, que incluía la preparación previa de su superficie con cuatro manos de *yeso pardo*, cuatro de *yeso mate*, una de *ocre* y otras cuatro de *vol* (lo que indica que su base sería la madera), en 144 libras, 14 sueldos y 4 dineros, una cuantía apenas 4 libras, 14 sueldos y 4 dineros superior a la contemplada por Sanz en su cálculo de costes de 1790, siendo su coste total para los cinco retablos de 723 libras, 11 sueldos y 4 dineros. Por tanto, cada retablo costaría, con todo, 529 libras, 14 sueldos y 4 dineros, apenas 15 libras menos que lo contemplado por Sanz en su cálculo de 1790, y los cinco en su conjunto, 2.648 libras, 11 sueldos y 4 dineros.[2068]

Una vez realizada la visura del templo y recabados los cálculos de costes del ensamblador y el dorador, Matías Díaz Salvador redactó un informe sobre las diligencias practicadas, que rubricó el 20 de diciembre de 1798 y que remitió al Intendente Martín de Garay, junto a toda la documentación generada, incluido el diseño de retablo lateral de Agustín Sanz de 22 de enero de 1789, que le había entregado la Junta de Fábrica, adjunto a una carta de idéntica fecha. En su informe, Díaz Salvador quiso dejar muy clara y justificar la postura que había adoptado, señalando que visuró *con los peritos Valero Román y Francisco Marco si havía o no verdadera necesidad de construir los cinco retablos que solicita la villa de Aguarón en su yglesia parroquial, y advertí que sin dichos retablos, en la forma que se an proyectado y calculado por peritos con arreglo al diseño de los primeros construidos, el que me presenta la Junta Fabriquera de dicha yglesia y acompaña a fin de minorar gastos, no quedará perfecta la obra interior de ella*.[2069]

Tras recibir el informe de Matías Díaz, los dos cálculos de costes y el diseño de Agustín Sanz de 1789, el Intendente Martín de Garay mandó el 31 de diciembre de 1798

[2068] *Ibidem*, f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790), f. 154 r.-v. (Cálculo de costes de 9-XII-1798), f. 155 r. (Diseño de 22-I-1789 cosido al expediente) y f. 156 r.-157 v. (Cálculo de costes de 9-XII-1798); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 109; y HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso…", *op. cit.*, p. 14.

[2069] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 152 v. (Informe de 20-XII-1798), f. 153 r. (Carta de 20-XII-1798) y f. 155 r. (Diseño de 22-I-1789 cosido al expediente).

pasar el asunto a dictamen del Contador Principal de Aragón, José Soler, quien un mes más tarde, el 31 de enero de 1799, alejándose de la propuesta municipal de sufragar las obras exclusivamente con el sobrante acumulado de primicia, que estaba a disposición del ayuntamiento si se le autorizaba a usarlo, rubricó un sorprendente informe en el que propuso que se instara a la Junta de Fábrica a que solicitara el *auxilio de los vecinos y que pase los oficios correspondientes a los perceptores de diezmos a fin de que contribuyan con la cantidad que les corresponde*, dos fuentes de financiación que en principio no eran necesarias y que sin duda traerían problemas y dilaciones. Ante esta extraña respuesta cabe suponer que el contador, o bien no había estudiado a fondo la documentación o no le parecía bien que el ayuntamiento quisiera destinar a las obras de ornato interior del templo parroquial el sobrante de primicia. Poco después, el 1 de febrero de 1799, antes de tomar una determinación, el Intendente dispuso que la Contaduría Principal de Propios le informara sobre el sobrante acumulado de primicia de Aguarón según sus últimas cuentas anuales disponibles, las de 1797, y que le indicara aproximadamente que sobrante le podría quedar en las de 1798. El Contador le informó puntualmente el 7 de febrero, indicando que en las cuentas de 1797 resultaban sobrantes 2.092 libras, 4 sueldos y 13 dineros, y que en las de 1798 podrían quedar otras 907 libras adicionales. En vista de estos datos, que confirmaban la existencia del suficiente sobrante de primicia como para ejecutar los cinco retablos que pretendían la Junta de Fábrica y las autoridades municipales como tal, el Intendente optó por ignorar el problemático dictamen anterior del contador José Soler, probablemente por no estar de acuerdo con el mismo, algo poco habitual, y apoyar la pretensión de la citada junta. Así, el 13 de febrero de 1799 ordenó que el expediente generado en la Intendencia sobre los cinco retablos adicionales de la Iglesia de Aguarón, incluido el diseño de retablo lateral de Agustín Sanz de 1789, se remitiera ya al Consejo de Castilla para que este tomara la decisión final. La remisión del mismo tuvo lugar finalmente el 14 de marzo de 1799. Se canalizó a través de una carta-informe del Intendente General de Aragón, dirigido a Juan Muñoz de Valdivielso, Contador General de Propios y Arbitrios, en la que este explicó el asunto apoyando la pretensión de las autoridades municipales, pues *según lo resultivo de este expediente consta ser precisa esta obra para el completo adorno interior de la yglesia y que a su coste podrá atenderse con los sobrantes de primicia que le han resultado en los dos últimos años*.[2070]

Una vez en el Consejo de Castilla, el nuevo expediente sobre el ornato interior de la Iglesia de Aguarón se fusionó con el ya existente allí y se pasó a dictamen del Fiscal del Consejo, quien rubricó cuatro meses más tarde, el 26 de julio de 1799, un favorable informe en el que puso de manifiesto en que no hallaba *reparo en que el Consejo, siendo servido, conceda a esta justicia y regimiento el permiso que solicita para construir cinco altares en su iglesia parroquial, costeándolos del sobrante actual de sus primicias y del que fuere resultando succesivamente, como lo propone en su ynforme el Intendente de Aragón.* Cuando ya parecía todo encarrilado para lograr en un corto plazo de tiempo la ejecución de los cinco retablos que restaban siguiendo el diseño de Agustín Sanz de 1789,

[2070] *Ibidem*, f. 157 v. (Orden de 31-XII-1798, informe de 31-I-1799 y orden de 1-II-1799), f. 158 r. (Informe de 7-II-1799), f. 158 r.-v. (Orden de 13-II-1799) y f. 158 v. (Carta-informe de 14-III-1799); y HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso…", *op. cit.*, p. 15.

ocurrió lo inexplicable: el auto del Consejo de Castilla que debía dictarse como consecuencia del favorable informe del fiscal, y que con la subsiguiente Real Provisión hubiera permitido dicha ejecución, en vez de demorarse apenas unos días, o como mucho unos meses, como era habitual, no se dictó hasta que transcurrieron más de cinco años, hasta el 24 de octubre de 1804, algo inaudito que pudo deberse, o bien a la desidia municipal, quizá por un cambio de corporación y de intereses, pues ni el Ayuntamiento ni la Junta de Fábrica debieron de instar a que el auto se dictara, o al traspapelado del expediente durante un tiempo, o quizá a una combinación de ambas circunstancias. En cualquier caso, el auto del 24 de octubre de 1804 fue favorable a los intereses municipales, pues a través de él se concedió *licencia y facultad a la justicia y regimiento de la villa de Aguarón para construir los cinco altares que solicita en su yglesia parroquial, costeándolos del sobrante actual de primicias y del que fuse resultando subcessivamente como lo propone el Yntendente de Aragón*. Sin embargo, para entonces la realidad habría cambiado: probablemente ya no existiría un sobrante de primicia tan abundante ni los intereses de la corporación municipal del momento serían los mismos. Por eso, a pesar del auto, nada se hizo en los años inmediatos, quedando probablemente la ejecución de los retablos restantes como un proyecto a largo plazo que el estallido de la Guerra de la Independencia (1808-1814) en 1808 acabó por desbaratar por completo.[2071] De hecho, la idea de completar el ornato interior de la Iglesia de Aguarón no se retomaría con verdadero empeño hasta 1829, más de veinte años después del estallido bélico, en una fase ya muy avanzada del régimen absolutista fernandino caracterizada por una cierta estabilidad política y económica que lo facilitó. Para entonces la realidad social y artística era bien distinta y se optó, no ya por recuperar la idea de hacer cinco retablos adicionales siguiendo el diseño de altar lateral de Agustín Sanz de 1789, sino por ejecutar solo tres retablos (los de *San Juan Evangelista*, *San Sebastián* y el *Santo Cristo*) pero incluyendo a cambio un monumento de Semana Santa, un segundo púlpito y una silla triple para el terno, todo ello, salvo el púlpito, según unas nuevas trazas a la moda del momento, el neoclasicismo tardío, encargadas a un prometedor arquitecto académico aragonés formado en la Real Academia de San Fernando, Atilano Sanz Pérez (Zaragoza, h. 1790-1868), que a pesar de la coincidencia del primer apellido nada tenía que ver con Agustín Sanz [fig. 8].[2072]

[2071] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 163 r. (Informe de 26-VII-1799) y f. 164 r. (Informe de 24-X-1804); CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales...", *op. cit.*, p. 109; y HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso…", *op. cit.*, p. 15.

[2072] Atilano Sanz tuvo listos los diseños de las nuevas piezas de mobiliario litúrgico en la primavera o el verano de 1830, tras una aprobación previa de los borradores de las trazas de los elementos más importantes, los tres retablos y el monumento de Semana Santa, por parte de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, el 9-III-1830. Paradójicamente, en el caso de los tres retablos, Atilano Sanz optó por mantener una cierta sintonía con el resto de altares laterales del templo, por lo que buscó mantener el *orden corintio* de los mismos. De hecho, recurrió a una especie de versión simplificada de estos en clave neoclásica que curiosamente no dejaba de ser un remedo de un tipo de altar lateral de entablamento recto que Agustín Sanz había difundido ampliamente en Aragón desde 1780, por haberlo empleado en los retablos laterales de su zaragozana Iglesia de la Santa Cruz y en otros templos posteriores diseñados por él como la magnífica Parroquial de Épila. Cabe señalar por último que, tras la obtención de la pertinente autorización de gasto, las autoridades municipales de Aguarón subastaron las obras de ejecución material del nuevo mobiliario litúrgico, que fueron adjudicadas en segunda instancia, el 12-VIII-1832, al escultor



Fig. 8: ***Vista general del interior de la Iglesia de Aguarón en la actualidad*****. Conserva todo su mobiliario litúrgico original. Foto: Javier Martínez Molina.**

Estudio artístico

El diseño del altar de la Asunción de la Virgen ideado por Agustín Sanz en enero de 1789 como modelo general para los retablos laterales que debían ejecutarse en la Iglesia de Aguarón, dio lugar a la creación, en el periodo 1792-1798, de un total de cuatro altares para algunos de los arcos-capilla del templo: el de la propia *Asunción de la Virgen* (lado del evangelio, transepto), el de la *Tentación de San Antonio Abad* (lado del evangelio, tercer tramo), el del *Nacimiento de San Juan Bautista* (lado de la epístola, transepto) y el de la *Flagelación de Cristo* (lado de la epístola, tercer tramo). Todos ellos responden fielmente al refinado modelo de retablo clasicista concebido por Sanz, que puede considerarse una singular variación en clave decorativista y movida de su diseño de altar lateral más habitual, aquel que había ensayado en los retablos laterales de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y codificado en los de la Parroquial de Épila, que

de Calatayud José Alegre por 32.000 reales de vellón, quien tras firmar su contrata el 21-VIII-1832, se comprometió a tener todo concluido para el 29-IX-1834, aunque finalmente, tras ciertos retrasos que generaron importantes desavenencias con el ayuntamiento, acabó demorándose en los remates finales, según fuentes municipales, hasta el 17-XII-1837. Sobre estas obras tardías de ornato interior de la Iglesia de Aguarón, véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-2, Comisión de Arquitectura. Informes. Retablos. Aguarón (Carta de 12-II-1830, informe de 13-III-1830 y borrador de oficio de 16-III-1830); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-141, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1824-1831), f. 171 v. (Junta de 9-III-1830); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-695, Expediente sobre el mobiliario litúrgico de la Iglesia de Aguarón, s. f. (Copia de contrata de 21-VIII-1832 y carta-informe de 17-I-1838).

consistía básicamente en una mazonería de sotabanco-banco, cuerpo único presidido por un relieve escultórico flanqueado por sendas columnas corintias que sostienen un rotundo entablamento recto, y un escueto ático con sendos ángeles mancebos que flanquean un elemento central. Aunque pueda parecer paradójico por lo avanzado de la cronología, en el caso de los retablos de Aguarón, Agustín Sanz optó no tanto por perseverar en la vía de mayor sobriedad, severidad y depuración formal en clave protoneoclásica que estaba siguiendo coetáneamente en los retablos de la Iglesia de Épila, sino más bien todo lo contrario: se inclinó por experimentar puntualmente, aunque sin salirse realmente de su esquema general de retablo clasicista, con una variante más grácil, decorativista y dinámica, todavía vinculada en cierta medida al barroco romano, que sin duda buscaba entonar de manera adecuada con la movida y efectista arquitectura del templo diseñado por Lorenzo Lahoz, que a pesar de su incipiente clasicismo de raíz pilarista todavía estaba plagada de quiebros y alabeos barrocos e incluso de detalles decorativos rococós [figs. 9 y 10].

En concreto, dejando al margen la valoración de los relieves y esculturas que los presiden y decoran, cuyo análisis no es objeto de este estudio, cabe señalar que los cuatro altares de la Iglesia de Aguarón, que están todos ellos ejecutados en madera policromada y dorada imitando jaspes, mármoles y bronces, destacan por el refinamiento clasicista de su mazonería, que está compuesta en su parte inferior por un banco de madera pintada imitando jaspe, de diferente tonalidad según los casos, que recuerda en su configuración al sotabanco de los retablos laterales de la Iglesia de Épila. Dicho banco arranca de un escueto zócalo moldurado y en los extremos presenta sendos volúmenes paralelepipédicos de disposición vertical a modo de pedestales que se rematan con una repisa con perfil moldurado de cornisa y flanquean en el centro una compacta mesa de altar de su misma altura y formato también paralelepipédico pero horizontal, en proyección saliente hacia fuera. La citada mesa de altar presenta un escueto zócalo inferior, sobre el que se dispone un frontal ornado con un triple cajeado o rehundido de perfil interior listelado típicamente clasicista, conformado en concreto por un tondo central oval presidido por una cruz griega de brazos trilobulados dispuesta sobre un haz perimetral de *ráfagos* celestiales[2073] y por sendos pseudorrectángulos laterales que se adaptan a su forma curva.[2074] Ese triple rehundido queda ceñido en los extremos por sendas pseudopilastras toscanas de fuste cajeado. La mesa de altar se remata con una espaciosa repisa de canto moldurado a modo de cornisa sobre la que se dispone al fondo una doble grada escalonada, de frentes planos ornados con listel superior, que invade visualmente el arranque del cuerpo del retablo [figs. 11, 12, 13 y 14].

[2073] En el diseño original de Agustín Sanz delineado y dibujado por Matías Sanz, en vez de una cruz griega de brazos trilobulados hay una estrella de ocho puntas, motivo que se varió al ejecutar los cuatro retablos.
[2074] Esta composición clasicista de triple cajeado, siendo el central un tondo circular u oval y los laterales unos pseudorrectángulos que se adaptan a la forma curva del tondo, de clara raíz barroca romana, era muy frecuente en los frontales de mesa de altar del barroco clasicista español, siendo muy utilizada por arquitectos como Ventura Rodríguez (retablo mayor de la Capilla del Palacio del Infante don Luis en Boadilla del Monte, diseño de retablo mayor para la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo…) o el propio Agustín Sanz.



Fig. 9: ***Alzado del retablo de la Asunción de la Virgen*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del retablo de la Asunción de la Virgen de la Iglesia de Aguarón (1789), de Agustín Sanz y Matías Sanz, concebido como modelo para el resto de retablos laterales del templo.**

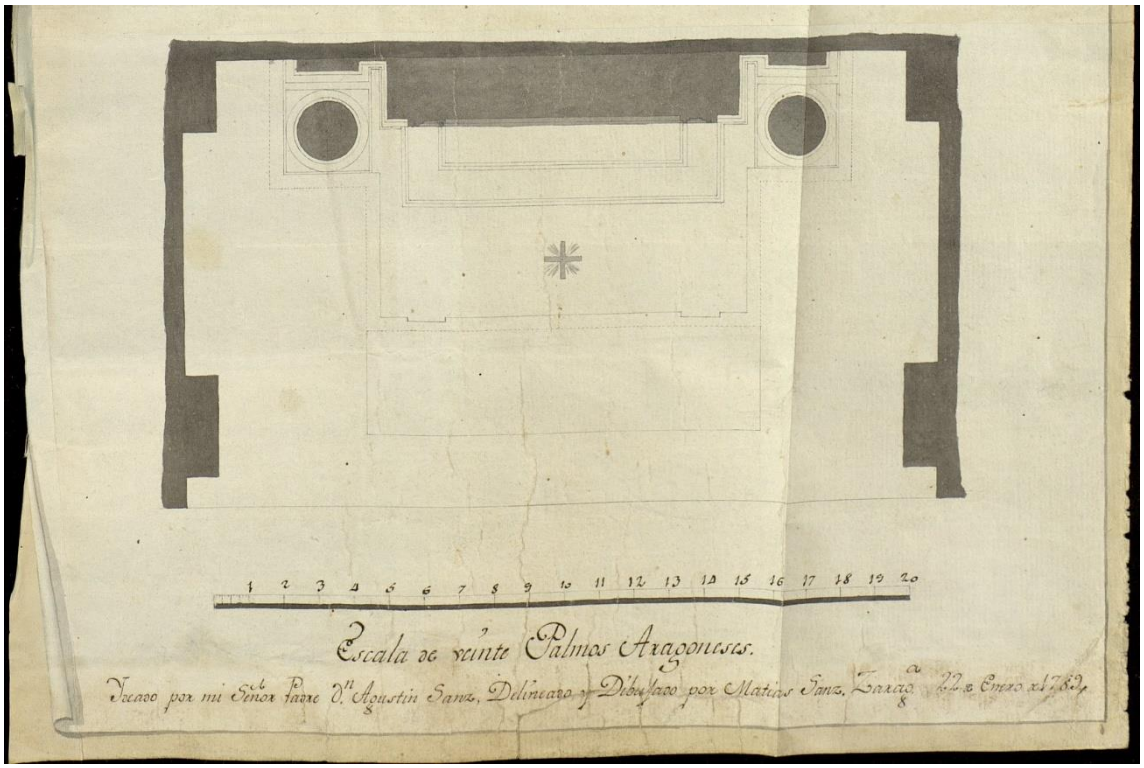


Fig. 10: ***Alzado del retablo de la Asunción de la Virgen*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del retablo de la Asunción de la Virgen de la Iglesia de Aguarón (1789), de Agustín Sanz y Matías Sanz, concebido como modelo para el resto de retablos laterales del templo.**





Figs. 11 y 12: ***Retablo lateral de la Asunción de la Virgen*** **(izquierda) y** ***retablo lateral de la Tentación de San Antonio Abad de la Iglesia de Aguarón*** **(derecha),** ***diseñados por Agustín Sanz*****. Fotos: Javier Martínez Molina.**





Figs. 13 y 14: ***Retablo lateral del Nacimiento de San Juan Bautista*** **(izquierda) y** ***retablo lateral de la Flagelación de Cristo de la Iglesia de Aguarón*** **(derecha)*, diseñados por Agustín Sanz*. Fotos: Javier Martínez Molina.**

Por encima del banco, siguiendo un esquema general de notable sobriedad y equilibrio clasicistas similar, en líneas generales, al de los coetáneos retablos laterales de la Iglesia de Épila, aunque algo más decorativista en ciertos aspectos, el cuerpo del retablo queda presidido en todos los altares por un relieve escultórico de formato rectangular vertical patinado en blanco imitando mármol de Carrara, aunque en este caso, en pos de una mayor gracilidad y riqueza plástica, se remata en arco de medio punto con enjutas cajeadas y listeladas acompañadas de decoración adventicia de estuco dorado. El citado relieve escultórico queda perfilado en todos los casos por un ancho marco clasicista de madera blanca y dorada parecido, tanto en formato como en decoración, al que ciñe la gran *medalla* del retablo mayor de la Iglesia de Épila. El mismo presenta una ancha banda perimetral tachonada por una sucesión lineal de estrellas de ocho puntas, alternadas con botones, que queda ceñida por sendas molduras de bolas también perimetrales: una interior que perfila el relieve escultórico y otra exterior que se ajusta al listel plano que conforma el canto del marco. Tanto el marco como el relieve escultórico propiamente dicho se adosan a un paramento jaspeado de color tostado de formato algo mayor y ligera proyección saliente, zócalo incluido, que sirve para despegarlos visualmente del fondo y resaltarlos, un sobrio recurso clasicista, presente también en los retablos laterales epilenses, que suponía una notable mejora respecto a la solución ensayada previamente en la Iglesia de la Santa Cruz. Como ya se ha apuntado, siguiendo un esquema similar al del retablo mayor de la Iglesia de Épila, el marco en arco de medio punto se remata en su parte superior con sendas enjutas cajeadas, perfiladas interiormente con un listel dorado, que se acompañan de una rica y refinada decoración clasicista de estuco dorado en altorrelieve de profunda significación cristiana. En concreto, cada una de las enjutas enmarca una roseta dorada de cuyo centro cuelga grácilmente, dejando sus extremos

sueltos y apoyando en la propia coronación del marco, una refinada guirnalda vegetal de hojas de laurel, también dorada, que va acompañada, justo sobre el eje del marco, de una corona vegetal dorada cuajada de rosas, de claro aspecto clásico —semeja una corona triunfal romana—, que invade visualmente el arquitrabe del entablamento superior y que se entrelaza con sendas hojas de palma contrapuestas y cruzadas por el tallo mediante una elegante cinta enrollada que cae grácilmente y con naturalidad sobre el marco, que tapa parcialmente [fig. 15].



Fig. 15: ***Detalle del relieve escultórico del retablo lateral de la Flagelación de Cristo de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz.***
Foto: Javier Martínez Molina.

El relieve escultórico enmarcado que preside el cuerpo queda flanqueado en los cuatro retablos por dos elegantes columnas clasicistas de madera, patinadas imitando piedra verde y bronce, que lo ciñen en toda su altura y que coinciden a eje con los volúmenes paralelepipédicos verticales de los extremos del banco, en los que apoyan intermediando un escueto *banquillo*, pues estos actúan de pedestal columnario. Dichas columnas, que constan de basa ática con plinto, fuste liso y capitel corintio de clara inspiración vignolesca,[2075] resultan similares a las de los retablos de las iglesias de la Santa Cruz y Épila. Como remate del cuerpo sostienen visualmente un entablamento corintio dividido canónicamente en arquitrabe de triple faja de anchura y saliente progresivos con listel, ancho friso liso y prominente cornisa de perfil moldurado, una cornisa que, a diferencia de la existente en los entablamentos de los retablos de la Iglesia de Épila (y a semejanza de la habiente en los de la Santa Cruz) dispone de dentículos en su base (con piñas de ángulo), un recurso estético clasicista que introduce potentes contrastes de luces y sombras. No obstante, la gran diferencia en clave decorativista del entablamento de los retablos de la Parroquial de Aguarón respecto al de los altares laterales de la Iglesia de Épila, es el retranqueo recto de su zona central, coincidente con el espacio interior que delimitan las columnas de la parte inferior, una ruptura de su plano mural que constituye un efectista recurso plástico de raíz barroca romana, ya utilizado por autores españoles como Ventura Rodríguez (retablo mayor no ejecutado de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Toledo…), que les aporta singularidad y un notable dinamismo plástico que rompe su rotunda monotonía lineal al introducir un acusado contraste volumétrico y lumínico.

[2075] Los capiteles de estas columnas, similares a los utilizados por Ventura Rodríguez en la Santa Capilla del Templo de Pilar de Zaragoza, y por el propio Agustín Sanz en los retablos laterales de la Iglesia de Épila, siguen el prototipo recogido en diferentes ediciones del tratado de arquitectura de Jacopo Barozzi de Vignola, la célebre *Regola delli cinque ordini d'architettura*, que seguía siendo el más difundido e influyente en la España de la Ilustración.



Fig. 16: ***Detalle del relieve escultórico del retablo lateral de la Asunción de la Virgen de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Los cuatro retablos laterales de la Iglesia de Aguarón diseñados por Agustín Sanz quedan rematados por un ático que también resulta más complejo que el concebido por el propio arquitecto para los altares laterales de la Iglesia de Épila. Dicho ático, que sirve para rellenar visualmente el vacío existente entre el entablamento que remata el cuerpo del retablo y la rosca del correspondiente arco-capilla que lo cobija, como es habitual arranca, para ganar cierta altura y visibilidad, de un escueto *banquillo* liso dispuesto en segundo plano que, en este caso, también se retranquea en su zona central siguiendo el trazado quebrado del entablamento inferior. En los extremos de dicho *banquillo* se disponen, como en los retablos de la Iglesia de Épila, sendos ángeles mancebos en dinámica postura que flanquean en el centro un rompimiento celestial de gran efectismo gracias a su base de rayos radiales dorados y a una amalgama de nubes blancas sobrepuesta, aunque en este caso los rayos generan una forma oval vertical en vez de triangular y las nubes se disponen solo en la parte superior, integrando, además de alguna cabeza de serafín, la figura de un ángel niño en movida pose, y cobijando un tondo oval blanco en el centro con un monograma inserto alusivo a la Virgen (retablos de la *Asunción de la Virgen* y del *Nacimiento de San Juan Bautista*) o a Cristo (altares de la *Tentación de San Antonio Abad* y de la *Flagelación de Cristo*).[2076] Sin embargo, en el ático de los retablos de Aguarón existe una notable diferencia: el rompimiento celestial no se recorta directamente sobre el fondo plano del arco-capilla, sino que, para un mayor énfasis, queda

[2076] La coronación del ático mediante sendos ángeles mancebos a los lados que flanquean en el centro un rompimiento celestial con una base de rayos radiales dorados a la que se sobrepone una amalgama de nubes blancas que, con cabezas de serafines, enmarca un monograma, símbolo o figura, remite a un famoso altar de frontón curvo diseñado por Ventura Rodríguez en 1774 y concluido en 1783: el retablo de San Ildefonso de la Catedral de Toledo, que a su vez era una reelaboración depurada del retablo mayor diseñado por Francesco Sabatini para la Iglesia del Convento de San Pascual Bailón de Aranjuez.

enmarcado desde atrás por una estructura arquitectónica de raigambre barroca romana, patinada imitando piedra marrón, concebida a modo de hornacina planista de molduraje clasicista. La citada hornacina, que recuerda al gran marco perimetral diseñado por Ventura Rodríguez para la enorme ventana del Coreto del Templo del Pilar de Zaragoza, marco que fue reinterpretado a su vez por el propio Sanz en los vanos de los testeros del transepto de la Iglesia de Épila, se configura como una especie de vano ciego de anchas jambas planas con forma inferior de aleta, que enmarcan un cajeado central de formato rectangular vertical de dintel curvado, a las que se sobreponen sendas pseudopilastras toscanas de fuste plano también aletonado que sostienen una monumental cornisa clasicista arqueada adaptada a la curvatura del arco-capilla [fig. 16].

Otro de los elementos de mobiliario litúrgico de la Iglesia de Aguarón diseñados por Agustín Sanz, en este caso en 1790, fue la pila bautismal, cuyo traza y cálculo de costes rubricó el 11 de octubre de 1790.[2077] La misma se emplaza en el baptisterio, una capilla cuadrangular de cierta amplitud abierta a los pies del templo, flanqueando el acceso al mismo por el lado de la epístola. La pila bautismal propiamente dicha, que se ejecutó materialmente en el periodo 1792-1798, responde a un modelo general similar al aplicado por el propio Sanz en la pila de bautismo de la Iglesia de Épila, confeccionada a su vez, de manera aproximada, entre los meses finales de 1796 y 1799.[2078] Dicha modelo general de pila bautismal, frecuente en tierras aragonesas a finales del siglo XVIII y principios del XIX, había sido codificado al parecer por el escultor Joaquín Arali, amigo personal de Sanz, en su magnífica pila bautismal de La Seo de Zaragoza, que ejecutó en colaboración con el maestro cantero Antonio Ribes,[2079] y que se concluyó en 1784, instalándose su nueva balaustrada ya en 1785.[2080] Consistía dicho modelo general[2081] en

[2077] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 117 r.-v. (Cálculo de costes de 11-X-1790).
[2078] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, docs. sueltos (Cálculo de 13-VIII-1796 y certificación de 6-X-1801); A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, "Cartas del Padre Labrador sobre la fábrica de Épila", doc. suelto (Papel anexo a carta de 11-IX-1801); A.C.P., Libro de las Jornadas de Calatorao 1780-1816, jornada de 1796, s. f. (Crónica de c. VII-1796); A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el...", ff. 366 r.-367 r. (Certificación de 12-VII-1798), ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795) y ff. 385 r.-386 v. (Certificación de 14-XII-1799).
[2079] Sobre el maestro cantero Antonio Ribes Roures véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez..., op. cit.*, p. 180
[2080] La pila bautismal de La Seo de Zaragoza, de jaspe probablemente de Fonfría con embutidos de mármol blanco, fue diseñada sin duda por el prestigioso escultor académico Joaquín Arali y labrada por Antonio Ribes, cantero de confianza del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, hacia la primera mitad de 1784. Arali se ocupó personalmente de concebir y ejecutar su complejo *caparazón* hemisférico de madera, parcialmente giratorio, que coronó con un grupo escultórico que representa una alegoría de la Fe, un caparazón que al parecer ya estaba terminado para el 21-VII-1784, fecha en que la Junta de Hacienda de La Seo acordó que se dorara y pintara —imitando mármol blanco—, labores que al parecer asumió el reconocido maestro dorador José Cidraque. Su magnífica balaustrada perimetral, de jaspes y bronces, ejecutada también por Antonio Ribes, se instaló en la primavera de 1785. Véase A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), f. 41 r. (Junta de 21-VII-1784) f. 95 r. (Junta de 5-IV-1785) y ff. 151 v.-152 r. (Junta de 16-V-1786); y A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1785, resol. 137 (Cabildo de 22-IV-1785).
[2081] Aparte de las pilas bautismales de las iglesias de Aguarón y Épila, ambas diseñadas por Agustín Sanz, existen otras pilas aragonesas realizadas de nueva planta o modernizadas a finales del siglo XVIII o principios del XIX, que respondieron al modelo general codificado por Joaquín Arali en La Seo de Zaragoza, algunas de ellas con notable fidelidad, como la de la Parroquial de Cariñena, ejecutada en 1807 por el escultor académico Tomás Llovet, o la más modesta de la Iglesia de Calatorao.

un gran vaso pétreo en forma de copón o jarrón gigante, en este caso de forma ligeramente bulbosa, paredes acanaladas y ancha boca circular convexa y saliente, ejecutado en jaspe o piedra, aquí piedra encarnada de La Puebla de Albortón, que presenta por debajo una base realizada en otra pieza y material, en este caso un sencillo pie de planta circular, moldura anillada y desarrollo troncocónico curvado de jaspe marrón-rojizo, y que se cierra por arriba con un gran *tape* o *caparazón* de madera tallada, en esta ocasión de formato pseudocónico achatado y curvo, dividido en dos grandes mitades de canto moldurado, una de las cuales es giratoria y puede ocultarse debajo de la otra al ser de su misma forma pero menor envergadura, lo que permite proteger adecuadamente el agua bautismal pero a la vez acceder a ella fácilmente girando la mitad móvil de la pieza de cubrimiento, que se constituye además en un elemento decorativo de gran efectismo y belleza que convierte la pila en un auténtica pieza escultórica [fig. 17].



Fig. 17: ***Vista de la pila bautismal de la Iglesia de Aguarón, diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 18: ***Detalle del remate escultórico de la pila bautismal de la Iglesia de Aguarón, diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

De hecho, la mitad delantera y giratoria del *tape*, la única decorada (la mitad fija o trasera presenta su superficie lisa), está ornada con un motivo ornamental clasicista de carácter vegetal estilizado, un motivo *a candelieri*, conformado por dos estilizados ramajes contrapuestos enroscados que nacen de un vástago central común, que queda perfilado por bandas lisas patinadas en marrón. El *caparazón* se corona con un grupo escultórico de madera tallada *estucado* en blanco imitando mármol de Carrara, hoy muy

ennegrecido, que, en este caso, al igual que en la pila de Épila, es una alegoría de la Fe con sus atributos característicos (algunos de ellos, como el cáliz y la cruz, perdidos), una iconografía muy adecuada al bautismo presente ya en el grupo escultórico de la pila bautismal de La Seo, que sin duda fue el referente de esta. Se trata en concreto de una figura femenina en pie que, apoyada en un *trono* de nubes que permite acomodarla sobre el gran *caparazón*, va vestida con túnica y manto y lleva los ojos vendados (la fe es ciega). Lamentablemente presenta sus manos parcialmente mutiladas, habiendo perdido la gran cruz que debía de sujetar con su mano izquierda, mientras que su mano derecha alzada tampoco conserva el cáliz que portaría. Sí que tiene a sus pies el habitual dragón y, como en la pila de Épila, va acompañada a su derecha, a una altura algo menor, por un ángel niño, que se dispone aquí arrodillado y ha perdido su brazo derecho, con el que probablemente portaría las Sagradas Escrituras. La pila bautismal queda ceñida por delante con suficiente holgura, delimitando perfectamente el espacio de la capilla destinada a baptisterio, por una refinada balaustrada clasicista de jaspes de distintos colores, un acabado material paradójicamente más ambicioso que el aplicado en la Iglesia de Épila, en cuya balaustrada, similar a la de Aguarón, se recurrió a madera policromada imitando jaspes. La balaustrada, diseñada también en este caso por el propio Sanz, es un recurso presente a su vez en la pila de La Seo. Está dotada de un escueto zócalo de jaspe marrón oscuro de Fonfría o Ricla (son similares en su aspecto), balaustres bulbosos torneados de madera, pilarcillos de jaspe encarnado con rebutidos de mármol blanco de formato rectangular vertical con extremos semicirculares, y pasamanos recto de jaspe rojizo. Presenta, de manera similar a Épila, sus dos extremos, que arrancan de las jambas de la embocadura de la capilla, quebrados y dispuestos en proyección saliente describiendo una elegante curva, aunque en este caso hacia fuera, que enlaza con el frontal recto, que presenta la zona central practicable pues es en realidad una puerta basculante de una sola hoja [figs. 18 y 19].



Fig. 19: ***Vista general de la pila bautismal de la Iglesia de Aguarón, diseñada por Agustín Sanz*****. Se aprecia también la balaustrada que delimita el espacio del baptisterio. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 20: ***Vista del púlpito del lado del evangelio de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Entre los elementos de mobiliario litúrgico del templo diseñados por Agustín Sanz destacan, por su gran presencia en la nave central, los dos vistosos púlpitos volados, que se emplazan encastrados en la cara interior de los dos grandes pilares más próximos al presbiterio, que ciñen lateralmente con su escalera de acceso. En realidad, la traza de Sanz sirvió inicialmente, por razones vinculadas a la adjudicación de las rentas destinadas a la materialización del mobiliario litúrgico, para ejecutar un solo púlpito, que fue

confeccionado en vida del arquitecto en el periodo 1792-1798, aunque la pretensión del ayuntamiento siempre fue la de llegar a realizar dos. Lo que ocurrió fue que, muchos años después, en el periodo 1832-1837, gracias a la coyuntura favorable, el escultor de Calatayud José Alegre, entre otras piezas de mobiliario litúrgico nuevas diseñadas por el arquitecto académico Atilano Sanz en 1830, ejecutó también, por expreso deseo del ayuntamiento, el anhelado segundo púlpito, que fue el único elemento no confeccionado según las nuevas trazas neoclásicas del citado Atilano Sanz,[2082] sino recurriendo, siguiendo un buen criterio guiado por la voluntad de preservar la unidad estética y la simetría en la nave central del templo, al viejo diseño clasicista de Agustín Sanz, ya fuera mediante la copia directa del púlpito existente o recurriendo al diseño original, que por aquel entonces todavía debía de conservarse en Aguarón entre la documentación de las obras del templo y su ornato interior. En cualquier caso, el ejemplar decimonónico reprodujo el aspecto del púlpito primigenio de manera casi exacta, aunque lógicamente en espejo, hasta el punto de que hoy en día se ha llegado a perder la noción de cuál de los dos fue el primero, pues son prácticamente idénticos y apenas hay rasgos que indiquen la precedencia de uno sobre el otro. No obstante, yo me inclino por pensar que el púlpito del lado del evangelio fue el originario, aunque atendiendo a un detalle nimio que no resulta del todo concluyente: la resolución de la cruz superior de remate y su soporte, que parecen responder más fielmente a la estética dieciochesca de Agustín Sanz que los del púlpito de la epístola. En cualquier caso, ambos responden al diseño del arquitecto zaragozano y revisten por tanto una importancia similar [figs. 20 y 21].



Fig. 21: ***Vista del púlpito del lado de la epístola de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Cabe señalar que, al igual que en el caso de los retablos laterales, a la hora de diseñar los púlpitos Agustín Sanz optó por recurrir a una estética que, aunque plenamente clasicista, fuera más rica plásticamente y más decorativista que la que estaba usando coetáneamente en otros proyectos, con el fin de entonar con la singular arquitectura del templo proyectado por Lorenzo Lahoz, que respondía a una curiosa transición entre el barroco tradicional y el barroco clasicista. Para lograrlo, el arquitecto zaragozano decidió recurrir a un modelo de púlpito barroco clasicista que ya había ensayado muchos años

[2082] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-2, Comisión de Arquitectura. Informes. Retablos. Aguarón (Carta de 12-II-1830, informe de 13-III-1830 y borrador de oficio de 16-III-1830); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-141, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1824-1831), f. 171 v. (Junta de 9-III-1830); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-695, Expediente sobre el mobiliario litúrgico de la Iglesia de Aguarón, s. f. (Copia de contrata de 21-VIII-1832 y carta-informe de 17-I-1838).

antes, en 1774, en la Iglesia de San Miguel de los Navarros, aunque depurando y modernizando profundamente su decoración adventicia en clave clasicista y anticuaria.

Los dos púlpitos de Aguarón son dos refinadas piezas clasicistas realizadas en madera tallada, charolada imitando caoba y ébano, y dorada. Se componen de tres partes diferenciadas: la escalera de acceso, el púlpito propiamente dicho y su tornavoz. La escalera de acceso, que ciñe el correspondiente pilar por su cara lateral más próxima al presbiterio para facilitar el acceso del predicador, es una elegante y sobria pieza de madera de austero diseño clasicista cuyo efecto estético se basa fundamentalmente en la refinada resolución curvilínea del entronque de su baranda maciza con el antepecho del púlpito propiamente dicho, y en el contraste tonal que se genera en dicha baranda maciza, que arranca de un sencillo pilar de sección cuadrada y es de desarrollo diagonal ascensional, entre las partes charoladas imitando caoba y ébano y las doradas, una baranda que se estructura en sendas bandas planas paralelas arriba y abajo que semejan ébano y enmarcan una superficie interior lisa ligeramente curvada de formato rectangular muy alargado y aspecto de caoba que presenta un gran cajeado continuo perfilado en listel dorado que enmarca un enorme panel rehundido charolado imitando ébano.

El púlpito propiamente dicho es en ambos casos un habitáculo volado dispuesto en alto y de planta cercana al círculo, pues carece de una sección para poder disponerse encastrado en el correspondiente pilar de fábrica y conectar con la escalera de acceso. Se compone de una base con forma de cuenco de superficie acanalada y protuberante hacia abajo adornada en el centro con una gran roseta circular dorada de hojas de roble. Sobre la base inferior se sitúa el cuerpo del púlpito, que queda configurado por un antepecho casi circular cuya superficie plana imitando caoba se adorna con cuatro paneles cajeados de formato rectangular vertical curvado perfilados por un elegante marco clasicista dorado de bolas y banda planta interior que enmarca un bajorrelieve con un elegante y complejo motivo clasicista *a candelieri* dorado que llena todo el espacio y se recorta calado sobre un fondo oscuro imitado a ébano. El antepecho queda ceñido en la parte inferior por una elegante banda decorativa clasicista en resalte, que es continuación de la banda plana inferior de la baranda de la escalera, que sobre un fondo oscuro imitado a ébano se presenta tachonada de rosetas circulares doradas flanqueadas por hojas dobles de acanto que se adaptan a su curvatura y rellenan el espacio, mientras que la parte superior queda perfilada por el pasamanos del propio antepecho, que adquiere forma de cornisa clasicista anular de refinado perfil moldurado de saliente progresivo charolado imitando ébano y dorado [fig. 22].

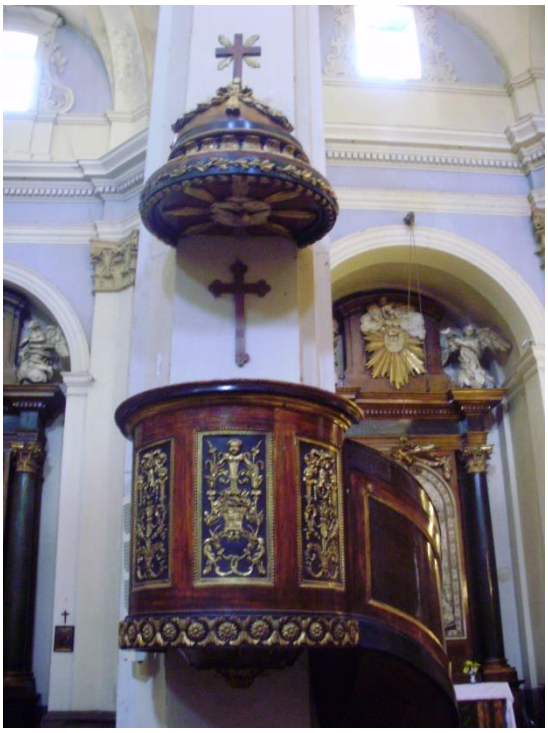


Fig. 22: ***Vista de detalle del púlpito del lado del evangelio de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 23: ***Detalle del tornavoz del púlpito del lado del evangelio de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Por encima del habitáculo para el predicador, encastrado también en el pilar pero a notable distancia, se dispone en ambos púlpitos aguaroneros el preceptivo tornavoz para rebotar la voz del predicador y expandirla, que a diferencia del precedente del púlpito de la Iglesia de San Miguel de los Navarros carece de panel decorativo intermedio de enlace, que aquí resulta innecesario al no existir la puerta de acceso al púlpito presente en el caso zaragozano. El tornavoz, que es de base cuasi circular y adquiere una forma bulbosa similar a la del de San Miguel, está resuelto con un lenguaje decorativo clasicista de notable riqueza, aunque mucho más sobrio y simple que el léxico barroco clasicista de tradición barroca romana e inspiración pilarista empleado por el arquitecto en el ejemplar zaragozano. Se compone de un disco o base plana inferior que se decora, como es habitual en todo tornavoz de púlpito, con un rompimiento celestial en bajorrelieve, enmarcado por una cenefa vegetal perimetral sobre una banda plana en resalte charolada imitando ébano, formado por ocho *ráfagos* radiales dorados que se recortan sobre un fondo imitado a caoba y sobre los que se dispone una masa de nubes de la que emerge en el centro la paloma del espíritu santo con sus alas explayadas, alusión simbólica a la inspiración divina que debía guiar las palabras del predicador que sermonea justo debajo. El perímetro exterior de la base del tornavoz, que adquiere el aspecto de banda plana en resalte pintada imitando ébano sobre un fondo de caoba y decorada con una cenefa vegetal enlazada de corte naturalista, conforma la zona de mayor diámetro del tornavoz, un diámetro que se va reduciendo en altura, aunque de forma ondulante, hasta culminar en el cupulín superior rematado en cruz. Por encima de la cenefa de la base se dispone un segundo anillo clasicista más ceñido adornado, sobre un fondo de imitación de ébano, con una sucesión de hojas de acanto doradas dispuestas en vertical con su parte superior enroscada, unos enroscamientos que sirven visualmente de base, a modo de ménsula, al anillo inferior convexo del cupulín superior, que es algo más saliente. Dicho cupulín, que carece de los vanos lobulados-mixtilíneos de inspiración pilarista existentes en el tornavoz de San Miguel, se dispone patinado imitando caoba y se adorna con mayor simplicidad, con una mera banda plana semejando ébano en la parte inferior y con su superficie adornada con guirnaldas vegetales colgantes en altorrelieve pendientes de cuatro gráciles lazos de cabos tendidos, todo ello dorado. Como remate, el cupulín del tornavoz se corona con una sencilla cruz latina de madera de brazos planos con cuatro ráfagos celestiales dorados en sus encuentros y cuatro soportes dorados en su base con forma de volutas [fig. 23].

Los dos elementos de mobiliario litúrgico restantes diseñados por Agustín Sanz, pensados ambos para el reducido espacio del coro, dispuesto a la italiana justo detrás del

altar mayor, son la sillería coral y el facistol, una pieza esta última no documentada pero surgida indudablemente de su inventiva. La sillería, cuya traza fue rubricada por Sanz el 11 de octubre de 1790 y que se ejecutó en el periodo 1792-1798, es una bella pieza clasicista de madera oscura, aparentemente nogal, más depurada y rotunda en sus formas clasicistas que otros elementos de mobiliario litúrgico por tener una menor visibilidad y un diálogo mucho menor con la arquitectura circundante. Se configura como un bello mueble protoneoclásico que se adapta perfectamente a la forma poligonal de tres lados del testero de la cabecera, que determina su composición en cinco alas rectas enlazadas en ángulo y de disposición envolvente que dan cabida a un total de once sitiales: cinco en el sector central (tres de ellos enfatizados con una cornisa mensulada), dos en cada uno de los dos sectores inmediatos y uno en cada uno de los flancos [fig. 24].



Fig. 24: ***Vista parcial de la sillería coral de la Iglesia de Aguarón, diseñada por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Cada uno de los sitiales presenta dos patas delanteras troncocónicas acanaladas de refinado diseño Carlos IV rematadas, como es habitual en este estilo de mobiliario típico de la época, en una pieza cuadrada de frente cajeado con roseta que permite el anclaje de la pata a la estructura general. Los asientos propiamente dichos son una mera tabla lisa que queda jalonada lateralmente por sendos apoyabrazos clasicistas compartidos de frente de triple acanaladura, paneles laterales cajeados montados sobre un escueto perfil plano perimetral en resalte a modo de zócalo, y repisa superior de apoyo de superficie plana y perfil moldurado redondeado. Dichos apoyabrazos se enlazan con el respaldo correspondiente mediante paneles separadores con forma de aleta que arrancan de una especie de zócalo en resalte y presentan sus caras laterales cajeadas. Los respaldos propiamente dichos, que se disponen enlazados sin solución de continuidad, presentan una articulación muy sencilla y elegante consistente en un gran cajeado rectangular vertical de perfil interior listelado por cada asiento. En la parte superior los once respaldos cajeados, que se complementan con cuatro cajeados angulares menores en los ángulos, quedan unificados por una monumental cornisa clasicista continua de perfil moldurado que actúa visualmente a modo de entablamento y que queda separada visualmente de dichos respaldos por un sencillo listel también continuo. Dicha cornisa queda enfatizada especialmente en el centro del sector central, coincidiendo con los tres asientos principales, donde adquiere verdaderas hechuras de entablamento proyectado hacia delante, aunque de escueto arquitrabe, apoyado en cuatro monumentales protírides[2083] o

[2083] Este recurso de la protíride, ampliamente utilizado en la arquitectura clásica romana (Arco de Tito de Roma…), fue recuperado durante el Renacimiento, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel, quien lo utilizó en los arcos de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Posteriormente fue

ménsulas de perfil avolutado y frente de doble acanaladura con colgante vegetal en su base, un recurso compositivo clasicista típico en la obra de Sanz, aunque aquí carece, por innecesaria, de repisa superior. Para mayor énfasis, el sitial central queda rematado, entre las dos protírides que jalonan su respaldo, por el escudo de armas de la localidad tallado en madera, que se dispone inclinado hacia delante inserto en un refinado guadamecí de extremos enroscados y tocado con corona real [fig. 25].



Fig. 25: ***Detalle del remate del sector central de la sillería coral de la Iglesia de Aguarón, diseñada por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La sillería coral, presenta justo delante, en el centro, un elemento que resulta fundamental para el uso litúrgico del coro: el facistol, un mueble muy específico que cumplía la función de gran atril en el que apoyar los cantorales o grandes libros de coro abiertos por aquellas páginas con textos o partituras de polifonía que se debían interpretar. El facistol, a pesar de que su diseño no se le pudo encargar oficialmente a Agustín Sanz por haber quedado este elemento, a finales de 1790, fuera de las obras de mobiliario litúrgico cuya ejecución se financiaría con rentas públicas (y ello a pesar de que la Junta de Propios de Aguarón intentó incluirlo entre dichas obras a última hora),[2084] se trata de una pieza diseñada de manera indudable por Sanz dado el parecido que presenta con otra obra similar casi coetánea, solo un poco posterior, trazada por él: el facistol de la Iglesia

asumido por el manierismo reformado (Palladio…) y el barroco romano, de donde saltó a latitudes más lejanas como España.

[2084] A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", ff. 118 r.-119 r. (Informe de 27-X-1790), f. 119 r. (Informe de h. 2-XI-1790) y f. 129 v. (Orden de 4-XI-1790).

de Épila, que fue ejecutado en madera de nogal hacia finales de 1794 o ya en 1795 por el maestro carpintero Manuel Rueda.[2085] El diseño del facistol de Aguarón se le debió de encomendar a Sanz, o bien de manera encubierta, o directamente por parte de las autoridades municipales, que bien pudieron subsumir o camuflar los relativamente modestos costes de diseño y ejecución de la pieza con los de otros elementos de mobiliario litúrgico mucho más costosos para los que sí se habían asignado rentas públicas de manera oficial. En cualquier caso, el facistol debió de ejecutarse también, a tenor de su aspecto, en el periodo 1792-1798 [fig. 26].



Fig. 26: ***Vista del facistol de la Iglesia de Aguarón, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2085] A.C.L.S., Expediente de la construcción de la Iglesia de Épila, doc. suelto (Certificación de 10-XII-1795).

La pieza, de sobrio y elegante diseño clasicista que responde a un esquema general similar, aunque diferente en ciertos detalles decorativos, al que Agustín Sanz aplicó en el facistol de la Iglesia de Épila, consta, como aquel, de un pie o basamento, de un cuerpo de soporte y, como remate, de una gran cruz. El pie, de planta cuadrada como el de Épila, arranca de un zócalo inferior de remate moldurado y esquinas redondeadas que camufla cuatro patas circulares y que sirve de base a un gran cubo estilizado cuyas cuatro caras perimetrales, en vez de ornarse con un cajeado como en Épila, se proyectan hacia delante generando cuatro planos lisos adelantados que dejan las esquinas redondeadas del cubo en retranqueo, como embebidas, un bello efecto plástico de tradición barroca romana que se extiende al zócalo inferior y que Sanz ya había empleado previamente en otras obras como la torre campanario de la Iglesia de Pina, que diseñó en 1779. Como complemento, las cuatro caras en resalte del cubo se ornan lateralmente, en sus dos tercios superiores, con sendas bandas verticales cajeadas ornadas en su interior con una sucesión de discos perforados superpuestos, un motivo clasicista de ecos serlianos que se había puesto de moda en la época, y con tres gotas colgantes en su base. El pie queda rematado por una repisa plana de canto moldurado que describe, en saliente, el mismo perfil que el cubo inferior. En dicha repisa se fija, como en el facistol de Épila, un estilizado pie derecho de sección cuadrada que arranca de un sencillo plinto, en este caso algo más decorativista, pues presenta cada una de sus cuatro caras ornada con una triple acanaladura de notable clasicismo. En dicho pie derecho se dispone encajado el cuerpo de soporte de los cantorales, que como en Épila es de formato piramidal truncado y dispone de cuatro frentes o respaldos trapezoidales inclinados de gran sencillez, con su correspondiente repisa en la parte inferior, sobre los que se apoyan los cantorales. Se remata la pieza, por encima de una sencilla plataforma cuadrangular saliente, de manera tremendamente parecida al facistol epilense: con un sencillo pedestal cilíndrico conformado por un anillo convexo inferior y un corto tambor de canto acanalado que sirve de base a una monumental cruz latina típicamente dieciochesca, habitual en la obra de Sanz, que presenta un soporte de cuatro pies avolutados y dispone de brazos trilobulados con cuatro *ráfagos* celestiales en sus encuentros.

4.2.1.8. Diseño del Tabernáculo de la Iglesia parroquial de San Salvador de Murillo de Gállego (1791-1792)

Estudio histórico



Fig. 1: ***Vista exterior de la Iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, destacado edificio románico*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

El viejo retablo mayor de la Iglesia parroquial de San Salvador de Murillo de Gállego, importante localidad prepirenaica perteneciente en lo administrativo y judicial al Corregimiento de las Cinco Villas y en lo eclesiástico a la Diócesis de Jaca, había llegado a la penúltima década del siglo XVIII en un estado de deterioro tan avanzado que se hacía obligatoria su sustitución por otro nuevo, tal y como consta en el decreto de la visita pastoral que el nuevo Obispo de Jaca, el carmelita fray José Antonio López Gil (Tembleque, Toledo, 1729-Jaca, Huesca, 1802), cursó a dicho templo a mediados de junio de 1787. En dicho decreto, fechado el 16 de junio y publicado el día 18, el obispo, por cuanto era *de primera necesidad hazer en esta yglesia un tabernáculo y altar mayor decente y que corresponda a su magnificiencia*, ordenó la retención de 25 escudos o libras jaquesas (470 reales y 20 maravedís de vellón) a cada uno de los beneficiados que en lo sucesivo ingresaran en el capítulo eclesiástico de la parroquia, con el fin de financiar dicho proyecto, *para el qual se harán también otras aplicaciones y podrán hazerse algunas llegas y plegarias exortando y animando los enunciados retor y beneficiados el celo de sus feligreses para que contribuian con sus limosnas a tan laudable obgeto, lo*

que por nuestra parte les encargamos y pidimos encarecidamente y concedemos quarenta días de yndulgencia a todos los que concurieren con alguna limosna [figs. 1 y 2].[2086]



Fig. 2: Autor desconocido, *Retrato idealizado de fray José Antonio López Gil, obispo de Jaca*, c. 1858-1870. Óleo sobre lienzo. Jaca (Huesca), Palacio Episcopal de Jaca.

A pesar de las disposiciones del Obispo de Jaca, la iniciativa de crear un nuevo retablo mayor o tabernáculo en la Iglesia de Murillo de Gállego no se puso en marcha de inmediato, fundamentalmente debido a la inacción del párroco y a la falta de apoyo de la corporación municipal entonces en el cargo. Sin embargo, ya muy avanzado el año 1790 las circunstancias cambiaron radicalmente: el nuevo ayuntamiento presidido por el infanzón Francisco de Gállego y Ximénez de Cenarbe (Murillo de Gállego, 1738-¿?) había resuelto impulsar el proyecto decididamente. Lo primero que hizo al respecto el nuevo concejo fue buscar un profesional para visurar el viejo retablo mayor, que probablemente sería de estilo gótico,[2087] y elaborar el diseño del nuevo. El elegido fue paradójicamente un artífice de escasa valía activo sucesivamente en las localidades aragonesas de Ejea de los Caballeros y Huesca, el maestro dorador Joaquín Artigas (¿?-Huesca, 1809), quien a pesar de intitularse a sí mismo también como *arquitecto*, no era ni siquiera carpintero con titulación gremial, aunque sí ejercía como tal esporádicamente.[2088]

El mencionado Joaquín Artigas, tras visurar el viejo retablo mayor como perito nombrado por el ayuntamiento, *con arreglo al decreto de visita del Ylustrísimo señor Obispo de Jaca*, y ocuparse por encargo de aquel de la traza y el presupuesto del nuevo altar que debía sustituirlo, rubricó el 18 de noviembre de 1790, en la propia villa de

[2086] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado a instancia del Ayuntamiento y Junta de Propios del lugar de Murillo de Gállego, Reino de Aragón, sobre la construcción de un retablo y tabernáculo para su yglesia…", ff. 6 r.-7 r. (Decreto de visita pastoral de 16-VI-1787).

[2087] En la actualidad el viejo retablo mayor no se conserva, salvo que corresponda con el notable altar protobarroco con retazos tardomanieristas que ocupa el testero del brazo del transepto del lado del evangelio del templo, lo que parece harto improbable dada su cronología, advocación, presencia, calidad y buen estado de conservación, todo ello discordante con lo afirmado por el Obispo de Jaca, las autoridades municipales y el perito que lo visuró en 1790, quienes describían el citado retablo mayor como una obra muy antigua y deteriorada. Tampoco parece probable que en origen pertenecieran al mismo, a tenor de su reciente cronología, las piezas de mazonería churriguerescas de notable porte que conforman un deslavazado altar colateral ubicado en el lado de la epístola de la nave central. Más visos de haber formado parte del antiguo retablo mayor, aunque remotamente dada su escasa antigüedad relativa, tienen cuatro tablas manieristas de apreciable calidad que actualmente cuelgan de las paredes del coro, situado a los pies de la citada nave central. Véase *Ibidem*, f. 4 r.-v. (Informe de 18-XI-1790), ff. 4 v.-6 r. (Memorial de 2-XII-1790) y ff. 6 r.-7 r. (Decreto de visita pastoral de 16-VI-1787).

[2088] Sobre Joaquín Artigas, véase COSTA FLORENCIA, J., *Escultura del...*, *op. cit.*, pp. 53-58.

Murillo de Gállego y a requerimiento del consistorio, un informe en el que puso de manifiesto *que dicho retablo mayor se halla enteramente y del todo derruido y amenazando con una continua ruina por hallarse enteramente querado y sin la menor seguridad y estar cayendo varias piezas de él, y por su antigüedad es imposible el poderlo asegurar ni reparar*. En el citado informe expuso también que, en vista del deplorable estado del viejo altar mayor, había elaborado el diseño para crear uno nuevo, el cual adjuntaba, comprometiéndose a ejecutarlo, *con las cuatro columnas de piedra y lo demás de madera, encristalado el sagrario y dorado todo el resto de la obra, por precio de mil y nuevecientos escudos* [1.900 libras jaquesas, o 35.763 reales y 24 maravedís de vellón], *cuias obras me obligo construir en el término de dos años verificada su aprobación y hecha la correspondiente obligación. Y su pago deberá hazerse del sobrante de Primicia que, según se me a informado, será trescientas libras jaquesas* [5.646 reales y 31 maravedís de vellón] *por año*.[2089]

Una vez recabado el informe y la restante documentación técnica preparada por Joaquín Artigas, el Ayuntamiento de Murillo de Gállego acordó dirigir un extenso memorial al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, por mediación del Corregidor de las Cinco Villas, Cecilio López de Artieda, con el fin de lograr la aprobación oficial a su proyecto de crear un nuevo retablo mayor y conseguir la asignación oficial de fondos para su ejecución. El memorial, fechado el 2 de diciembre de 1790, fue rubricado finalmente, para amplificar su efecto, por las principales fuerzas vivas de la localidad con intereses en el asunto, tanto municipales como eclesiásticas: el ayuntamiento como tal, su Junta de Propios, los diputados del común y el clavario del capítulo eclesiástico. En el mismo, los firmantes, encabezados por el alcalde Francisco de Gállego, expusieron que, *por ser de los más antiguos el retablo mayor de la yglesia parroquial, a llegado ya al estremo de que se han caýdo ya algunos pedazos de su armazón, de forma que, con noticia de esto y de haverlo visto, se mandó desazer y quitar en la última Santa Visita, y precaber también todo riesgo, mandando al mismo tiempo al dicho aiuntamiento que se practiquen las diligencias para executar otro nuevo conforme lo requiere el templo y el frontis donde se ha de colocar*. Señalaron también los exponentes que, para verificar la creación de ese nuevo altar mayor que debía remplazar al viejo, habían llamado a Joaquín Artigas, *maestro escultor y dorador*, quien había formado y entregado *el diseño o dibujo que, con la relación por menor de su coste, acompaña a esta representación*. Culminaron su exposición explicando el sistema de financiación que proponían para la obra, muy distinto al estipulado por el Obispo de Jaca en el decreto de su visita pastoral y mucho más viable. Este se basaba principalmente en la asignación temporal a la misma del sobrante de la primicia, que a su juicio era uno de los mejores Propios que tenía la villa —estaba agregada a dichos Propios—, pues estaba arrendada en 688 libras jaquesas (12.950 reales y 8 maravedís de vellón) anuales, aunque de esa cantidad debían detraerse 315 libras (5.929 reales y 8 maravedís) para la dotación de la iglesia parroquial y *las siete filiales de las aldeas* (hasta 1789 se habían detraído anualmente solo 265 libras, o 4.988 reales y 3 maravedís, habiéndose aumentado la dotación en 1790, de orden del Consejo Castilla, en 50 libras, o 941 reales y 5 maravedís,

[2089] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", f. 4 r.-v. (Informe de 18-XI-1790).

atendida la *miseria* en que se hallaban las referidas parroquias). Restada esa cantidad quedaría cada año un pingüe sobrante de 373 libras (7.020 reales y 33 maravedís), sobrante que hasta entonces había ayudado en su mayor parte a la luición de los *créditos contra el común* y al pago de otros gastos extraordinarios pero que ahora se dedicaría a costear, junto al resto del remanente de los Propios si fuera necesario, la creación del nuevo retablo mayor. Por último, en vista de todo lo expuesto, los firmantes del memorial solicitaron al Intendente que hiciera presente su propuesta económica al *Real Consejo*, es decir, al Consejo de Castilla, a efecto de que este concediera su facultad para la pronta ejecución del citado gasto, *como que interesa en él el culto divino y ser el altar de preferente atención, donde se celebran los divinos oficios*, en el convencimiento de que con el sobrante de Propios del año en curso y de los dos siguientes, aunque en el inmediato se pagara a los acreedores censalistas, habría caudal suficiente, pues este ascendería en tres años a 1.970 libras (37.081 reales y 11 maravedís**)** y el coste del nuevo altar mayor solo llegaría, según el cálculo de Artigas, a 1.900 libras [35.763 reales y 24 maravedís]. No obstante, matizaron que, si esto no pareciera bien, *sacado el tanto de el de año por ser luición de atrasos, para lo restante que quedará de satisfazer se podrá separar del sobrante de primicia hasta estar satisfecha toda la cantidad del mencionado retablo*.[2090]

Tras recibir el memorial municipal para el Intendente General de Aragón, el Corregidor de las Cinco Villas, en inteligencia de que, según las *seguras noticias* de que disponía, era *cierta y urgente la necesidad de la nueva construcción de retablo mayor*, escribió un oficio el 11 de diciembre de 1790 a Antonio Ximénez Navarro, haciéndole llegar no solo el citado memorial sino también la traza y el cálculo de costes del nuevo altar mayor elaborados por Joaquín Artigas, que también le habían sido enviados. El Intendente, en vista de todo ello, mandó abrir de inmediato un expediente recabando toda la documentación recibida y haciendo constar el decreto de la visita pastoral del Obispo de Jaca en que este dispuso la creación del nuevo retablo mayor. Ordenó también que se pasaran oficios al Ayuntamiento y la Junta de Propios de Murillo para que estos determinaran la cantidad con que ayudarían a la construcción del citado altar mayor y para que contactaran con los perceptores de los diezmos de la localidad a fin de tantear su posible contribución a la obra. Sus contestaciones, así como toda la documentación previa, debían hacerse llegar al Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, para que este diera su dictamen al respecto.[2091]

Tras conocer los designios del Intendente, el Ayuntamiento de Murillo de Gállego, incluida su Junta de Propios, se puso en contacto con los perceptores de los diezmos de la localidad, entre ellos el Obispo de Jaca, a quien escribió un oficio el 16 de diciembre de 1790 informándole de los avances realizadas para dar cumplimiento al decreto de su visita pastoral de 1787. Así, le expuso que las anteriores corporaciones municipales no cumplieron con la orden de su santa visita de que *se hiziese retablo maior o tabernáculo por ser la necesidad mui urgente*, lo que había enmendado la actual mandando hacer una visura del viejo altar mayor, de resultas de la cual se habían encargado el diseño y el presupuesto de un nuevo retablo mayor, dado que se había comprobado que el viejo se

[2090] *Ibidem*, ff. 4 v.-6 r. (Memorial de 2-XII-1790).
[2091] *Ibidem*, f. 6 r. (Oficio de 11-XII-1790 y orden de c. 13-XII-1790) y ff. 7 r.-9 r. (Oficio de 16-XII-1790).

estava cayendo y expuesto a suceder una desgracia por ser mucha su elebación y estar toda la madera corrompida. También le hizo saber que, tras la realización del diseño y el presupuesto, había hecho llegar un memorial al Intendente, quien, entre otras cosas, le había ordenado que pasara oficio a los perceptores de los diezmos de la villa, motivo por el cual le escribía al ser él uno de ellos, en concreto para que se sirviera *decir a este ayuntamiento lo que le pareciere y fuere de su agrado*. El consistorio aprovechó su oficio para hacerle constar también al obispo la miseria en que se hallaban las sacristías de la parroquial de Murillo y de las iglesias de sus siete aldeas (Ardisa, Erés, Puendeluna, Miramonte, Piedratajada, Santa Eulalia y Estronad) en cuanto a ornamentos y ropa blanca.[2092] Por último, culminó su carta puntualizando que hacía unos años ya estuvo *combenido hazer el retablo mayor y dorarlo, pero al tiempo de execución mandó el Real Consejo poner la primicia en los Propios, dexando las yglesias con la dotación tan reducida*, y matizando que consideraba la primicia el mejor fondo para financiar el nuevo retablo mayor por ser esta muy pingüe.[2093]

El apoderado del Obispo de Jaca respondió muy pronto, el 18 de diciembre de 1790, agradeciendo en nombre de este el celo con que el ayuntamiento promovía la *obserbancia de los mandatos que dexó en su santa personal visita* e informando de que el prelado sentía no tener por el momento *facultades* para contribuir a la creación del nuevo retablo mayor como quisiera. Comunicó también que este creía que con la primicia, que era lo primero con lo que debía mantenerse la fábrica, podría haber suficiente caudal para costear la obra, *y en caso de necesidad probada en que deben ser comprehendidos los perceptores de décimas, el capítulo eclesiástico es el diezmador principal, y si este, con la debida ynstrucción y conocimiento, tubiere a bien el contribuir, se comprometerá a su determinación, contribuyendo Su Ylustrísima a proporción en términos correspondientes después de haver pagado y satisfecho sus deudas*.[2094]

El Ayuntamiento de Murillo remitió sin pérdida de tiempo a la Intendencia General de Aragón el oficio del Obispado de Jaca junto a los del resto de los perceptores de los diezmos de la villa y quedó a la espera de una resolución. Sin embargo, por un motivo desconocido, aunque relacionado sin duda con una cierta desconfianza previa de la corporación municipal hacia el Intendente Ximénez Navarro, el consistorio pronto comenzó a impacientarse y a dudar del interés de este por dar una respuesta efectiva a su solicitud. Es más, apenas un mes después, el 23 de enero de 1791, el Ayuntamiento y la Junta de Propios realizaron una maniobra administrativa inexplicable y carente de toda lógica: saltándose el protocolo establecido, se dirigieron directamente al Consejo de Castilla, lo que suponía soslayar al Intendente y ponerlo en entredicho a él y a las propias diligencias que estaba practicando desde Zaragoza. Le achacaban una inacción de

[2092] *Ibidem*, ff. 7 r.-9 r. (Oficio de 16-XII-1790). La miseria de ornamentos y ropa blanca se debía en buena medida a que *los que debían las jocalias a la sachristía desde sus ingresos de racioneros enteros hasta entonces* no habían pagado todavía lo que les correspondía desobedeciendo lo estipulado en el decreto de la visita pastoral de 1787, motivo por el cual el ayuntamiento había acudido al Tribunal Eclesiástico de Uncastillo, el que había mandado embargar las rentas a los beneficiados deudores, que eran el rector y tres racioneros. El consistorio informó al obispo de que en cuanto se verificaran dichos pagos acudiría a cubrir la primera necesidad, que era la de albas para la misa.
[2093] *Ibidem*, ff. 7 r.-9 r. (Oficio de 16-XII-1790) y ff. 54 r.-57 r. (Memorial de 11-XI-1805).
[2094] *Ibidem*, f. 9 r.-v. (Oficio de 18-XII-1790).

alrededor de mes y medio tras haberle remitido los oficios de los perceptores de los diezmos relativos a su posible contribución a la obra, e incluso una supuesta retención del expediente. En concreto, escribieron un memorial al Consejo de Castilla explicando todos los detalles del asunto y haciendo hincapié en los atrasos y dilaciones que había tenido la solicitud *promovida hace más de tres años* […] *en consequencia de un mandato expreso de la santa visita personal de dicho Reverendo Obispo y radicada últimamente en la Yntendencia de este reyno, para que en la yglesia parroquial de la propia villa se quite el actual retablo mayor, que está absolutamente indecentíssimo y ruinoso, y para que en su lugar se haga y coloque el nuevo, de que hay diseño y razón del coste, construiéndose del caudal de los Propios de la villa, que en grande parte se componen de la primicia de los fieles del pueblo, agregada a los mismos Propios y afecta de tal modo a la reparación y demás urgencias de la yglesia*. El Ayuntamiento y la Junta de Propios atribuían la dilación, en gran medida, a que la ejecución de lo mandado en el decreto de la visita pastoral de 1787 se había dejado en manos del párroco, José Jiménez, el cual *ha mirado el negocio con la inacción sensible* a pesar de que la iglesia *es de las magníficas del partido, con una arquitectura regular, y que sobre todo es la santa casa del Señor*, permitiendo que permaneciera *como retablo mayor un altar de diformidad e indecencia del que existe, de maderas viexísimas, queradas y podridas, y que siendo al propio tiempo, como lo es, de una mole muy grande, amenaza ruina por instantes*. Por todo ello, y ante la supuesta pasividad que percibían en el Intendente, habían recurrido directamente al Consejo remitiendo los antecedentes para que este conociera *la verdad y necesidad de este recurso para que dicha solicitud se realice cuanto antes*, y para que diera su aprobación a que del caudal de Propios se retuviera la cantidad correspondiente para sufragar el coste del nuevo retablo mayor, *empezando ya desde este año a retener a lo menos el sobrante que dexa la primicia a favor de los Propios*, sobrante que ascendía anualmente a 373 libras jaquesas (7.020 reales y 33 maravedís de vellón) limpias, para lo cual los censalistas deberían padecer la *corta suspensión que es precisa para acopiar dicho caudal*. A su vez, pidieron al Consejo que providenciara lo que tuviera por conveniente para que el Intendente despachara *con la mayor brebedad el referido asunto sobre construcción del retablo mayor de esta villa a expensas de las rentas primiciales agregadas a su ramo de Propios, como así mismo que Vuestra Alteza se sirva mandar que, por las razones expresadas, se suspenda el pago que tocaba de atrasos de los censalistas*.[2095]

El Consejo de Castilla pasó de inmediato el controvertido memorial de las autoridades municipales de Murillo de Gállego a dictamen de su fiscal, quien resolvió que dichas autoridades municipales podían *usar de su derecho* donde más les conviniera, es decir, tanto en el Consejo como en la Intendencia, en todo lo relativo al recurso para que el Intendente remitiera el expediente sobre la construcción del nuevo retablo mayor y se suspendiera la luición de atrasos. Dicho dictamen fue comunicado al Intendente Ximénez Navarro el 16 de febrero de 1791. Se encargó de ello, en nombre del Consejo, el Contador General de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela, a quien respondió Ximénez Navarro solo tres días después, el 19 de febrero. En su carta, el Intendente le

[2095] *Ibidem*, ff. 10 r.-11 v. (Memorial de 23-I-1791).

manifestó amablemente haber quedado enterado del dictamen del fiscal, pero aprovechó para matizarle que él no había retenido el expediente sino que este se hallaba *en poder del arquitecto y académico de la de San Fernando don Agustín Sanz por que el plan del retablo se halla reprovado y mandado forme otro de nuevo, a cuio fin ha pedido varias noticias al pueblo y este aún no se las ha comunicado, de forma que la detención está en el mismo Ayuntamiento y Junta de Propios, lo que se servirá Vuestra Señoría hacer presente al señor fiscal*.[2096]

Efectivamente, el expediente obraba por aquel entonces en poder de Agustín Sanz, en quien había recaído la misión de revisar el proyecto de Joaquín Artigas al ser desde hacía casi dos décadas el arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón y por tanto el encargado de visurar los diferentes proyectos arquitectónicos que llegaban a la misma.[2097] Lo había encontrado mediocre y de muy baja calidad, algo comprensible dada la escasa y tradicional formación, eminentemente práctica, del artífice, tanto en arquitectura como en escultura y carpintería —a pesar de las titulaciones que se atribuía a sí mismo—, por lo que se había visto obligado a reprobarlo y a encargarse él mismo de elaborar uno nuevo. Sin duda, ante su avanzada edad y precario estado de salud, su muy apretada agenda, pero sobre todo ante la lejanía de Murillo de Gállego (que requería cuatro jornadas de viaje desde Zaragoza entre ida y vuelta, además de la estancia) y la cierta dificultad del camino que había que recorrer hasta allí, optó en este caso, en contra de lo que era habitual en él, por no desplazarse personalmente hasta el lugar del encargo para visurar y estudiar *in situ* el sitio concreto donde debía emplazarse su obra, aprehenderse de él, tomar las medidas necesarias y recabar los datos precisos para poder elaborar posteriormente sus diseños. No obstante, no es descartable que ya conociera de antes el templo, uno de los más singulares y remarcables del románico aragonés, dados sus innumerables viajes profesionales por todo Aragón. Sustituyó la visita *in situ* por un estudio concienzudo del proyecto de Artigas, del que obtuvo muchos datos que necesitaba, sobre todo referentes a medidas y a la disposición del espacio y los elementos arquitectónicos en la cabecera de la iglesia. Los restantes datos que le faltaban los recabó por vía epistolar solicitando directamente al ayuntamiento que los tomara por él. Paradójicamente, el encargado de obtenerlos para Sanz, por encomienda del consistorio, fue el propio Artigas, que por razones obvias era quien mejor conocía el emplazamiento desde un punto de vista técnico.[2098]

Agustín Sanz elaboró sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes para el altar mayor de Murillo de Gállego a lo largo del año 1791, en paralelo a los de otras muchas obras, algunas tan importantes como la nueva Colegiata de Sariñena. Dada su gran carga de trabajo, tardó alrededor de un año en poder tener listo el proyecto, pues rubricó toda su documentación, incluidos los diseños, el 13 de enero de 1792. En vez de

[2096] *Ibidem*, f. 13 r. (Carta de 19-II-1791).
[2097] A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 107, Doc. 1. Paquete 2. Respuestas a Su Excelencia, 1774 (Carta de 20-XII-1774).
[2098] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", f. 13 r. (Carta de 19-II-1791), ff. 15 r.-16 r. (Memorial de 15-IV-1792), f. 18 r.-v. (Informe de 14-VI-1792), ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792) y ff. 33 r.-34 v. (Memorial de 15-VII-1792). Los datos recabados por Agustín Sanz fueron muy precisos, pues, tal y como consta en sus diseños, tenía perfecto conocimiento de la disposición general del ábside semicircular donde debía emplazarse la obra.

diseñar un retablo mayor al uso, ya fuera adosado al muro o exento dejando detrás espacio para el coro, Sanz optó en este caso por concebir un gran baldaquino o tabernáculo exento a modo de templete columnario, con mesa de altar integrada, que debería disponerse en el centro del monumental ábside románico de planta semicircular, dos niveles de arquerías —la superior de ventanas— y bóveda de cuarto de esfera que conformaba la cabecera de la Iglesia de San Salvador, una posibilidad esta, la de optar por un tabernáculo, que ya había sido apuntada sagazmente por el obispo López Gil en su visita pastoral de 1787, sin duda por ser la más adecuada desde un punto de vista geométrico para integrar el nuevo altar mayor en un espacio semicircular tan singular como el del gran ábside de la cabecera poniendo en valor a la vez su sobria y monumental arquitectura románica plena, no exenta de clasicismo, al dejarla perfectamente visible, algo que no se lograría plenamente con un macizo retablo [figs. 3 y 4].[2099]



Fig. 3: ***Vista exterior del ábside central románico de la Iglesia de Murillo de Gállego, para el que Agustín Sanz diseñó su tabernáculo o baldaquino*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2099] *Ibidem*, ff. 6 r.-7 r. (Decreto de visita pastoral de 16-VI-1787) y ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792); y Agustín Sanz, *Dibujo de un altar ideado para el principal de la Yglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego*, 13 de enero de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675).



Fig. 4: ***Vista interior del ábside central románico de la Iglesia de Murillo de Gállego, para el que Agustín Sanz diseñó su baldaquino*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El proyecto constructivo redactado por Agustín Sanz, titulado de este modo: *Proyecto que contiene el modo en que debe construirse el tabernáculo que manifiesta el dibujo adjunto, ideado para altar principal de la Yglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego*, aporta muchos datos técnicos sobre su propuesta arquitectónica. Así, el tabernáculo o baldaquino debía disponerse *contiguo a la testera del presbiterio, con la separación que contiene la planta*. Dado su gran peso, pues sería en buena parte de piedra, debía estar dotado de su propia cimentación, cuya excavación debía hacerse *de modo que contenga en general todo su diámetro, inclusibe la mesa-altar, con un palmo* [19’3 cm] *de aumento a la mayor salida para talús, profundizándola asta encontrar terreno firme, desde el qual ha de macizarse dicha escavación asta quatro dedos* [6’4 cm] *inferior al pabimento del presbiterio con mampostería de piedras sentadas a mano, con buen mortero de cal y arena, y afirmadas con pisón ancho, procurando la mayor firmeza.* Sobre la mampostería que conformaría el cimiento se debían asentar el zócalo, la mesa de altar y su grada, que serían de sillería. Las piezas del zócalo debían tener *tres palmos de tizón y cuatro de línea* [58 x 77 cm], *poco más o menos, y las que correspondan a los sitios donde bienen las columnas an de tener el aumento necesario para recibirlas, su altura se ha de componer de dos hiladas sentadas con mortero delgado, a junta cruzada, sin que benga ninguna en los ángulos entrantes que forma con la mesa-altar.* Por su parte, el frente de la mesa de altar debía componerse de dos losas de un palmo (19’3 cm) de grueso, *y también su sobrelecho, y de tres su grada, introducidas un palmo devajo de dicha mesa.* Todos los sillares debían engatillarse con guijarros *como un palmo de largos, embutidos en sus sobrelechos y encarcelados con mortero de cal*, mientras que los senos

interiores de la sillería debían macizarse con mampostería de la misma clase que la de los cimientos.[2100]

El pedestal había de ser igualmente de sillería, *introducido dos dedos* [3'2 cm] *en general en el zócalo, arreglado a este en quanto a sus despiezos y asiento, sin que benga ninguna junta perpendicular en los netos correspondientes a las columnas, continuando el macizo interior de mampostería asta un palmo* [19'3 cm] *inferior al sobrelecho de dicho pedestal, en donde ha de acerse un enlosado con losas de un palmo de grueso, sentadas con mortero delgado, que igualen con dicho sobrelecho.* Por su parte, la grada de delante del sagrario debía ser de dos piezas, *embutidas dos de dos en el sobrelecho de la mesa-altar*, mientras que los plintos y basas *de cada dos columnas* debían ser de una pieza y por sus centros debían atravesar *barroncillos de yerro de una pulgada en cuadro* [2'14 x 2'14 cm], que debían calar tres dedos (4'8 cm) en el pedestal, *emplomados a satisfacción*, y lo mismo en los fustes de las columnas, los cuales debían ser de una pieza. Toda la referida cantería debía ser *de la piedra de arena de mejor calidad que se alla en las canteras imediatas a la villa*, es decir, de la misma piedra arenisca de color tostado con que estaba construido el propio templo y buena parte de la arquitectura civil de la localidad, debiéndose trabajar *con la mayor perfección, pasándola de aspirón por lo exterior con suma igualdad, para imitar sobre ella diferentes mármoles*.[2101]

Las restantes partes del tabernáculo debían realizarse en madera de buena calidad, debiéndose asegurar las principales del siguiente modo: *el sagrario ha de entrar por sus costados una pulgada* [2'14 cm] *en caja en el pedestal. La estatua, su trono y repisa será suficiente con estar unidos entre sí.* Los tambores de los capiteles de las ocho columnas, todos de madera, debían ser de una pieza, al igual que los cuatro trozos de entablamento que debían sostener por parejas, o lo que era lo mismo: *el alquitrabe, el friso, la cornisa y banquillo*, cuyas juntas debían encolarse perfectamente y cuyas piezas debían atravesarse con barras de hierro *de una pulgada en cuadro* [2'14 x 2'14 cm] *y tres dedos* [4'8 cm] *de espiga, para emplomarlas en el centro de las columnas, engatillando cada dos en el sobrelecho del banquillo con bandas de quatro dedos* [6'4 cm] *de anchas y quatro líneas* [0'7 cm] *de grueso, y sobre dichas vandas se an de enchabetar las barras que corresponden a las columnas exteriores, cuyas chabetas quedarán ocultas con los floreros, que estos se an de clavar al banquillo, y las varras que corresponden a las interiores se an de enchabetar por lo superior de las volutas de las cartelas, dejándolas cubiertas, y antes se ha de afianzar a ellas un telar compuesto de cuatro barras de un dedo y dos líneas de cuadro* [2 x 2 cm], *que ha de ir oculto en la cornisilla del dosel. A las cartelas se las ha de embeber por la parte inferior de sus contornos unas correas de yerro clavadas, de dos dedos* [3'2 cm] *de anchas y dos líneas* [0'36 cm] *de grueso, sugetándolas con tornillos donde biene el pie de la cruz.*[2102]

Como era habitual a finales del siglo XVIII, las distintas partes del tabernáculo, tanto las de piedra como las de madera, debían pintarse imitando mármoles, jaspes o piedras de distinto tipo, según los casos, o incluso dorarse, aunque el dorado había perdido

[2100] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).
[2101] *Ibidem*, ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).
[2102] *Ibidem*.

ya el protagonismo de décadas anteriores, quedando reservado a elementos puntuales. Así, el zócalo debía imitarse a la piedra encarnada de Albalate del Arzobispo, *con tres manos al olio, y lo mismo la mesa-altar, sus fondos a piedra berde de Granada que tenga el campo algo claro, dorando a sisa la cruz de medio y molduras de los cantos.* El pedestal debía pintarse imitando piedra de La Puebla de Albortón, de suave color pajizo, *con sus fondos a la de Alcañiz, dorada como la anterior la moldura que contorna dichos fondos,* mientras que el sagrario debía imitarse a *dicha piedra de La Puebla, sus fondos a piedra jabonada, dorando las molduras que los contornan, la puertecilla, el interior, nubes y cordero.* La estatua del Salvador y su trono —de nubes— debían imitarse *a mármol blanco y su repisa se a de dorar a mate.* También debían dorarse *las basas, imitando su plinto inferior a la piedra del pedestal.* Por su parte, las columnas —sus fustes— debían ser *imitadas a un mármol simple, como es la piedra de Albalate, que tira al amarillo, y si pareciese acerlas sin estrías, se an de imitar a la piedra de Tortosa,* de característico color rojo, mientras que sus capiteles debían dorarse *a sisa.* En cuanto a los cuatro trozos de entablamento sostenidos por las columnas, el arquitrabe y la cornisa, estos debían ir *imitados a la piedra de la Puebla, y el friso al berde claro de Granada.* Por último, *las demás partes de cartelas, dosel, jarrones y cruz se an de dorar a mate, bruñendo algunos llanos.* Sanz remató su proyecto constructivo precisando que *todos los imitados a mármoles* debían ir barnizados a posteriori.[2103]

Los costes de ejecutar el nuevo tabernáculo los calculó Agustín Sanz de manera exhaustiva y pormenorizada. Los recogió en el cálculo o presupuesto que adjuntó al proyecto constructivo, el cual aporta también numerosos datos técnicos sobre su propuesta. Así, en lo referente a la cimentación, estipuló que las 30 varas cúbicas (13’8 m³) de excavación que serían precisas para abrir los cimientos costarían 6 libras jaquesas (112 reales y 32 maravedís de vellón). A su vez, las 37 varas cúbicas (17 m³) de mampostería que serían necesarias para rellenar dichos cimientos, pero también los senos interiores de la sillería, tendrían un importe de 29 libras y 12 sueldos (557 reales y 5 maravedís). Por su parte, la cantería alcanzaría un montante total muy importante de 399 libras, 11 sueldos y 12 dineros (7.521 reales y 15 maravedís), cuantía que desglosó en dos partidas. La más abultada de las dos englobaba los 2.327 palmos cúbicos (16’73 m³) de sillería correspondientes al zócalo, mesa-altar, gradas y pedestal, cuyo precio cifró en 262 libras, 15 sueldos y 12 dineros (4.946 reales y 15 maravedís). La otra partida de cantería, mucho más reducida en coste, incluía los 456 palmos cúbicos (3’28 m³) de sillería correspondientes a las basas y los fustes de las columnas, cuyo valor estimó en 136 libras y 16 sueldos (2.575 reales). Mucho más económicos resultarían los telares de hierro y plomo que eran precisos para conformar la estructura del dosel superior del baldaquino, cuyo montante fijó Sanz en 37 libras y 10 sueldos (705 reales y 29 maravedís).[2104]

Las labores de carpintería y escultura en madera, aún a corta distancia de la sillería, conformaban el ámbito más abultado del cálculo elaborado por Agustín Sanz, pues alcanzaban globalmente una cuantía de 423 libras, 17 sueldos y 8 dineros jaqueses (7.978 reales y 20 maravedís de vellón), aunque el arquitecto optó por presentarlas desglosadas

[2103] *Ibidem*.
[2104] *Ibidem*.

en seis partidas diferenciadas. La primera de esas seis partidas de carpintería-escultura era la referente a la realización de los ocho capiteles de las columnas, cuyo coste fijó Sanz en 116 libras, 17 sueldos y 8 dineros (2.199 reales y 32 maravedís). La segunda correspondía al *cornisamento*, es decir, a los cuatro trozos de entablamento que se dispondrían sobre las citadas columnas, cuyo importe estimó en 68 libras (1.279 reales y 33 maravedís). Algo más cara resultaba la tercera partida, que englobaba la ejecución de los distintos elementos lígneos del remate del tabernáculo: *cartelas, cruz, dosel, jarrones y colgadas*, pues su precio lo cifraba el arquitecto en 93 libras y 10 sueldos (1.759 reales y 32 maravedís). Por su parte, el trinomio *estatua del Salvador, trono y repisa*, cuya ejecución se contemplaba en la cuarta partida de carpintería-escultura, alcanzaría un valor de 106 libras y 10 sueldos (2.004 reales y 22 maravedís). Mucho más baratos serían el sagrario y su adorno, que conformaban la quinta partida, pues costarían 34 libras (639 reales y 33 maravedís). La última partida de carpintería-escultura se refería a las escaleritas portátiles de madera que era preciso crear en el trasaltar para poder acceder cómodamente al tabernáculo e iluminarlo, que tendrían el moderado precio de 5 libras (94 reales y 4 maravedís). Finalmente, las labores de pintura imitando mármoles, dorado y barnizado general, englobadas en una única partida, alcanzarían un importe de 297 libras y 10 sueldos (5.599 reales y 29 maravedís), cuantía muy reseñable. Sumando todas sus partidas constituyentes, el cálculo de costes del nuevo baldaquino confeccionado por Sanz alcanzó un montante total de 1.193 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses (22.457 reales y 22 maravedís de vellón), precio estimado por el arquitecto zaragozano para la ejecución de la obra según sus diseños y proyecto constructivo.[2105]

Agustín Sanz entregó al Intendente General de Aragón los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes del nuevo tabernáculo o baldaquino de la Iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego en cuanto los tuvo terminados, es decir, en torno al 13 de enero de 1792. Al poco, el citado Intendente mandó remitir dicha documentación, junto a un informe sobre la financiación de la obra que había encargado al Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, y el resto del expediente, al Fiscal del Consejo de Castilla, a quien contactó mediante una carta fechada el 21 de enero de 1792, dirigida al Contador General de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela, que actuó de intermediario. En la misma, además de informar al contador del proyecto de Sanz y de que la solicitud de Murillo de Gállego contaba con los respaldos de financiación adecuados, comunicó al fiscal que la obra podía costearse *del sobrante de Propios, atendiendo al producto de la primicia, de que hai suficiente caudal en arcas, y haverse negado los perceptores de los diezmos a concurrir con cantidad alguna*.[2106]

El asunto se examinó en el Consejo de Castilla con notable celeridad, de tal manera que solo veinte días después, el 11 de febrero de 1792, el fiscal del mismo concedió al Ayuntamiento y Junta de Propios de Murillo *la competente facultad para que puedan*

[2105] *Ibidem*. La cuantía total de 1.193 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses es la que aporta Agustín Sanz en su cálculo de costes como suma total de todas las partidas del mismo. Sin embargo, parece que incluye un pequeño error, pues la suma de las citadas partidas da en realidad la cantidad de 1.194 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses (22.475 reales y 29 maravedís de vellón). Sin embargo, en este estudio mantengo como referencia la cuantía total aportada por el arquitecto, por ser esta la que figura en su documentación autógrafa y la que se manejó en su momento por las partes implicadas en el proyecto.
[2106] *Ibidem*, f. 1 r.-v. (Carta de 21-I-1792) y f. 3 r. (Orden de h. 13/21-I-1792).

proceder a la construcción del tabernáculo y altar mayor de esta yglesia parroquial con arreglo al plan y condiciones formado por el arquitecto don Agustín Sanz, con quien se pondrán Vuestras Mercedes de acuerdo en la execución de la obra, en concepto de que en esta fecha le doy aviso de esta disposición, y sin exceder con pretesto alguno de las 1.193 libras, 1 sueldo y 14 dineros, en que se halla regulado su coste, cuya cantidad se havonará en las cuentas de Propios que se presentaren, incluiendo en ellas las justificaciones que corresponden. El mismo 11 de febrero Juan de Membiela se ocupó de comunicar epistolarmente la buena nueva al Intendente Ximénez Navarro, a quien devolvió también el expediente completo, incluidos los diseños, proyecto y cálculo de Sanz, documentación que solo unos días después, el 17 de febrero, el propio Intendente se ocupó de remitir al Ayuntamiento y Junta de Propios de Murillo adjunta a una carta orden en la que les comunicó la favorable resolución del Consejo. Al parecer, aprovechó el envío para instar a las autoridades municipales a que se pusieran de acuerdo con Sanz y a que le pagaran sus emolumentos por haber realizado los diseños, proyecto y cálculo del nuevo tabernáculo, los cuales se habían fijado en 37 duros (39 libras, 6 sueldos y 4 dineros jaqueses, o 740 reales de vellón). Se le abonaron poco después.[2107]

Tras tomar conocimiento de la concesión de la facultad para ejecutar el nuevo tabernáculo, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Murillo de Gállego se pusieron en contacto con Joaquín Artigas, el mismo maestro dorador que había ideado el primer proyecto rechazado, quien, no queriendo renunciar al encargo, se comprometió ahora a realizar la obra ajustándose escrupulosamente a los nuevos diseños y prescripciones facultativas de Agustín Sanz y al coste exacto fijado por este, tal y como había estipulado el Consejo de Castilla. En contra de lo que cabría esperar, este acuerdo, que reflejaba la capacidad de adaptación, pero también la temeridad de un artífice meramente práctico como Artigas, no fue comunicado al Intendente, como hubiera sido lo normal desde un punto de vista administrativo, sino que el Ayuntamiento y la Junta de Propios optaron de nuevo por soslayarlo, dirigiéndose directamente al Fiscal del Consejo de Castilla. Con esta artimaña pretendían, entre otras cosas, esquivar el previsible veto de Antonio Ximénez Navarro y Agustín Sanz a un profesional mediocre, de baja calidad y carente de la formación técnica necesaria para acometer el encargo como Artigas, pero también evitar las futuras dietas de Sanz por sus viajes para visurar la obra y por ende el propio control técnico de este. En concreto, se dirigieron al fiscal el 15 de abril de 1792 mediante un memorial en el que le informaron de que, deseosos *de evitar toda sospecha en esta administración y tener más que ver, si es entregar el dinero*, habían considerado conveniente tratar de la obra con Joaquín Artigas, *sujeto acreditado en muchas obras por este payś, el que se convino a construyr dicho retablo de piedra conforme está el diseño, por el tanto regulado por Sanz arriba expresado, visto y reconocido por el nominado Sanz, afianzando para todo ello a satisfacción de la misma*. Solo tenían el reparo *de lo aumentado en dicha carta orden del cavallero Yntendente de que sea con acuerdo de dicho Sanz.* Esgrimían a su favor el hecho de que viajar a Murillo desde Zaragoza requería *dos jornadas para venir y dos para volver*, y que las dietas que se acostumbraban a fijar a artífices como Sanz eran de una cuantía notable, de 80 reales de vellón (4 libras y 5

[2107] *Ibidem*, f. 14 r.-v. (Carta orden de 17-II-1792) y ff. 33 r.-34 v. (Memorial de 15-VII-1792).

sueldos jaqueses) por día, *que en pocos viajes que haga y algunos días de detención en la villa se menoscabará el tanto regulado por él mismo y hará falta para la obra, que no se podrá construyr según el proyecto y diseño*. Por ello, solicitaban que antes de iniciar la construcción del baldaquino se les exonerase de tener que acordarla con Sanz y que, en caso de no ser posible, que se les permitiera pagarle las dietas *que en el curso de las obras se ofrecieran* del sobrante de Propios, *sin embargo de que está vastante gravado*.[2108]

La estrategia del Ayuntamiento y la Junta de Propios resultó efectiva, pues estos lograron su doble objetivo de esquivar el veto a Joaquín Artigas y evitar la realización de las visuras intermedias de Agustín Sanz. De hecho, el 12 de mayo de 1792, Juan de Membiela escribió a Antonio Ximénez Navarro para prevenirle, de orden del Fiscal del Consejo de Castilla, que *dispusiese que por el Ayuntamiento y Junta se procediese a la citada construcción con arreglo al plan y condiciones y que, executada que fuese, la reconociese y examinase el mencionado arquitecto, aprovándola si lo mereciese*.[2109] El Intendente, como no podía ser de otra manera, acató formalmente la decisión de Madrid, que comunicó a los interesados mediante una carta orden en la que, no obstante, les matizó que debían presentar *la escritura que se hubiese otorgado con Juachín Artigas para la construcción del nuevo retablo de piedra en la yglesia parroquial de esta villa*. Estos le contestaron el 30 de mayo de 1792 aclarándole que todavía no habían otorgado la citada escritura con Artigas y que lo que habían manifestado al Consejo de Castilla era que habían acordado con este que ejecutara *el retablo o tabernáculo en la misma forma que se alla dibujado por el arquitecto don Agustín Sanz, bajo las condiciones, pautas y tanto carculado en el plan executado por el mismo Sanz, siendo todo de cargo del citado Artigas, hasta buscarse las maderas necesarias para los andamios, lo que no tubo presente en el cálculo y plan el citado Sanz, sin que el Ayuntamiento y Junta de Propios tenga más que azer en el particular que entregar la cantidad destinada para dicho retablo al citado Juachín Artigas.* También le aclararon que, como se *ofreció el reparo de las dietas que sería preciso satisfacerle a don Agustín Sanz por su interbención y estar mandado no se gastara un dinero más de lo señalado, se manifestó así a dicho Real Consejo y se le suplicó se sirbiera esonerar al Ayuntamiento y Junta de Propios de este cargo, que se sirbiera destinar caudal del sobrante de Propios para satisfacer en su caso las referidas dietas a Sanz.* Le explicaron que esa era la causa *por la que no se podía decir estar hecha escritura*, pero que ahora que tenían la seguridad de lo determinado por el Consejo, habían llamado ya al citado Artigas para otorgar la correspondiente escritura *de lo conbenido y tratado*, para que así pudiera dar principio a la obra que, según lo acordado, debía *dar concluida en el término de tres meses, bista y reconocida por don Agustín Sanz*. Por último, se comprometieron con el Intendente a remitirle la escritura cuando esta se otorgara si así lo consideraba oportuno.[2110]

Antonio Ximénez Navarro, que buscaba sin duda matizar la decisión de Madrid con sus propias acciones, pasó el 1 de junio de 1792 la carta del Ayuntamiento y la Junta de Propios a informe del Contador Principal de Aragón, Diego Navarro, quien se limitó a reiterar que aquellos debían remitir copia testimoniada de la escritura. Este dictamen no

[2108] *Ibidem*, ff. 15 r.-16 r. (Memorial de 15-IV-1792).
[2109] *Ibidem*, f. 19 r.-v. (Carta de 23-VI-1792).
[2110] *Ibidem*, f. 17 r.-v. (Carta de 30-V-1792).

convenció al Intendente que, viendo además *que el Ayuntamiento y Junta se desbiavan de remitirle dicha copia testimoniada,* optó el 2 de junio por ordenar que mediante oficio se preguntara *al maestro arquitecto don Agustín Sanz si bastará visurar esta obra después de concluida para reconocer si se halla hecha con arreglo al proyecto o si será preciso hacer alguna o algunas visuras durante la egecución, expresando en este caso las que considere necesarias y tiempos en que deban practicarse*. Dicho oficio, tras haberse librado la orden una semana después, el 9 de junio, se remitió finalmente a Sanz el día 12 de dicho mes. Pretendía con él el Intendente lograr una mayor supervisión técnica de la obra, algo que el Consejo había dejado inexplicablemente en el aire al plegarse por omisión a los deseos municipales.[2111]

Agustín Sanz respondió al requerimiento de Antonio Ximénez Navarro con prontitud, el 14 de junio de 1792, pero con un tono inesperado. Lo hizo mediante un duro e incisivo informe en el que, en vez de contestar a lo que este le había requerido, que consideraba secundario dado el panorama existente, se limitó a rechazar de plano, mediante sólidos argumentos y acusaciones muy serias, la posibilidad de que se hiciera cargo de la obra del tabernáculo el maestro dorador Joaquín Artigas, al que consideraba un artífice muy mediocre, carente por completo de la necesaria formación arquitectónica y escultórica, y sobre todo tramposo y poco de fiar. En concreto, expuso al Intendente que *no puede menos de desgraciarse la obra del tabernáculo para el altar mayor de la Yglesia parroquial de Murillo de Gállego si su execución no se encarga a profesores de conocido mérito y onradez, porque, si esto falta, serán inútiles cuantas visuras se practiquen, y según el principio que lleba este asunto, no puede tener buen fin. Juachín Artigas, con quien se supone estar ajustado el citado tabernáculo, es el mismo que vajo el título de arquitecto venía firmado en el dibujo reprobado para este mismo altar que dirigió a Vuestra Señoría el Ayuntamiento de Murillo, que, sobre ser tan malo, como este hombre no tiene el más mínimo conocimiento en la arquitectura ni en la escultura, tubo que valerse para formar dicho dibujo de segunda persona, a quien conozco por tallista residente en esta ciudad. A todo lo qual, lo que puedo asegurar a Vuestra Señoría* [es] *que el dicho artífice es de oficio dorador y que, según fama, aparentando ciencia, comerzia con las nobles artes ajustando altares, valiéndose de malos materiales para el desempeño por lucrar más, de que se sigue la ruina total de las obras, poniendo en las casas de Dios efigies irrisorias con perjuicio, a más, de los profesores que se an dedicado al estudio para alcanzar algo, y descrédito del reyno*.[2112]

El demoledor informe de Agustín Sanz causó honda impresión en el Intendente, quien el mismo 14 de junio de 1792 pidió opinión al Contador Principal de Aragón. Diego Navarro le respondió el 15 de junio planteando la opción de que Sanz propusiera profesores de su satisfacción que pudieran encargarse de las obras, *para que de esta suerte no se malogren y se berifiquen en la forma que corresponde*.[2113] En vista de este dictamen, el Intendente ordenó el 18 de junio devolver el expediente al Consejo de Castilla —no así los diseños, proyecto y cálculo de Sanz, que obraban en poder del ayuntamiento desde

[2111] *Ibidem*, f. 17 r. (Orden e informe de 1-VI-1792), f. 17 v. (Orden de 2-VI-1792) y f. 19 r.-v. (Carta de 23-VI-1792).
[2112] *Ibidem*, f. 18 r.-v. (Informe de 14-VI-1792).
[2113] *Ibidem*, f. 18 r. (Orden de 14-VI-1792) y f. 18 r.-v. (Informe de 15-VI-1792).

finales de febrero de 1792—, *representando la necesidad de que este tabernáculo se haga por facultativos de conocida inteligencia y bajo la dirección del arquitecto y académico de San Fernando don Agustín Sanz, que arregló el plan y proyecto, anulando el ajuste hecho con Joaquín de Artigas por su impericia*. La citada orden se concretó el 23 de junio en una carta del propio Antonio Ximénez Navarro dirigida al Contador General de Propios y Arbitrios, Juan de Membiela, en la que le expuso la nueva situación para que se la comunicara al Consejo de Castilla.[2114]

El Consejo de Castilla no tardó en tomar cartas en el asunto. Así, para poder estudiar la nueva petición de la Intendencia General de Aragón, ordenó el 3 de julio de 1792 que el Intendente le remitiera los diseños, proyecto y cálculo del baldaquino, así como el propio expediente en sí mismo, que al parecer no había llegado a ser enviado. Sin embargo, dichos diseños permanecían en poder del Ayuntamiento de Murillo, lo que obligó a Antonio Ximénez Navarro a escribir el 9 de julio al consistorio instándole a que, con la posible brevedad, remitiera *el citado plan y condiciones, suspendiendo toda diligencia sobre su construcción hasta nueba resolución del Consejo*.[2115]

Para aquel entonces el proceso de ejecución del tabernáculo por parte del maestro dorador Joaquín Artigas ya había comenzado. Este había iniciado los trabajos en Murillo de Gállego el 26 de junio de 1792, tras haber solventado ese mismo día todos los trámites previos necesarios: el otorgamiento de la escritura de la contrata para ejecutar la obra, la recepción oficial de los diseños, proyecto y cálculo de Agustín Sanz, y el cobro del primer plazo de la citada contrata. Efectivamente, el 26 de junio tuvo lugar el otorgamiento de la escritura de la contrata para la realización del baldaquino entre Artigas y el Ayuntamiento y la Junta de Propios. En dicha escritura, el artífice se comprometió a ejecutar el tabernáculo según el proyecto de Sanz, ajustándose por completo a su cálculo y al coste total de la obra fijado por este, *sin que pueda gastarse un dinero más ni menos*, para lo cual debía cumplir una serie de pactos que quedaron registrados pormenorizadamente. Dichos pactos se limitaron en general a reproducir exactamente las prescripciones del proyecto de Sanz, aunque se añadieron algunos acuerdos extra, siendo el principal el relativo al sistema de pago. Según el mismo, Artigas debía ejecutar el baldaquino siguiendo las trazas de Sanz y por las 1.193 libras, 1 sueldo y 4 dineros jaqueses (22.457 reales y 22 maravedís de vellón) fijadas por este, cuantía que le debían satisfacer el Ayuntamiento y la Junta de Propios de la siguiente forma: *quatro cientas libras jaquesas* [7.529 reales y 7 maravedís de vellón] *en el día en que dicho Artigas empiece la obra para la construcción de dicho altar principal, tres cientas libras de dicha moneda* [5.646 reales y 31 maravedís] *al tiempo que esté la obra a mitad de su construcción, y la remanente cantidad* [493 libras, 1 sueldo y 4 dineros, o 9.280 reales y 31 maravedís] *rematada que sea, visurada y aprovada que esté dicha obra*. El otro gran pacto extra establecía que *deva dicho Artigas dar dicho altar principal concluido y perfeccionado en todas sus partes, con arreglo al citado plan, dentro del término de ocho meses contaderos dese el día que se empiece a abrir los cimientos para el referido altar principal, a no ser que acaezca el enfermar el citado Artigas, pues en tal caso tendrá, a más de dichos ocho*

[2114] *Ibidem*, f. 18 v. (Orden de 18-VI-1792) y f. 19 r.-v. (Carta de 23-VI-1792).
[2115] *Ibidem*, f. 20 v. (Orden de 3-VII-1792) y f. 21 r. (Carta orden de 9-VII-1792).

meses, todo aquel tiempo más en que esté enfermo. Como se ve, el exiguo plazo de ejecución de tres meses contemplado a finales de mayo se había aumentado notablemente, hasta casi triplicarse, dada su inviabilidad. A su vez, se acordó que *la visura del mencionado altar principal haia de ser y sea a expensas del caudal de Propios, sin que el nominado Artigas deva tener ni tenga costo alguno, ni expensas por razón de dicha bisura*. Por tanto, la visura final que debía ejecutar Sanz sería un gasto extra al margen de la contrata, aunque también costeado con el sobrante de Propios. Otros aspectos secundarios no contemplados por el arquitecto, que se añadieron a la contrata sin modificar el precio final estipulado por este, fueron tres obligaciones del contratista: deshacer el retablo viejo, sacar las enronas de la excavación de los cimientos y proporcionar las maderas para los andamios.[2116]

También el 26 de junio de 1792, tal y como consta por dos certificaciones del alcalde de Murillo —una escrita al final del cálculo de Agustín Sanz y otra en sus diseños—, Joaquín Artigas recibió oficialmente, de parte del ayuntamiento, tanto el proyecto y el cálculo, como las trazas de Sanz, sin duda para que pudiera llevar a cabo la obra con la fidelidad debida. Ese mismo día cobró también 400 libras jaquesas (7.529 reales y 7 maravedís de vellón), primer plazo de su contrata. De hecho, emitió un recibo testimoniando que había percibido de la Junta de Propios *la cantidad de cuatrocientas lybras xaquesas por el primer plazo que me corresponde percybir por la construcyón del tabernáculo altar princypal de la yglesia parroquial de la misma billa*.[2117]

A tenor de todo lo anterior, la paralización temporal de la obra decretada por el Intendente General de Aragón mediante su carta orden del 9 de julio de 1792 supuso un gran trastorno para el Ayuntamiento y la Junta de Propios, dado que ya le habían pagado a Joaquín Artigas un tercio de su contrata y para entonces este había realizado ya la cimentación del tabernáculo. Es más, la obra se encontraba en *el estado que, desechado el retablo, se hallan hechas las escavaciones y sacadas las enrrunas de la yglesia, hechos los cimientos del retablo y compradas las maderas necesarias para andamios y lo que ocurra, con prevención de otros materiales, executado todo por el referido Artigas*. Por ello, una vez más, las autoridades municipales decidieron dirigirse directamente —*en derechura*— al Consejo de Castilla, en este caso a través de un confuso y farragoso memorial fechado el 15 de julio de 1792, al que adjuntaron no solo la escritura otorgada por Artigas y el recibo del primer plazo de su contrata, sino también los diseños, proyecto y cálculo de Agustín Sanz, que habían sido reclamados por el Intendente. Mediante dicho memorial, de tono manifiestamente airado hacia Antonio Ximénez Navarro, deseaban *evitar al obligado*, es decir, a Artigas, que se había instalado en Murillo con sus oficiales, *los perjuicios que se le pueden seguir de estar detenido y sin trabajar en dicha obra*. En el mismo, tras exponer la grave situación que se cernía sobre el proyecto con su paralización, se limitaron a poner en cuestión ciertos aspectos de la labor de Sanz, sin

[2116] *Ibidem*, f. 17 r.-v. (Carta de 30-V-1792), f. 22 r. (Recibo de 26-VI-1792), ff. 23 r.-28 v. (Escritura de contrata de 26-VI-1792), f. 32 r. (Certificación de 26-VI-1792 en cálculo de 13-I-1792) y ff. 33 r.-34 v. (Memorial de 15-VII-1792); y A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del altar mayor-tabernáculo de la Iglesia de Murillo de Gállego).

[2117] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", f. 22 r. (Recibo de 26-VI-1792) y f. 32 r. (Certificación de 26-VI-1792 en cálculo de 13-I-1792); y A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del altar mayor-tabernáculo de la Iglesia de Murillo de Gállego).

duda como una manera de contrarrestar la dura crítica de este hacia Artigas. Así, *para que se cerciore Vuestra Alteza que en dicho Ayuntamiento y Junta de Propios no hay dolo ni fraude alguno, pues el plan y proyecto ya se satisfizo al nominado Sanz, que por orden del cavallero Yntendente se le pagó treynta y siete duros, que no se puede remitir el recibo por que en el memorial que el dicho Sanz dio a dicho cavallero Yntendente, puesto el decreto, lo hizo a saver a la Junta con el recibo en el mismo a continuación, y fue preciso remitirlo las cuentas para justificación de la partida, en la suposición de que el dicho Sanz arregló el proyecto, condiciones y dibujo del plan en su casa, sin haver venido a hazer la visura, ni tomar medida alguna, que el que hizo la visura, arregló el proyecto y condiciones fue el nominado Juaquín Artigas, que pareciendo sin duda que no era aquel del caso, con presencia de aquel y cierta medida que pidió después, que el mismo Artigas bolvió a tomarla, lo travajó dicho Sanz.* Las autoridades municipales concluyeron su memorial solicitando, a la mayor brevedad posible, una determinación expresa del Consejo de Castilla sobre la paralización de la obra decretada por el Intendente.[2118]

Para no soliviantar al Intendente, el mismo 15 de julio de 1792 en que escribieron al Consejo de Castilla, el Ayuntamiento y la Junta de Propios se dirigieron a él también. Le informaron de que en cumplimiento de su carta orden del 9 de julio habían mandado parar la obra hasta nueva orden, pero también de que los diseños, proyecto y cálculo de Agustín Sanz, *haviendo ocurrido alguna duda*, los habían enviado directamente al Real Consejo *para que aquel Supremo Tribunal determine sobre ello lo que le pareciere, por cuio motivo no podemos por ahora remitirlo a Vuestra Señoría*, lo que suponía incumplir parcialmente su requerimiento.[2119]

El Consejo de Castilla aún tardó más de un mes en dar respuesta al memorial del Ayuntamiento y la Junta de Propios de Murillo. Lo hizo el 21 de agosto de 1792 mediante una orden que constituyó un duro revés para los intereses de las autoridades municipales y del propio Joaquín Artigas. Según la misma, el Intendente General de Aragón debía tomar las providencias oportunas *para que inmediatamente se reintegren y pongan en el arca las quatrocientas libras que sin facultad se sacaron de ella para dar principio a la obra por el maestro que se refiere, y con los caudales existentes en ella se trasladen a la capital conforme está mandado en la Real Cédula de 29 de mayo próximo*. También determinó que, una vez expedida la orden, se pasase el expediente, junto con los diseños y demás documentación técnica, a la Escribanía de Cámara y de Gobierno del Consejo, y de ella al fiscal de este, algo que se hizo el 22 de agosto.[2120]

Tras conocer la orden del Consejo del Castilla, el Intendente se dirigió de inmediato al Ayuntamiento y la Junta de Propios. Lo hizo mediante una carta fechada el 28 de agosto de 1792 en la que les instó, tal y como había ordenado el Consejo, a que reintegraran en arcas las 400 libras jaquesas entregadas a Joaquín Artigas y que todo el dinero se trasladara a Zaragoza. Las autoridades municipales le contestaron el 8 de septiembre informándole de que ya habían cumplido con el reintegro de las 400 libras, a excepción de 72 libras, 7 sueldos y 10 dineros (1.362 reales y 15 maravedís) correspondientes a lo

[2118] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 33 r.-34 v. (Memorial de 15-VII-1792).
[2119] *Ibidem*, f. 35 r.-v. (Oficio de 15-VII-1792).
[2120] *Ibidem*, f. 37 v. (Orden de 21-VIII-1792) y ff. 38 r.-39 v. (Documento de 22-VIII-1792).

que ya había gastado Artigas antes de la orden de paralización. Esa cantidad restante la acabaron reintegrando también poco después a instancias del Intendente. Queda claro por tanto que, al menos en apariencia, los munícipes habían acatado sin mayor problema las últimas órdenes de la superioridad. Sin embargo, ya a finales de septiembre decidieron una vez más dirigirse directamente al Consejo de Castilla, en este caso para justificarse, defender su gestión y obtener una nueva adjudicación de fondos —sin variar la cuantía anterior— para levantar el tabernáculo o baldaquino diseñado por Agustín Sanz de una vez por todas.[2121]

El nuevo memorial municipal para el Consejo de Castilla se fechó el 23 de septiembre de 1792. En el mismo, el Ayuntamiento y la Junta de Propios explicaron de nuevo su versión de los hechos y aclararon porque habían otorgado la escritura con Joaquín Artigas sin comunicárselo al Intendente. En concreto, adujeron que, con posterioridad a la *representación del mismo ayuntamiento y junta, que quiso evitar las expensas de las dietas de dicho arquitecto, se reelevó de la intervención de este, sujetando la obra a su visura después de concluida y para recivirla. Y aunque esta determinación comunicada al Yntendente, la retubo oculta, la supo el ayuntamiento y junta por otra vía, y con la noticia de ella pasó a hazer su contrata entregando al artífice, para empezar los trabajos, quatrocientas libras jaquesas, el qual, en su virtud, quitó el retablo antiguo, abrió y hizo los cimientos, sacando las enrronas y prevenídose de madera para los andamios*. También explicaron la orden de paralización comunicada por el Intendente e informaron de que, aunque habían querido devolver íntegras las 400 libras jaquesas entregadas a Artigas, tuvieron que separar las 72 libras, 7 sueldos y 10 dineros ya gastados, cantidad que, sin embargo, por otra orden del Intendente, habían acabado reponiendo. Finalmente, en atención a estar destruido el altar mayor viejo y *haber quedado indecente y amenazando ruina la pared de la yglesia que la cubría el retablo*, y ser preciso un altar mayor según las leyes canónicas, solicitaron al Consejo que se sirviera *acordar se construya el retablo mayor de la parroquial de Murillo de Gállego bajo las condiciones contratadas, concediéndole facultad de tomar del sobrante de Propios la cantidad prevenida en las anteriores providencias de Vuestra Alteza, dando para ello las órdenes correspondientes*.[2122]

En paralelo a las gestiones municipales y del Intendente General de Aragón, el Fiscal del Consejo de Castilla estaba desarrollando sus propias diligencias. Así, tras recibir y estudiar de nuevo el expediente sobre el tabernáculo y demás documentación técnica adjunta, dictaminó el 15 de septiembre de 1792, sin duda a raíz de la controversia desatada entre la Intendencia de Aragón y el Ayuntamiento de Murillo en torno a la ejecución del baldaquino por parte de Joaquín Artigas y el papel desempeñado por Agustín Sanz en el diseño del mismo, la realización de un nuevo trámite oficial que hasta entonces se había obviado por haberse considerado innecesario, pero que ahora resultaba razonable para zanjar la polémica definitivamente: que se remitiera el expediente del tabernáculo, *con el plano, método y reglas que se proponen para su construcción*, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, principal órgano garante de

[2121] *Ibidem*, f. 40 r. (Carta de 28-VIII-1792), f. 40 r.-v. (Carta de 8-IX-1792) y ff. 41 r.-42 r. (Memorial de 23-IX-1792).
[2122] *Ibidem*, ff. 41 r.-42 r. (Memorial de 23-IX-1792).

la calidad de las bellas artes —incluida la arquitectura— en la España de la Ilustración, para que esta ofreciera su opinión técnica al respecto.[2123] Dicha remisión tuvo lugar el 27 de septiembre y se hizo mediante un oficio de Manuel Antonio de Santisteban, secretario del Consejo de Castilla y escribano de cámara y de gobierno del mismo *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, dirigido a Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando. En dicho oficio Santisteban solicitó a Bosarte que pasara el expediente a la Real Academia para que esta diera su parecer al Consejo *sobre el método y reglas que se proponen para la construcción de dicho altar mayor*.[2124] Como no podía ser de otra manera, la Real Academia derivó la responsabilidad del dictamen a su Comisión de Arquitectura, principal órgano censor de la arquitectura española, que de facto acababa de quedar temporalmente bajo el control de un pequeño grupúsculo de jóvenes arquitectos neoclásicos muy radical desde un punto de vista teórico e ideológico, lo que había motivado solo unos meses antes, a finales de mayo, el rechazo por vez primera de unas trazas de Agustín Sanz —las de la Colegiata de Sariñena—, quien desde su fundación en 1786 había sido el arquitecto de confianza de dicha Comisión de Arquitectura en Aragón.[2125]

Concretamente, los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes del tabernáculo de la Iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, elaborados por Agustín Sanz, se vieron y estudiaron, junto al propio expediente, en la junta nº 93 de la Comisión de Arquitectura, que se celebró el 10 de octubre de 1792 bajo la presidencia del veterano y prestigioso arquitecto clasicista Juan Pedro Arnal y Ardi (Madrid, 1735-1805), quien estuvo acompañado de los también arquitectos Manuel Martín Rodríguez —a la sazón sobrino de Ventura Rodríguez—, Francisco Sánchez, Manuel Machuca, Ignacio Haan, José Toraya y Mateo Medina. Levantó acta de la sesión el secretario de la comisión, el célebre pintor rococó Luis Paret y Alcázar (Madrid, 1746-1799), quien indicó en la misma que *de la Escribanía de Gobierno de Aragón se vio un expediente con plano y condiciones para el tabernáculo que se ha de construir de piedra en la Yglesia de Murillo de Gállego, Reyno de Aragón, cuyo proyecto formó el académico don Agustín Sanz con cálculo de 22.457 reales vellón.* La comisión, que estaba dominada en buena medida desde hacía unos meses por Ignacio Haan y José Toraya, dos jóvenes arquitectos neoclásicos muy radicales e intransigentes en su afán de imponer a toda costa sus avanzados e innovadores planteamientos estéticos, aprobó las trazas de Sanz, aunque indicándole hasta cinco aspectos que debía modificar antes de ponerlas en ejecución, algo que hasta principios de 1792 hubiera resultado impensable. En concreto le indicó *las prevenciones siguientes: que el baldaquín o dosel bajase hasta la altura de la cornisa; que las guardamalletas o cenefas bajasen con la misma proporción hasta el principio del arquitrabe; que en lugar de jarrones que presenta el diseño, se coloquen en el mismo lugar unos niños; que enriqueciese más todo el remate para que con este arbitrio tenga más analogía con el orden de arquitectura que le sostiene, levantando esta parte de superior adorno; y por último, que enriqueciese igualmente más el cascarón de lo que manifiesta el diseño.* Por

[2123] *Ibidem*, f. 37 v. (Dictamen de 15-IX-1792).
[2124] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-3, Comisión de Arquitectura. Informes. Altares (Oficio de 27-IX-1792).
[2125] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Junta de 26-V-1792) y f. 205 r. (Junta de 10-X-1792).

el contrario, frente a lo pretendido por el Fiscal del Consejo de Castilla, la comisión no llegó a tratar sobre las pautas y principios que debían guiar la ejecución material del baldaquino, limitándose a precisar *que no podía formar juicio del cálculo presentado a causa de ignorar los precios de materiales y jornales corriente*[s] *de aquel país*. Claramente, las modificaciones propuestas por la comisión, centradas todas ellas en la solución del remate superior del tabernáculo, eran discrecionales y de carácter meramente accesorio, fruto evidente de un excesivo afán de protagonismo de algunos de sus miembros, sin duda Haan y Toraya, además de epidérmicas, pues se circunscribían casi en exclusiva a cuestiones decorativas y paradójicamente con una orientación algo pomposa y tradicional.[2126]

El dictamen de la Comisión de Arquitectura se concretó en un informe para el Consejo de Castilla firmado en nombre de esta por su secretario, Luis Paret, al día siguiente, 11 de octubre de 1792. En dicho informe, Paret reflejó los acuerdos de la comisión respecto al tabernáculo de la Iglesia de Murillo, aunque al no reproducir literalmente el dictamen aportó interesantes matices que ayudan a calibrar el alcance y naturaleza de este. Así, expuso que *la Comisión de Arquitectura, en su junta de 10 del corriente, examinó un expediente con plano y condiciones para la construcción de un tabernáculo y altar mayor de piedra en Murillo de Gállego, Reyno de Aragón. Asegurada la junta de la providad de don Agustín Sanz en orden al justiprecio de esta obra, y no pudiendo por sí informar del valor de los materiales y jornales corrientes en el parage donde se ha de executar la obra, se remite al cálculo de dicho Sanz. Y en orden a poderse mejorar la traza presentada, se an creído conducentes a este fin las siguientes prevenciones: que el baldaquín o dosel que se halla demostrado en el diseño baje hasta la altura de la cornisa; que las guardamalletas o cenefa*[s] *bajen con la misma proporción hasta el principio del arquitrabe; asimismo, que en lugar de jarrones se exorne la parte que ocupan con estatuas de niños, enriqueciendo todo el remate para que así tenga la debida relación con el orden de arquitectura que le sostiene, procurando elevar esta parte de superior adorno; últimamente, que el cascarón esté más enriquecido de lo que representa el diseño. En todo lo demás queda aprobado el proyecto de Sanz.* Finalmente, la Real Academia de San Fernando, que se había conformado con el dictamen de su Comisión de Arquitectura, remitió el informe de esta al Consejo de Castilla el 13 de octubre de 1792, mediante un breve oficio de su secretario Isidoro Bosarte dirigido al también secretario Manuel Antonio de Santisteban. Adjuntos se devolvieron el expediente y los diseños, proyecto y cálculo de Sanz.[2127]

De nuevo en el Consejo de Castilla, el expediente del tabernáculo de Murillo, incluido el nuevo informe de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, pasó otra vez a dictamen del fiscal del Consejo, quien ya en noviembre de 1792, con el fin de poder tomar una determinación sobre el asunto, solicitó un nuevo

[2126] *Ibidem*, f. 205 r. (Junta de 10-X-1792). Antes de la llegada de Ignacio Haan y José Toraya no se habían dado este tipo de problemas con diseños de Agustín Sanz remitidos a examen de la Comisión de Arquitectura.

[2127] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 44 r.-45 r. (Informe de 11-X-1792) y f. 46 r. (Oficio de 13-X-1792); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-3, Comisión de Arquitectura. Informes. Altares (Copia de oficio de 13-X-1792).

informe a la Contaduría General de Propios y Arbitrios, en este caso relativo al estado del fondo de Propios de Murillo, estado que era preciso conocer para saber si los caudales necesarios para las obras estarían disponibles. Dicho informe fue rubricado por Juan de Membiela el 18 de diciembre de 1792.[2128] En base al mismo, el fiscal pudo redactar un dictamen definitivo sobre la financiación de las obras, que firmó ya al año siguiente, el 8 de enero de 1793. En el mismo determinó que, *en el supuesto de haberse desaprovado el procedimiento de los yndividuos de la Junta de Propios de este pueblo, por no haberse arreglado en la egecución de la obra a las órdenes que se les comunicaron, parece deben estimarse y de ningún efecto las diligencias practicadas en el asunto y reponerse las cosas al ser y estado que tenían al tiempo que se dirigió a el lugar de Murillo de Gállego la orden de 11 de febrero del año próximo, que expresa el Yntendente en su exposición de 23 de junio inmediato, con cuyo arreglo podrá el Consejo, siendo servido, mandar se llebe a egecución la citada obra, costeándose del importe del producto que baya rindiendo el sobrante de Propios, como así se estimó y parece correspondiente a la consideración de que en ellos entran los frutos de la primicia*. Queda claro por tanto que la obra podría disponer de la misma fuente de financiación ya aprobada, el sobrante de los Propios —con la primicia agregada—, aunque partiendo desde cero en cuanto a la ejecución del proyecto de Agustín Sanz.[2129]

Paradójicamente, el expediente que se seguía en el Consejo de Castilla sobre la creación del nuevo tabernáculo de la Iglesia de Murillo de Gállego quedó interrumpido en este punto durante años, pues no se retomó la incorporación de documentación al mismo hasta casi trece años después, hasta mediados de noviembre de 1805, en que se añadió un memorial del ayuntamiento, fechado el 11 de noviembre de ese año, relativo a la pobreza y mísera dotación y estado de las iglesias de Murillo de Gállego y sus siete aldeas, y en el que el consistorio expuso la necesidad de arbitrar medios para remediarlo, proponiendo como una de las posibles soluciones abordar un nuevo plan para la administración de la primicia. La misma realidad había percibido en su reciente visita pastoral el nuevo Obispo de Jaca, fray Lorenzo Algüero Ribera (Valladolid, 1750-Segorbe, Castellón, 1816), quien había quedado hondamente impresionado por *el estado tan deplorable, tan indecente y tan pobre en que se hallan*. Es más, el expediente se cierra con otro memorial del propio obispo, fechado el 11 de diciembre de 1805, exponiendo la necesidad de remediar esa mala situación y proponiendo, al igual que el concejo, un nuevo sistema o plan para administrar la primicia. En ambos memoriales nada se dice del tabernáculo diseñado por Agustín Sanz, por lo que no se puede determinar a ciencia cierta si llegó a construirse, aunque todo parece indicar que no.[2130]

Entre los indicios que inducen a pensar que el tabernáculo diseñado por Agustín Sanz no llegó a ejecutarse cabría citar, en primer lugar, y evidentemente, el hecho de que hoy no exista físicamente tal tabernáculo ni se conserve ningún resto del mismo entre la abundante dotación mueble original del templo, preservada casi en su integridad con la salvedad del viejo retablo mayor, desmantelado por Joaquín Artigas a mediados de 1792,

[2128] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", f. 48 r. (Orden de XI-1792) y ff. 50 r.-51 r. (Informe de 18-XII-1792).
[2129] *Ibidem*, f. 51 v. (Dictamen de 8-I-1793).
[2130] *Ibidem*, ff. 54 r.-57 r. (Memorial de 11-XI-1805) y ff. 58 r.-61 v. (Memorial de 11-XII-1805).

un tabernáculo que tampoco existía poco antes de la Guerra Civil, dado que no aparece en varias fotografías del interior de la iglesia de finales de los años 20 o principios de los 30 debidas al fotógrafo Juan Mora Insa, en las que se aprecia la existencia de un sencillo retablo neobarroco de pequeño formato cumpliendo las funciones de altar mayor.[2131] También la interrupción abrupta, durante casi trece años, del expediente seguido en el Consejo de Castilla, así como su reanudación alusiva a la miserable dotación y mal estado del templo, llevan a pensar que el baldaquino no se llegó a ejecutar, idea que queda reforzada al constatar que ni la documentación técnica original, es decir los diseños, proyecto y cálculo de Sanz, ni el propio expediente en sí mismo, incluidas las prescripciones de la Comisión de Arquitectura, necesario todo ello para que el arquitecto zaragozano pudiera actualizar el proyecto y que la obra pudiera ponerse en ejecución, llegaron a ser reclamados por el Ayuntamiento y la Junta de Propios o por el Intendente General de Aragón, ni devueltos de oficio por el propio Consejo de Castilla, sino que permanecieron en Madrid durmiendo el sueño de los justos.[2132]

A mi juicio, lo que ocurrió fue que, el Ayuntamiento y la Junta de Propios, ante los importantes problemas que había generado la elección de Joaquín Artigas como ejecutor de la obra, acabaron por perder el interés en acometerla, al menos en la ambiciosa configuración que le había conferido Agustín Sanz.[2133] No obstante, en el abandono del proyecto del tabernáculo pudieron influir también tanto los cambios en la composición de la corporación municipal —a principios de 1794, pero probablemente desde mucho tiempo antes, Francisco de Gállego ya no era el alcalde—,[2134] que debieron de suponer el establecimiento de nuevas prioridades, como el estallido el 7 de marzo de 1793 de la Guerra de la Convención o del Rosellón (1793-1795) entre la Francia revolucionaria y la España borbónica, una contienda de más de dos años que tuvo una gran incidencia en la zona pirenaica y prepirenaica, al ser este el principal escenario bélico, trastocando y dando al traste con muchos proyectos. En cualquier caso, diversos fueron sin duda los avatares que lamentablemente acabaron combinándose hasta hacer naufragar la ejecución del ambicioso proyecto de altar mayor-baldaquino concebido por Agustín Sanz para la Iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, uno de los diseños de mobiliario litúrgico más interesantes de toda su trayectoria.

[2131] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 v. (Escritura de contrata de 26-VI-1792), ff. 33 r.-34 v. (Memorial de 15-VII-1792) y ff. 41 r.-42 r. (Memorial de 23-IX-1792); y A.H.P.Z., MF/MORA/3506 y 3507.

[2132] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", f. 51 v. (Dictamen de 8-I-1793), ff. 54 r.-57 r. (Memorial de 11-XI-1805) y ff. 58 r.-61 v. (Memorial de 11-XII-1805).

[2133] Lo que sí se realizó, sin lugar a duda, fue el saneamiento interior del gran ábside románico de la nave central, que estaba muy deteriorado tras haber permanecido tapado por el viejo retablo mayor durante varios siglos. Así lo corrobora el hecho de que debajo de su actual revestimiento pictórico a base despiezado de sillares conserve, parcialmente visible, una profusa decoración pictórica, geométrica y vegetal, de clara raigambre neoclásica. Véase *Ibidem*, ff. 41 r.-42 r. (Memorial de 23-IX-1792).

[2134] A.H.N., Estado-Carlos III, Exp. 868 (Expediente de pruebas de caballero de la Orden de Carlos III de Francisco de Gállego y Ximénez de Cenarbe).

Estudio artístico

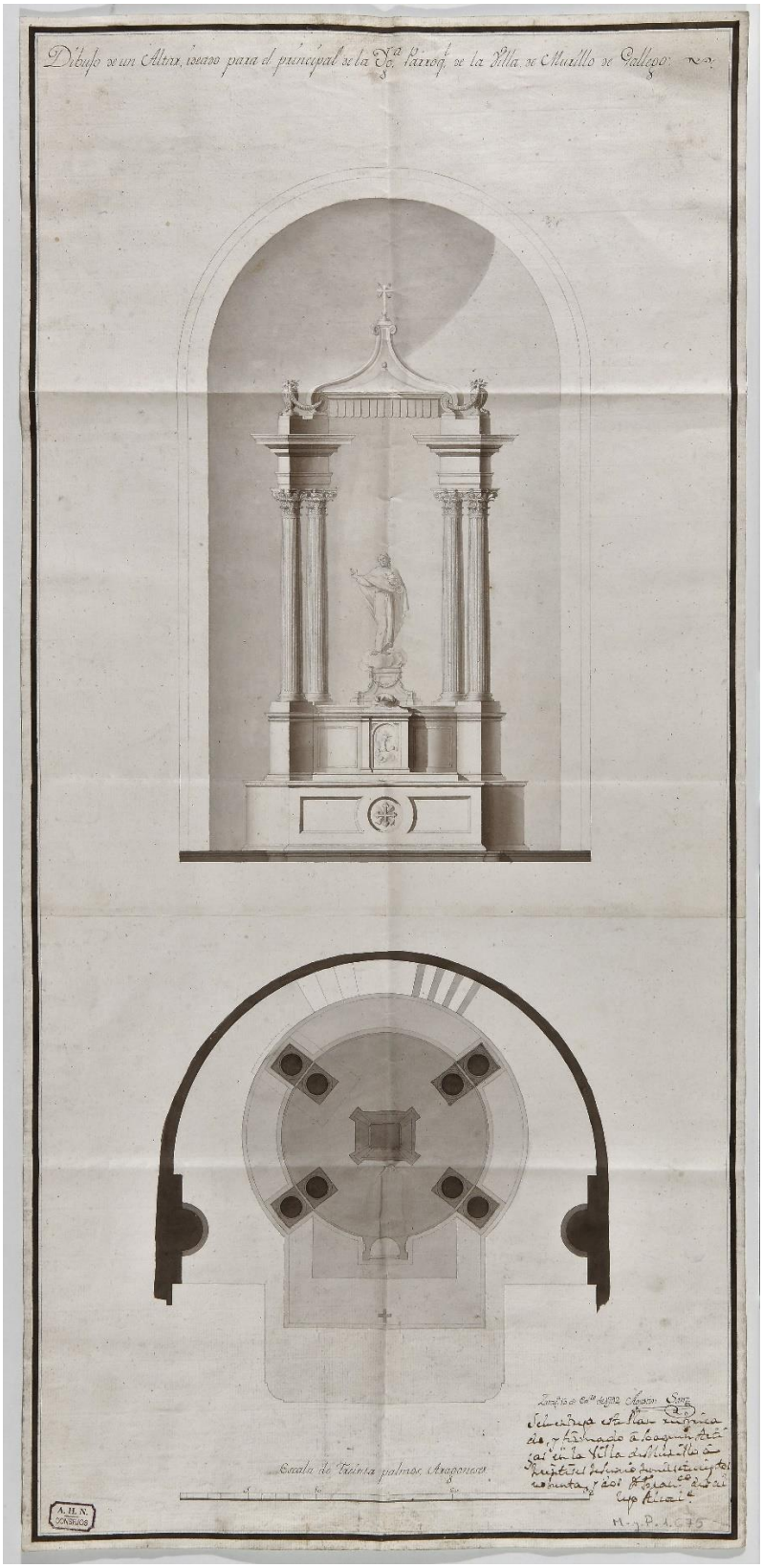


Fig. 5: Agustín Sanz, *Dibujo de un altar ideado para el principal de la Yglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego*, 13 de enero de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

A pesar de que no se llegó a ejecutar materialmente, las características y el aspecto del magnífico altar mayor con formato de baldaquino o tabernáculo clasicista diseñado por Agustín Sanz para el ábside central románico de la Iglesia parroquial de San Salvador de Murillo de Gállego se pueden conocer gracias a la conservación de las trazas, el proyecto constructivo y el cálculo de costes elaborados por el arquitecto zaragozano, que los rubricó, como ya se ha visto, el 13 de enero de 1792.[2135] Las citadas trazas, dibujadas en un solo pliego de papel verjurado de formato rectangular vertical muy alargado, se reducen a un alzado frontal del baldaquino y a su planta, que Sanz representó insertos en el propio espacio arquitectónico del ábside central románico, que también reflejó tanto en alzado (aunque simplificado) como en planta con el fin de que quedaran perfectamente claras la ubicación exacta que debía tener la nueva estructura y sus proporciones.[2136] Portan en la parte superior de la cara anterior del pliego de papel una leyenda que dice: *Dibujo de un altar ideado para el principal de la Yglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego* [fig. 5].[2137]

Como ya se ha señalado previamente, a la hora de concebir el nuevo altar mayor de la Iglesia de Murillo de Gállego, Agustín Sanz, en vez de diseñar un retablo mayor convencional, ya fuera ceñido a los muros del ábside central o exento dejando detrás del mismo espacio suficiente para el coro, optó por idear un monumental baldaquino o tabernáculo exento, a modo de gran templete columnario, con la mesa de altar integrada en su frente, que alcanzaría una altura total de 8 metros hasta la coronación de su cruz de remate y un diámetro máximo en la base, excluida la mesa de altar, de 4 metros.[2138] Lo pensó para disponerlo justo en medio del gran ábside central románico de planta semicircular que constituye la cabecera del templo, que cuenta con dos niveles superpuestos de arcos románicos —ciegos y más amplios los del nivel inferior, y abiertos, con uso de ventana y más reducidos los del superior— y se cubre con una sobria bóveda de cuarto de esfera. Curiosamente, la idea de elegir el formato de tabernáculo para resolver el nuevo altar mayor ya había sido apuntada con gran sagacidad por el Obispo de Jaca, fray José Antonio López Gil, en su visita pastoral de 1787, siendo refrendada posteriormente por Sanz, que se inclinó por un baldaquino de planta general circular muy ligero y estilizado, pues gracias a su disposición centralizada, su liviandad general y la trasparencia de sus formas, esta opción era la más adecuada, desde un punto de vista

[2135] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).

[2136] Agustín Sanz, *Dibujo de un altar ideado para el principal de la Yglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego*, 13 de enero de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado. Escala gráfica de 30 palmos aragoneses. Madrid, Archivo Histórico Nacional (A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675). Estos diseños, al igual que los restantes dibujos conservados de Agustín Sanz, son de una gran calidad gráfica y proyectual, respondiendo plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Muestran el altísimo nivel técnico alcanzado por Sanz como dibujante arquitectónico y proyectista. No obstante, en estas y otras trazas elaboradas a partir de la segunda mitad de la década de 1780 parece intuirse la colaboración, en la delineación en limpio de las mismas, de alguno de los dos hijos de Sanz, Matías y José, que eran arquitectos en formación dentro del sistema académico.

[2137] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego).

[2138] La profundidad máxima del conjunto, incluyendo la mesa de altar, sería de 4'75 metros. Véase A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego).



Fig. 6: ***Vista general del ábside central románico de la Iglesia de Murillo de Gállego, para el que Agustín Sanz diseñó su baldaquino*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

geométrico y volumétrico, para lograr una adecuada integración del nuevo altar mayor en el singularísimo espacio semicircular del gran ábside central románico, que de esta manera no quedaría eclipsado, como ocurriría con un macizo retablo al uso, sino más bien todo lo contrario, potenciado, dado que su monumental pero a la vez sobria arquitectura románica plena, no carente de cierto clasicismo, se pondría en valor al quedar perfectamente visible a través de la ligera, sutil y transparente estructura columnaria

clasicista ideada por Sanz, que a su vez se vería literalmente abrazada por las envolventes curvas del muro y la bóveda del citado ábside central [figs. 6 y 7].[2139]



Fig. 7: ***Vista de detalle del ábside central románico de la Iglesia de Murillo de Gállego, para el que Agustín Sanz diseñó su baldaquino*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2139] A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 6 r.-7 r. (Decreto de visita pastoral de 16-VI-1787) y ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792); y A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego).

La tipología de tabernáculo-baldaquino escogida para el altar mayor, muy arraigada en el barroco italiano y español, entendida esta como una forma arquitectónica ligera, transparente y centralizada, levantada normalmente sobre columnas o pilares, dentro de otro espacio arquitectónico para enfatizar con un sentido casi teatral un elemento concreto de gran carga simbólica, generalmente la imagen del titular del templo o la capilla y el propio altar, que se unen a su envolvente entorno arquitectónico en una auténtica simbiosis entre forma y signo, entre escenografía y símbolo, no solo permitía resolver eficazmente la integración con la noble y rotunda arquitectura románica plena del edificio, sino también potenciar el carácter significativo y principal de aquello que esta debía acoger en su seno con carácter preeminente.[2140]

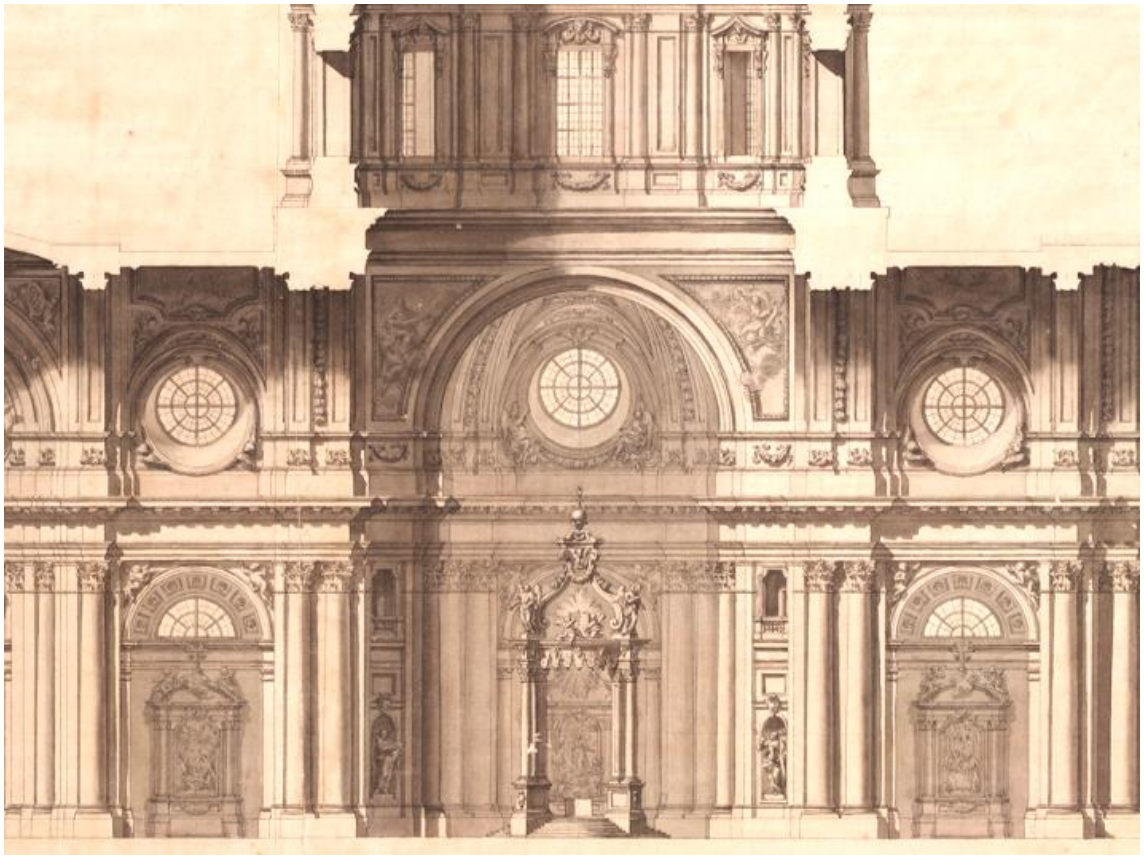


Fig. 8: ***Vista general del baldaquino diseñado por Ventura Rodríguez en su proyecto de Templo Magnífico (1748) para la Academia de San Lucas de Roma*****. Se aprecia su perfecta integración en el espacio del amplio crucero de la iglesia.**

Dentro de la tipología de tabernáculo-baldaquino, que también se extendía a los dominios de la arquitectura efímera a través de la variante del túmulo funerario o catafalco, tan arraigada en la cultura barroca española, que permitía multitud de variantes, desde la mayor sencillez a la complejidad escenográfica y decorativa más absoluta, Agustín Sanz optó por una solución arquitectónica columnaria de gran ligereza y clasicismo, aunque imbricada todavía en la potente tradición del barroco romano a través del tamiz venturiano, pues partió de un modelo codificado en 1748 por Ventura Rodríguez en su excelente proyecto de iglesia o *templo magnífico*, cuyos diseños, rubricados en

[2140] USÓN GARCÍA, R., *La intervención de…*, *op. cit.*, pp. 149-166.

Madrid el 24 de agosto de 1748,[2141] presentó a la Academia de San Lucas de Roma para corresponder a su nombramiento como académico de mérito de la misma en 1745,[2142] un modelo que Sanz conocía sin duda, pues había llegado a alcanzar gran fama en los círculos académicos madrileños a través de varias copias autógrafas, una de las cuales sirvió de destacado material formativo a varias generaciones de alumnos de la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid,[2143] y que supo reelaborar y reconfigurar con acierto hasta conseguir un "aparato" escenográfico que, aun partiendo de la tradición barroca, caminaba hacia un incipiente neoclasicismo. El citado referente venturiano, que se emplaza escenográficamente bajo la gran cúpula hemisférica del crucero de la iglesia, es, a decir del prestigioso historiador del arte Fernando Marías Franco, un gran baldaquino *de claros ecos berninianos-mansartianos*, aunque también con referencias a un *cierto pasado hispánico en la disposición diagonal de sus principales soportes* [figs. 8 y 9].[2144]

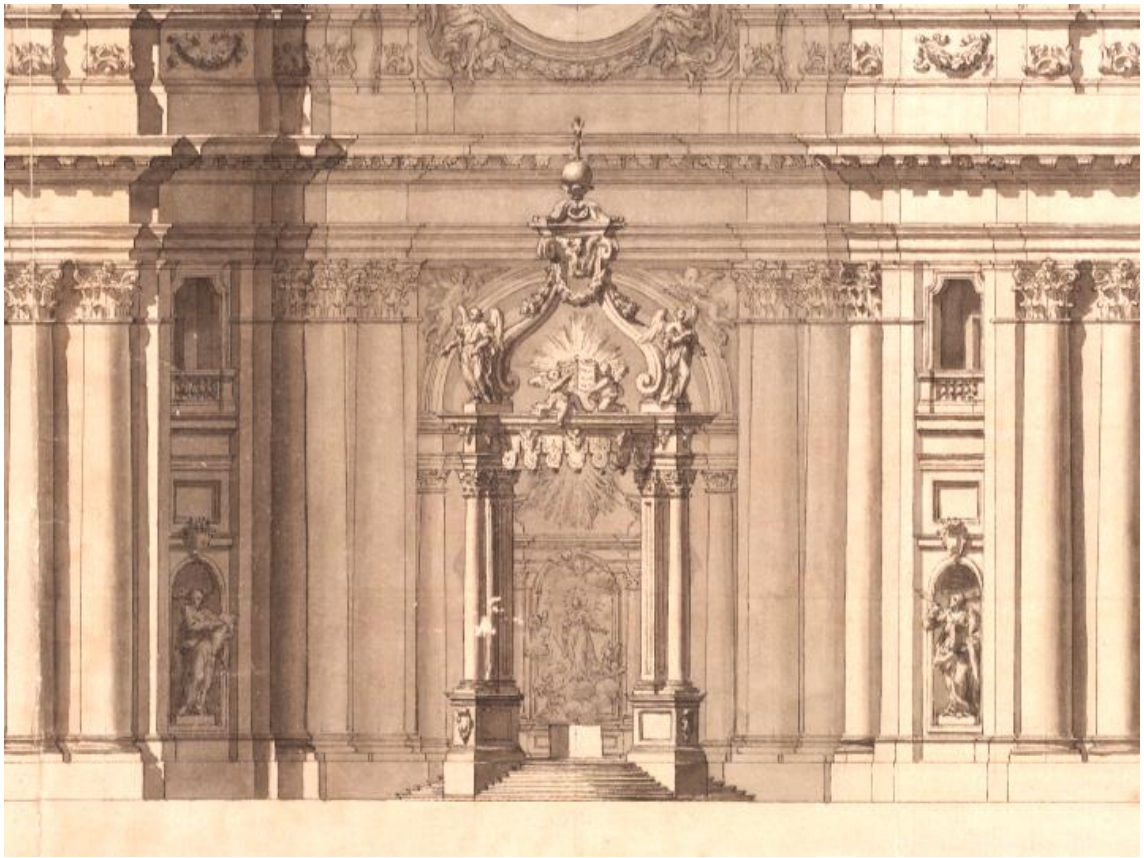


Fig. 9: ***Otra vista general del baldaquino diseñado por Ventura Rodríguez en su proyecto de Templo Magnífico (1748) para la Academia de San Lucas de Roma.***

De hecho, el baldaquino de Ventura Rodríguez está conformado por cuatro parejas independientes de soportes de capitel corintio —columna de fuste liso en la parte externa

[2141] A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez).
[2142] Sobre este magnífico proyecto de iglesia monumental de Ventura Rodríguez, a veces identificado como una propuesta encubierta para la ansiada catedral madrileña, véase ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 128-131; MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y…", *op. cit.*, pp. 112-115; y RODRÍGUEZ RUIZ, D., "El proyecto para…", *op. cit.*, pp. 244-251.
[2143] *Ibidem*, p. 246.
[2144] MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y fábricas…", *op. cit.*, p. 113.

y pilar cuadrado cajeado en la interna—, cada una de las cuales apoya en un alto pedestal paralelepipédico de caras cajeadas y remates inferior y superior moldurados, y este a su vez en su respectivo zócalo de frentes lisos, emplazándose todo ello sobre una gran base circular. En ese gran círculo las cuatro parejas de soportes, con sus respectivos pedestales y zócalos, se disponen alineadas en sendas diagonales formando un aspa, una disposición diagonal de los soportes que estaba muy arraigada en la larga tradición de los catafalcos o túmulos funerarios hispánicos (túmulos de Luis I y Francisco Farnesio, ambos de Teodoro Ardemans…), de donde Rodríguez tomó probablemente la idea, pero no tanto en Italia (Bernardo Vittone…),[2145] y que permite enfatizar especialmente, gracias a la convergencia de líneas en el centro de la estructura, el elemento que ocupa dicho centro, que en el caso del baldaquino de Rodríguez es la propia mesa del altar mayor, que queda perfectamente exenta en su punto central además de sobreelevada teatralmente gracias a una monumental gradería de planta circular, desarrollo troncocónico y unos ocho peldaños que, arrancando de la misma base de la que parten los zócalos de las cuatro parejas de soportes y desarrollándose entre ellos, alcanza su misma altura, pues culmina en una amplia plataforma circular que queda perfilada por los pedestales de los citados soportes y presidida en su centro por la mesa de altar [fig. 10].[2146]

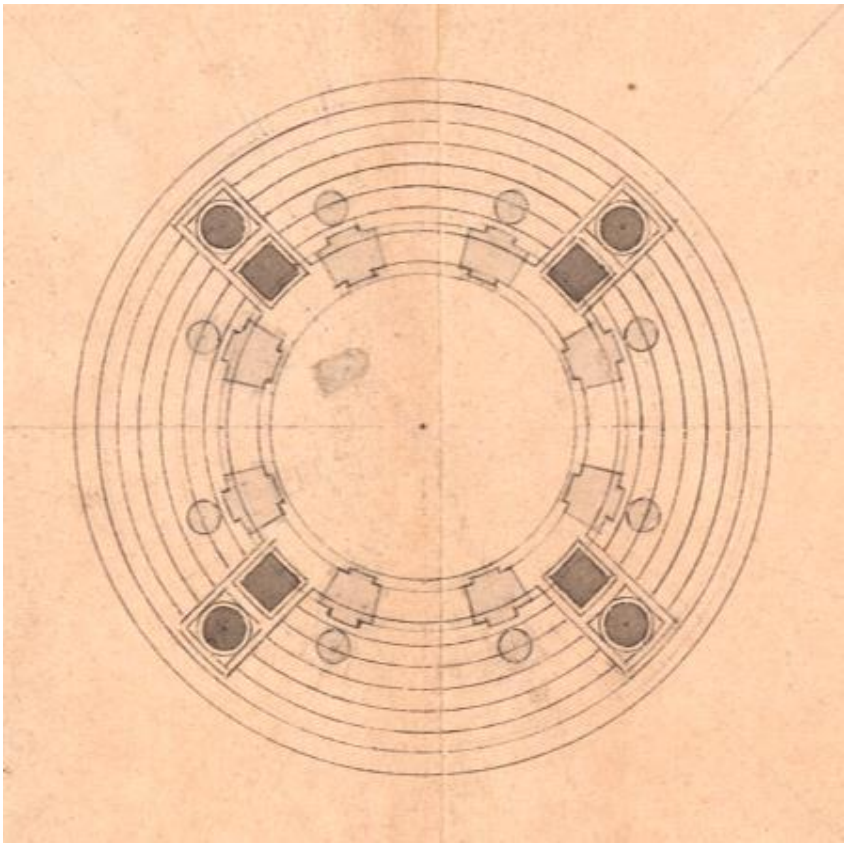


Fig. 10: ***Detalle de la planta del baldaquino diseñado por Ventura Rodríguez en su proyecto de Templo Magnífico (1748) para la Academia de San Lucas de Roma.***

[2145] ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 129 y 131; USÓN GARCÍA, R., *La intervención de*…, *op. cit.*, pp. 151-161; y MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y fábricas…", *op. cit.*, p. 113.
[2146] A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez); y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 129 y 131.

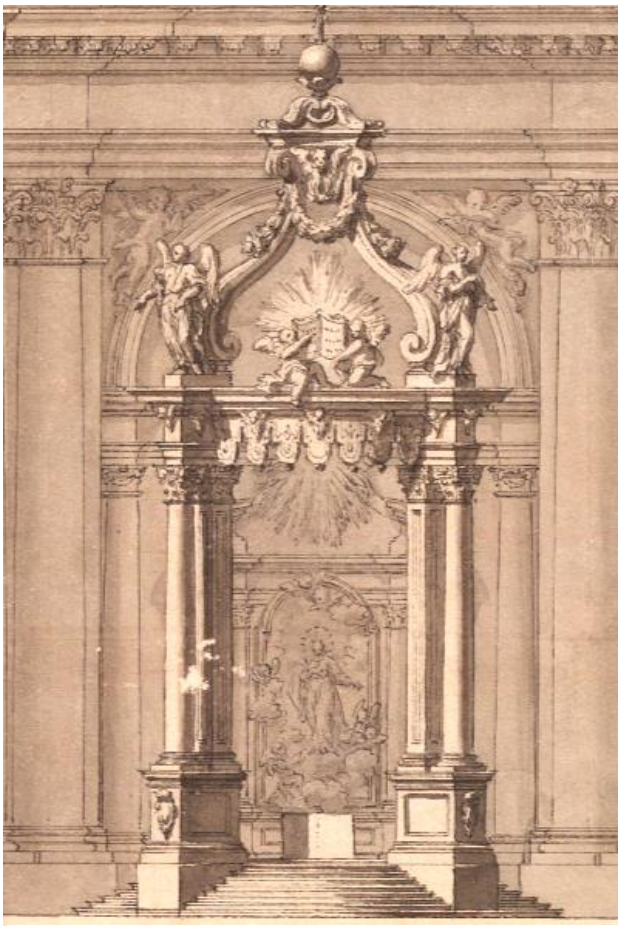


Fig. 11: ***Vista de detalle del baldaquino diseñado por Ventura Rodríguez en su proyecto de Templo Magnífico (1748) para la Academia de San Lucas de Roma.***

En el baldaquino venturiano cada pareja de columna-pilar soporta un fragmento de entablamento corintio de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla, friso liso y monumental cornisa de canto moldurado ornada con modillones colgantes con forma de serafín. Los cuatro fragmentos de entablamento corintio, en los que apoyan a su vez cuatro trozos de *banquillo* más pequeños para ganar cierta altura, quedan enlazados entre sí por la cornisa, desde su parte media, mediante un elegante dosel, con cornisamento superior moldurado ornado también con modillones de serafín y con decorativas guardamalletas colgantes con borla, que se tiende de uno a otro proyectándose hacia delante en curva y que presenta parejas de ángeles niños tenantes en el centro de cada uno de sus cuatro frentes, un recurso de clara raíz berniniana tomado del célebre baldaquino de la Basílica de San Pedro del Vaticano y que otros arquitectos barrocos, como el francés Jules Hardouin Mansart, también habían empleado en sus baldaquinos (Iglesia de San Luis de los Inválidos de París…) difundiendo su uso. Claramente berniniano y vaticano es también el remate ascensional convergente que a modo de cubierta calada corona el conjunto con sutileza, ligereza y transparencia, que como en el caso del baldaquino de San Pedro está formado por cuatro sinuosos volutones de extremos enroscados contrapuestos que, arrancando de los cuatro trozos de *banquillo*, convergen en una plataforma superior de cantos moldurados curvados hacia dentro que, mediante cuatro pseudovolutas o tornapuntas a modo de peana, soporta una gran bola que como coronación sostiene una cruz con cuatro *ráfagos* o resplandores. Como toque diferenciador dieciochesco, los extremos enroscados superiores de los volutones se disponen enlazados entre sí mediante guirnaldas vegetales colgantes que enmarcan grandes serafines, uno por cara. También como en el baldaquino vaticano, cada uno de los cuatro volutones presenta delante de su arranque, apoyada a su vez sobre el correspondiente trozo de *banquillo*, la escultura de un ángel mancebo de alas desplegadas [figs. 11 y 12].[2147]

[2147] *Ibidem*.



Fig. 12*: Estampa del baldaquino de la Basílica de San Pedro del Vaticano, obra de Bernini* **(***Insignium Romae Templorum***, 1684).**

Partiendo sin duda de este modelo de tabernáculo de Ventura Rodríguez que acabo de analizar, tan vinculado todavía al barroco romano y al célebre baldaquino de Gianlorenzo Bernini, Agustín Sanz ideó su propia propuesta de baldaquino para el altar mayor de la Iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego, que debe entenderse como una versión profundamente reelaborada y actualizada del mismo en clave clasicista para dar respuesta a unas necesidades específicas y unos condicionantes muy diferentes a los que debió afrontar Rodríguez. No obstante, al igual que el de este, el baldaquino de Sanz parte de una planta general circular, aunque de desarrollo vertical diferente. Por un lado, aunque mantuvo y potenció la idea de desplegar la estructura del baldaquino mediante cuatro parejas de soportes de disposición diagonal formando un aspa, no desarrolló las respectivas bases de esas parejas de soportes como elementos independientes sino como partes integradas de un todo conjunto. De hecho, sustituyó los cuatro zócalos independientes y la monumental gradería circular que los envolvía en el diseño de Rodríguez, que en Murillo no tenía sentido pues el interior del baldaquino no sería practicable porque no contendría la mesa del altar, por un monumental zócalo unitario de sillería de planta circular, notable altura y aspecto muy macizo, que actuaría visualmente como un auténtico podio sobre el que se desarrollaría el conjunto.[2148] Dicho zócalo, para mayor sobriedad, presentaría su frente perimetral completamente liso, animado únicamente en su arranque y en su remate superior por sendos moldurajes anulares y en la parte frontal por la proyección hacia delante de la mesa de altar, también de sillería, que en vez de cobijarse en el centro de la estructura se dispondría como un auténtico apéndice frontal de la misma, una solución que ya había sido aplicada por Carlo Fontana en su famoso baldaquino del altar mayor de la Iglesia de Santa María Transpontina de Roma, que también se dispone sobre un alto zócalo a modo de podio, una obra que Sanz conocía por estampa[2149] y que probablemente le sirvió de referencia directa para resolver en parte la zona inferior de su tabernáculo. Así, la mesa de altar, que no deja de ser una proyección delantera del gran zócalo general, de su misma altura y acabados pero formato paralelepipédico, que impide que su perímetro sea perfectamente circular, es un volumen muy limpio que solo se anima en su cara frontal, al margen de sus moldurajes superior e inferior, mediante un sencillo cajeado clasicista de triple compartimentación,[2150] muy típico de las mesas de altar de Sanz (altares laterales de la Iglesia de Épila…), formado

[2148] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792); A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez); y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 129 y 131.

[2149] La planta y el alzado del baldaquino del altar mayor de la Iglesia de Santa María Transpontina de Roma eran conocidos por muchos arquitectos españoles del siglo XVIII gracias a la estampa dedicada a dicho baldaquino en el célebre repertorio de estampas *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691). Sobre este y otros repertorios de estampas de edificios de la Roma moderna véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas…", *op. cit.*, pp. 247-296.

[2150] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quatrocentto por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española.

por un tondo central de perfil interior moldurado, que cobija una cruz griega de brazos trilobulados con cuatro *ráfagos* o resplandores en sus encuentros, y otros dos cajeados pseudorectangulares, también de perfil interior moldurado, que flanquean dicho tondo adaptándose a su curvatura [figs. 13, 14 y 15].[2151]

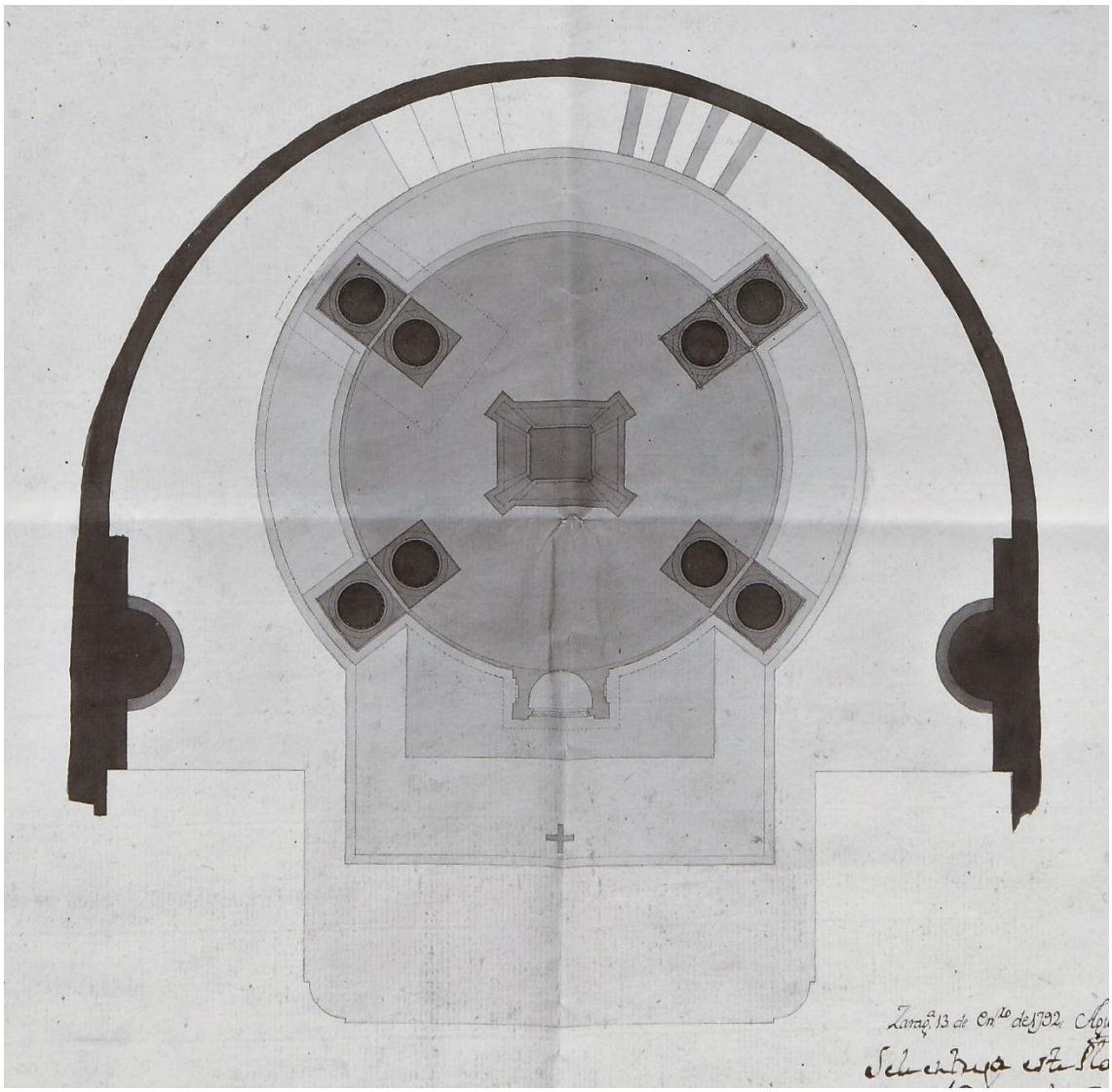


Fig. 13: ***Planta del baldaquino*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego (1792), de Agustín Sanz.**

Sobre la mesa de altar se dispone en retranqueo una sencilla grada de cantería de frente liso, solo de canto superior perfilado, que es de la misma anchura que el frontal del gran basamento unitario, denominado por Agustín Sanz *pedestal*, que se dispone sobre el zócalo, y de la misma altura que el molduraje inferior de dicho *pedestal*. Sirve para realzar debidamente y dar servicio al bello sagrario clasicista, que debía ejecutarse en madera policromada y dorada y encastrarse en el centro del frente curvo del ya mencionado *pedestal*. Sanz lo concibió como un sencillo mueble paralelepipédico de disposición vertical cuyo frente, que tendría sin duda función de puerta, presenta en su centro un sencillo relieve en arco de medio punto, con la representación de una custodia flotando

[2151] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego).



Fig. 14: ***Alzado del baldaquino.*** **Es un detalle del dibujo de planta y alzado del baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego (1792), de Agustín Sanz.**

entre nubes en medio de un rompimiento celestial acompañada en su base por tres serafines de variados ademanes, cuyas enjutas presentan un sencillo cajeado con

decoración en relieve en su interior. El citado relieve en arco de medio punto queda flanqueado por dos pseudopilastras toscanas de gran austeridad que presentan sus basas y sus capiteles prolongados y enlazados lateralmente en retranqueo hasta generar sendos cornisamentos que son prolongación de los existentes en el frontal del ya referido *pedestal* o basamento. Como coronación, el sagrario presenta una especie de *banquillo* o repisa de base rectangular y desarrollo pseudoapiramidado truncado de frentes cajeados de perfil interior moldurado, en cuyo escueto remate plano se dispone una pequeña escultura de bulto redondo del Agnus Dei recostado sobre un lecho de nubes [fig. 16].[2152]

Por encima del gran zócalo unitario que actúa de podio de todo el conjunto del baldaquino, justo detrás del sagrario, se dispone el ya mencionado *pedestal*, que es un gran basamento también unitario, macizo y de planta circular, pensado para ejecutarse en sillería, que remplaza a los cuatro pedestales independientes existentes en el baldaquino de Ventura Rodríguez, que aquí quedan embebidos en el basamento general, aunque solo parcialmente, pues su mitad externa, correspondiente a la columna más exterior de cada una de las cuatro parejas, sobresale hacia fuera en proyección, a modo de pedestal protuberante de formato paralelepipédico vertical, enfatizando de esta manera la alineación diagonal en forma de aspa de las columnas de la parte de arriba. Este basamento, que evidentemente, a tenor de lo ya dicho, es de diámetro menor que el zócalo de abajo, describe una circunferencia que coincide exactamente con las estrechas separaciones existentes entre los plintos de las columnas de cada una de las cuatro parejas que conforman la estructura del baldaquino, de tal manera que las columnas interiores de cada pareja quedan



Fig. 15: ***Estampa de la planta y el alzado del baldaquino de la Iglesia de Santa María Transpontina de Roma, diseñado por Carlo Fontana*** **(*Disegni di Vari Altari e Cappelle*, 1689-h. 1691).**



Fig. 16: ***Sagrario del baldaquino*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego (1792), de Agustín Sanz.**

[2152] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).

"dentro" de la circunferencia y las exteriores "fuera". El basamento, aun siendo de planta general circular, presenta su frente perimetral dividido en cuatro secciones delimitadas por los pedestales en proyección de las columnas exteriores de cada pareja. A raíz de la disposición en aspa de esas parejas de columnas, las secciones frontal y trasera son más anchas que las dos laterales, lo que se refleja en su articulación cajeada, que presenta una mayor segmentación, especialmente en la frontal, que se articula con el ya mencionado sagrario encastrado en su centro y sendos cajeados cuadrados de perfil interior moldurado, adaptados a su curvatura, a los lados. Las cuatro secciones curvas del frente perimetral del basamento quedan perfiladas arriba y abajo por sendos moldurajes clasicistas que tienen continuidad de una a otra sección al prolongarse lateralmente por los pedestales protuberantes de las columnas exteriores, cuyos tres frentes visibles son lisos y rectos para contrastar con la curvatura de las secciones de basamento que delimitan. El basamento se corona con una gran plataforma plana superior de cierre de planta circular y sencillo canto moldurado en ligero retranqueo, que actúa de base para disponer en su centro la refinada *repisa* o peana clasicista sobre el que debía colocarse la gran imagen de bulto redondo de Cristo representado como *Salvator Mundi* que debía quedar cobijada escenográficamente en el centro del baldaquino.[2153]

La *repisa* que debía soportar la imagen que debía presidir el conjunto, que debía ejecutarse en madera policromada, se configura como una refinada peana clasicista de base cuadrada de lados curvados hacia dentro y sencillo canto moldurado que, en su desarrollo vertical, adquiere un elegante formato troncopiramidal de caras curvadas que recuerda al de los pies de los hacheros de iglesia del momento. Dichas caras curvadas se animan con un simple cajeado de perfil interior moldurado en cada una de ellas, cuatro cantos de unión entre las mismas resueltos como un doble volutón de extremos enroscados contrapuestos, el inferior describiendo una pseudoespiral de ángulos y líneas rectas, motivo clasicista de tradición serliana muy habitual en la época, y el superior una simple forma de voluta, y cuatro guirnaldas colgantes típicamente clasicistas, una por cara, que penden con gracia de las volutas superiores de los volutones disponiéndose por delante del correspondiente cajeado y montando sus cabos sobre los cantos. Encima, sobre el *trono*, que se conforma como una base de algodonosas nubes que debía labrarse en madera y pintarse imitando mármol blanco, debía disponerse ya la imagen propiamente dicha, que aparece dibujada profusamente en el diseño de alzado del baldaquino para servir de guía u orientación general al escultor que se hiciera cargo de la ejecución material de la misma en madera, debiéndose después pintar imitando mármol blanco. La escultura, que es completamente de bulto redondo, pues resultaría visible en todo su contorno al poderse rodear la estructura circular del tabernáculo, es de líneas muy contenidas y nos muestra a Cristo como *Salvator Mundi* siguiendo la iconografía tradicional: vestido con una túnica que le llega hasta los tobillos dejando asomar sus pies desnudos y un largo manto de sutiles pliegues que le cae por la espalda generando una elegante forma en V, y completamente erguido pero con su pierna derecha ligeramente flexionada generando un suave contraposto que aporta gracilidad y un contenido

[2153] *Ibidem*; A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez).

movimiento a la figura, que presenta su brazo derecho extendido casi en horizontal en actitud de bendecir con tres dedos y el izquierdo flexionado sosteniendo con la mano una esfera rematada en cruz que simboliza el orbe terrestre, mientras a la vez ladea ligeramente su barbado rostro hacia su derecha, lo que rompe la rigidez de la postura y permite contemplar parte de su característica y larga cabellera [fig. 17].[2154]



Fig. 17: *Salvator Mundi del baldaquino*. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego (1792), de Agustín Sanz.

La figura de Cristo *Salvator Mundi* queda enmarcada y arropada, aunque con gran holgura espacial tanto en la envolvente como en la parte suprior, por las cuatro parejas de monumentales columnas de orden corintio, alineadas en diagonal hacia el centro, dos a dos, generando una forma imaginaria de aspa, que conforman el núcleo del baldaquino, una solución derivada sin duda del modelo fijado por Ventura Rodríguez en su tabernáculo para un *templo magnífico*, que a su vez bebía de la tradición barroca hispánica (Ardemans…) en esa disposición diagonal de los soportes, pero mucho más unitaria, equilibrada y clasicista en su resolución, al usar ya Agustín Sanz un solo tipo de soporte, la columna corintia, y además absolutamente canónico.[2155] De hecho, dichas columnas, que debían ejecutarse en madera policromada y dorada y son de un gran clasicismo y monumentalidad, cuentan con su correspondiente plinto, que apoya directamente en el gran basamento circular de la parte inferior o en sus cuatro proyecciones dependiendo de si son interiores o exteriores, y todas ellas constan, como no podía ser de otra manera al respetarse escrupulosamente la norma clásica, de basa ática, fuste acanalado con éntasis y capitel corintio.[2156] Como ya ocurría en el caso del baldaquino de Rodríguez con la mesa de altar, la disposición diagonal de las columnas por parejas permite enfatizar y destacar especialmente, gracias a la convergencia de líneas en el centro de la estructura, el elemento que ocupa dicho centro, en este caso la imagen de Cristo *Salvator Mundi*, que adquiere todo el protagonismo con una evidente teatralidad pero sin renunciar para lograrlo, como sí ocurre con los retablos convencionales, al

[2154] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).

[2155] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez); USÓN GARCÍA, R., *La intervención de*…, *op. cit.*, pp. 151-161; y MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y fábricas…", *op. cit.*, p. 113.

[2156] En su proyecto, Agustín Sanz contempló la posibilidad de sustituir los fustes acanalados de las columnas por fustes lisos si así se consideraba oportuno, en cuyo caso dichos fustes lisos deberían policromarse imitando jaspe rojo de Tortosa. Véase A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).

diálogo con la arquitectura circundante, que penetra visualmente a través de los amplios huecos e intersticios vacíos que dejan la figura y las columnas que la ciñen [fig. 18].[2157]

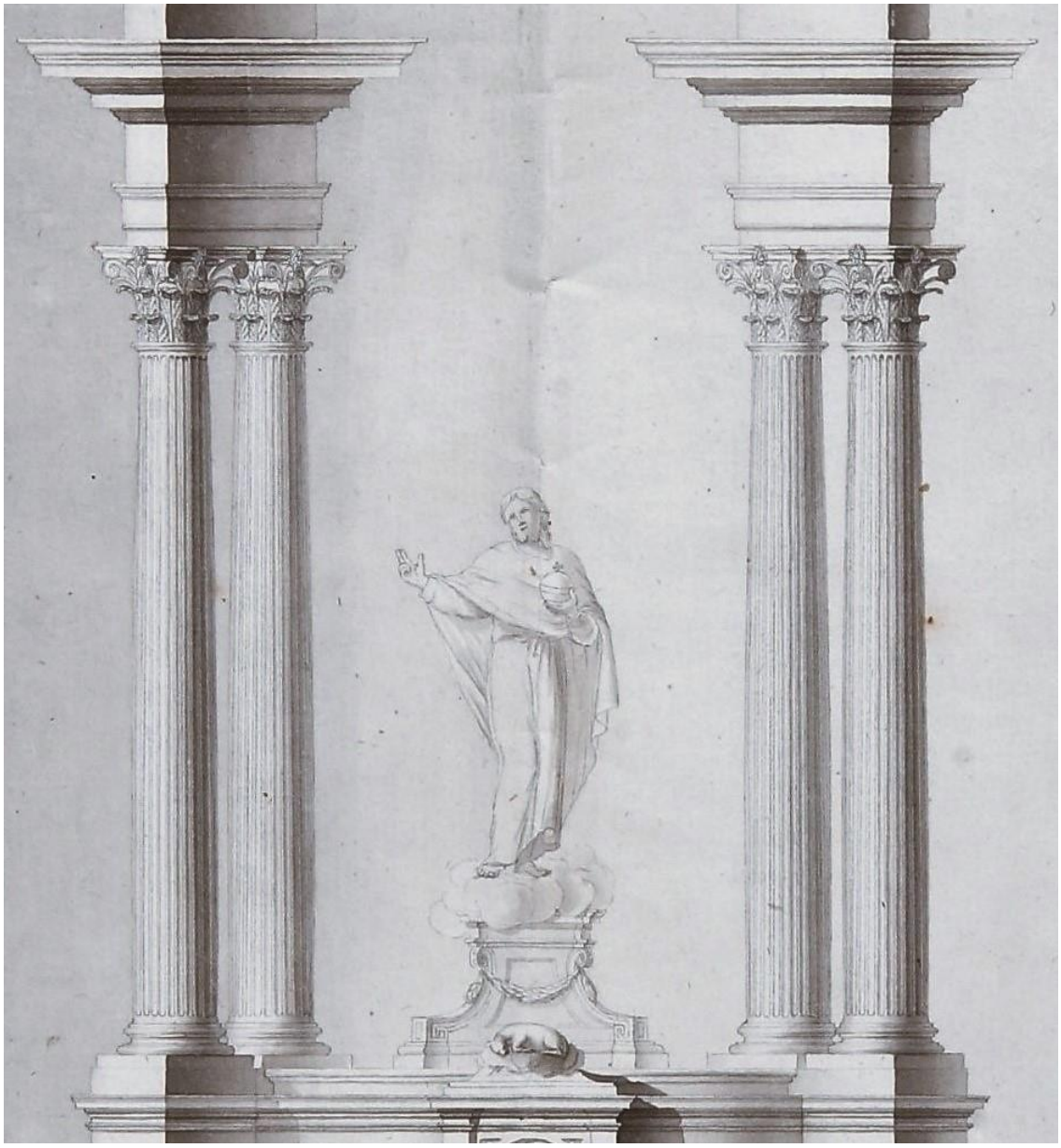


Fig. 18: ***Parejas de columnas diagonales del baldaquino*****. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego (1792), de Agustín Sanz.**

Al igual que en el baldaquino de Ventura Rodríguez, cada pareja de columnas sostiene un fragmento de entablamento corintio de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla, friso liso y monumental cornisa de canto moldurado, pero prescindiendo de la nota barroquizante de los modillones colgantes. Además, como en el modelo venturiano, esos cuatro trozos de entablamento corintio, que debían ejecutarse en una sola pieza de madera policromada, soportan a su vez cuatro secciones de *banquillo* más pequeñas para ganar cierta altura, aunque aquí, a diferencia del mismo, y en pos de una mayor estilización y una pretendida individualización de las parejas de soportes,

[2157] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez).

dichos fragmentos de entablamento no quedan enlazados entre sí por la cornisa mediante un elegante dosel de tradición berniniana, sino que este se coloca a mayor altura en una posición menos preeminente, tendido entre los enroscamientos inferiores de los volutones de coronamiento, lo que confiere un gran protagonismo a la monumental y rotunda presencia clasicista de los citados trozos de entablamento, pues estos quedan así perfectamente individualizados y visibles en toda su envergadura, una solución que puede considerarse ya de cierto tono neoclásico por la fragmentariedad que introduce en la composición del conjunto al mermar el protagonismo de un elemento tan importante de continuidad y enlace visual entre las partes conformantes del mismo como es el dosel.[2158]

Por encima de los trozos de banquillo que se emplazan sobre los cuatro fragmentos de entablamento que rematan las parejas de columnas corintias se dispone ya la coronación del baldaquino, toda ella ejecutada en madera policromada y dorada, que como la del tabernáculo de Ventura Rodríguez en la que se inspira es también de evidente tradición berniniana y vaticana, pero reelaborada en clave clasicista. De hecho, aunque presenta también un remate ascensional convergente a modo de cubierta calada con clara raigambre en el baldaquino de San Pedro del Vaticano, la resolución de sus elementos resulta algo diferente. Así, aunque presenta también cuatro sinuosos volutones de extremos enroscados contrapuestos que, arrancando de los cuatro fragmentos de *banquillo*, convergen en una plataforma superior, dichos volutones son menos voluminosos, más sobrios en su modulación, mucho menos verticalizantes en su desarrollo y carecen de guirnaldas vegetales colgantes tendidas entre sus extremos enroscados superiores. También la plataforma en la que convergen es mucho más escueta y sencilla, además de ser de líneas rectas y carecer de las cuatro pseudovolutas o tornapuntas y de la bola existentes en el caso venturiano como soporte de la cruz que corona el conjunto, que aquí presenta también cuatro *ráfagos* o resplandores diagonales, pero apoya simplemente en un sencillo pie circular de desarrollo pseudotroncocónico con base y remate ligeramente moldurados. Diferenciándose también de los baldaquinos venturiano y berniniano, Sanz colocó delante del arranque de los cuatro volutones, apoyados a su vez sobre el correspondiente trozo de *banquillo*, cuatro clasicistas jarrones de pie circular ligeramente moldurado, cuerpo gallonado y boca estrecha también moldurada y con flores en sustitución de las cuatro esculturas de ángeles mancebos de alas desplegadas existentes en los dos modelos referidos en idéntica ubicación. Dichos jarrones sostienen por la boca guirnaldas vegetales colgantes que se introducen en el enroscamiento inferior de los volutones, que a su vez soportan el dosel, que en vez de tenderse entre los trozos de entablamento de la parte de abajo lo hace entre los volutones, siendo también de tradición berniniana como el del baldaquino de Rodríguez pero mucho más sobrio, pues su cornisamento moldurado superior es recto en vez de curvo, del mismo se han eliminado las parejas de ángeles niños tenantes existentes en el centro de cada uno de sus cuatro frentes, de este penden también guardamalletas pero de perfil mucho más sencillo, sin decoración alguna y carentes de borlas, y además presenta una cubrición pseudopiramidal curvada, como de tienda, rematada en una clasicista piña, que se dispone

[2158] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez).

muy próxima a la curvatura de los volutones, que a raíz de ello resultan en su conjunto, entendidos como cubrimiento calado, menos transparentes que los de Rodríguez [fig. 19].[2159]

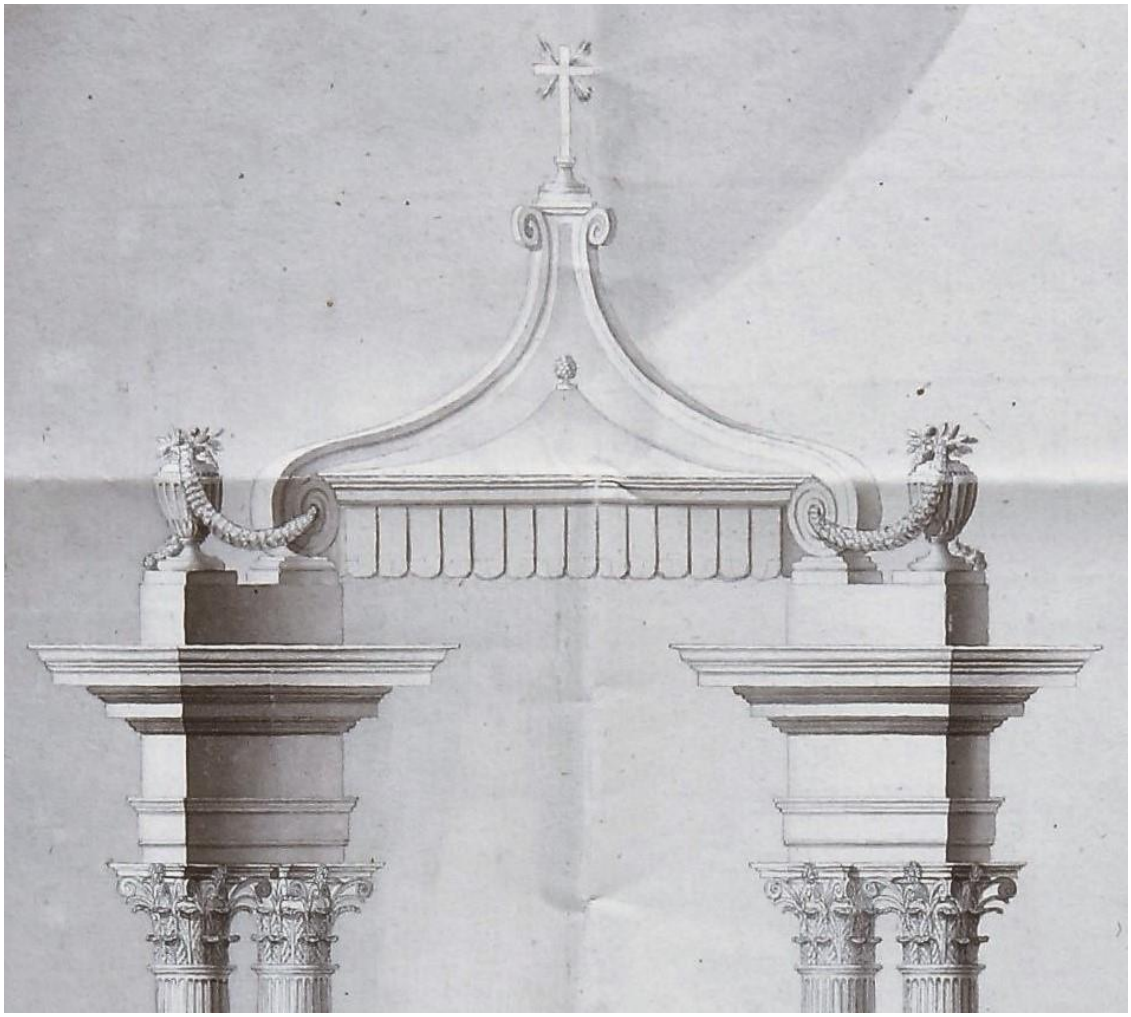


Fig. 19: *Coronación avolutada del baldaquino*. Es un detalle del dibujo de planta y alzado del baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego (1792), de Agustín Sanz.

Cabe señalar, como ya se ha visto en el estudio histórico de la obra, que precisamente la coronación o parte alta del baldaquino de Agustín Sanz fue enmendada por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que a pesar de la juventud y radicalidad neoclásica de algunos de sus miembros, no acabó de entender la modernidad del austero y escueto remate clasicista planteado por el experimentado y respetado arquitecto zaragozano y se inclinó en este caso, paradójicamente, por imponerle una opción formal y estéticamente pomposa, tradicional y conservadora, consistente en respetar con excesiva fidelidad el decorativo esquema berniniano de remate de baldaquino, al dictaminar la bajada del dosel y sus guardamalletas a su ubicación habitual entre los fragmentos de entablamento, haciendo caer estas últimas hasta el arranque de los arquitrabes de los mismos, lo que minoraría el rotundo efecto clasiquizante del conjunto, la sustitución de los clasicistas jarrones por

[2159] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.A.S.L.R., nº 2169, 2170 y 2171 (Diseños de *templo magnífico* de Ventura Rodríguez).

figuras de niños desnudos o *putti*, un recurso estético tradicional asumido por el incipiente neoclasicismo en aparente contradicción, o el enriquecimiento decorativo generalizado de toda la coronación, lo que restaría sobriedad y ligereza al conjunto. No obstante, ninguna de estas prescripciones tuvo efecto real, pues el baldaquino de Sanz no llegó a materializarse.[2160]

A su vez, es preciso señalar que detrás del baldaquino se debían crear sendas escaleritas portátiles de madera, dispuestas de forma contrapuesta adaptadas a su curvatura, para poder acceder cómodamente al interior de su plataforma interior e iluminarlo y limpiarlo. Las mismas aparecen reflejadas en el dibujo de planta de Agustín Sanz y son mencionadas en su cálculo de costes.[2161]

Por último, se hace preciso recordar que, tal y como estipuló Agustín Sanz en su proyecto constructivo, el baldaquino de la Iglesia de San Salvador de Murillo de Gállego no debía quedar con sus materiales vistos, sino que tanto sus partes pétreas de piedra arenisca tostada de la zona como aquellas resueltas en madera debían ir policromadas imitando mármoles o piedras de diferentes colores (mármol blanco, piedra encarnada de Albalate del Arzobispo, piedra de La Puebla de Albortón, piedra verde de Granada, piedra jabonada…), relegándose el dorado a ciertos elementos y detalles decorativos (basas de las columnas…), debiéndose barnizar todo el conjunto como acabado final.[2162]

[2160] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-3, Comisión de Arquitectura. Informes. Altares (Oficio de 27-IX-1792); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 205 r. (Junta de 10-X-1792); A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 44 r.-45 r. (Informe de 11-X-1792) y f. 46 r. (Oficio de 13-X-1792); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-3, Comisión de Arquitectura. Informes. Altares (Copia de oficio de 13-X-1792).

[2161] A.H.N., Consejos, Mapas, Planos y Dibujos, nº 1675 (Diseños del baldaquino de Murillo de Gállego); y A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado…", ff. 29 r.-32 r. (Proyecto y cálculo de 13-I-1792).

[2162] *Ibidem*.

4.2.2. PROYECTOS DE AMPLIACIÓN, REFORMA O RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS RELIGIOSOS PREEXISTENTES

4.2.2.1. Restauración del templo y construcción de la nueva torre campanario de la Iglesia parroquial de Pina (1779-1794)

Estudio histórico



Fig. 1: ***Vista aérea de Pina durante la riada de 2018.***

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la villa aragonesa de Pina, ubicada junto al cauce del Ebro aguas abajo de Zaragoza, había venido sufriendo los periódicos embates del río cuando este se desbordaba, unos desbordamientos que avanzada ya la segunda mitad de la centuria ocurrían con pasmosa frecuencia, dañando gravemente tanto los cultivos y haciendas como el propio caserío de la localidad, que sufría constantes deterioros, siendo uno de los edificios más damnificados, por su gran proximidad al cauce, la magnífica Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, construida entre 1565 y 1570 por el maestro de obras morisco Lope Chacho a caballo entre el tardogótico y el renacimiento y conformada por una gran nave de cinco tramos con ábside poligonal en la cabecera y coro a ras de suelo en los pies, cubierta con grandes bóvedas de crucería estrellada dotadas de terceletes y combados, y flanqueada por capillas laterales dispuestas entre los contrafuertes y comunicadas entre sí.[2163] Para intentar poner remedio a esta

[2163] La construcción de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina fue contratada en 1565 por Lope Chacho y el maestro de obras guipuzcoano Martín de Miteza, aunque Chacho se vio obligado a afrontarla casi en solitario a raíz de las múltiples obligaciones de su compañero como director de las obras de la zaragozana Cartuja de Aula Dei. Chacho concluyó el nuevo templo en junio de 1570 con gran satisfacción del Conde de Sástago, señor de la localidad y copatrocinador de la obra junto al concejo, por lo que el aristócrata lo contrató a finales de septiembre de ese mismo año para la construcción de su gran palacio en la zaragozana calle del Coso, que aún subsiste majestuoso. Véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del*

situación insostenible, en 1763 se proyectó, de orden del Consejo de Castilla, la construcción de un nuevo cauce artificial para el río a su paso por la localidad más alejado del casco urbano, una obra que quedó regulada mediante una Real Provisión del Consejo de Castilla del 16 de mayo de 1766 que ordenó su ejecución y fijó sus fuentes de financiación. La creación del nuevo cauce quedó a cargo del Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón, que acabó encomendando su dirección al comisionado Juan Francisco de Venero y Garbijos (Noja, Cantabria, h. 1703-Santoña, Cantabria, 1781), del Consejo de Su Majestad, oidor de dicha Real Audiencia y gobernador de su sala del crimen desde 1767. Sin embargo, la obra, dada su gran complejidad técnica y la dificultad





Fig. 2: ***Vista del interior de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina en 1934*** **(izquierda).**
Fig. 3: Miguel Bues, ***Plano en el que se manifiesta la obra del nuevo cauze de la villa de Pina, mandado ejecutar por el Supremo Consejo de Castilla, con comisión del Real Acuerdo, de orden del señor don Juan Francisco de Venero,*** **1775 (derecha).**

para recaudar los fondos que requería, no se emprendió con la celeridad debida, de tal manera que a mediados de 1773 apenas se había hecho nada todavía y el río seguía fluyendo por su viejo trazado [figs. 1, 2 y 3].[2164]

siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" e Instituto de Estudios Turolenses, 2005, pp. 246-247.

[2164] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/77 (Expediente sobre la reparación de los daños que ocasiona el río Ebro en Pina y su iglesia parroquial); A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Certificación de auto de 17-VIII-1773 y certificación de auto de 27-IX-1773); A.C.A., Colecciones, Mapas y planos, 366 (Plano topográfico del nuevo cauce del río Ebro en Pina proyectado en 1764); A.H.P.Z., C / MPGD / 91A, 91B y

Entretanto, el estado de conservación de la parroquial, tras haber sufrido los estragos de las numerosas avenidas del río, era cada vez más deplorable, como así lo puso de manifiesto el propio arzobispo de Zaragoza, Juan Sáenz de Buruaga y Ortiz de Landaluce (Berrícano, Álava, 1707-Zaragoza, 1777), en el alarmante informe de la visita pastoral que cursó a la villa el 27 de junio de 1772. En dicho informe, de gran contundencia, señaló que suspendía tomar otras providencias sobre *el maior culto y decencia de esta yglesia* porque, habiéndola reconocido personalmente con la mayor reflexión, había hallado *su fábrica material en la constitución más peligrosa, próxima a la más fatal ruina y expuesto Su Majestad Sacramentado a quedar sepultado entre las arenas y agua del río Ebro, que no solo descarga todo sus corriente y fortaleza enteramente contra las paredes de dicha yglesia en el presente tiempo, sino que, haviéndole llevado la maior parte de los fundamentos de su fábrica, cala ya sin duda todo el terreno de dicha yglesia*. Ante dicha lamentable situación, *en tanto será maior y más próxima dicha ruina en quanto se aumente agua en el referido río, que sucede con la más repetida frequencia, como es notorio, evitando pues suceso tan estraño y de estrago el más inaudito que se reconoce a la vista*, ordenó al vicario de Pina que sin perder tiempo contactara oficialmente, para tratar el tema, con el XII Conde de Sástago, Vicente Fernández de Córdoba y Alagón y Glimes de Brabante (Zaragoza, 1741-¿Madrid?, 1814),[2165] señor temporal de la villa (lo era desde 1763), en cuya calidad percibía los derechos dominicales de la misma, y con el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico de la localidad, llegando incluso a representar, si lo considerare necesario, al Consejo de Castilla para manifestarle *la necesidad del más pronto socorro a evitar tanto daño* y que este tomara cartas en el asunto. Por su parte, y para dar ejemplo, el arzobispo se ofreció a contribuir económicamente a la reparación del templo *por lo que nos puede tocar por la quarta décima*, es decir, por esa renta que percibía en la localidad, comprometiéndose a concurrir *con los intereses devidos y legítimos*. Concluyó su informe precisando que, *de no tomarse la devida providencia, evitando el maior daño que ba expuesto y está inminente y a la vista*, ordenaría de inmediato sacar *el Santísimo Sacramento de esta yglesia y no permitirle en ella, recogiendo también los santos óleos y vasos sagrados, precaviendo así el fatal suceso*, y estipulando que el vicario debía darle cuenta mensualmente de lo que fuera *obrando y de las buenas resultas que esperamos al fin expresado, como de algún aumento que reconozca, como es regular, en la ruina de dicha yglesia, para providenciarnos lo correspondiente a derecho*. Sobre dicho particular le pidió la *más puntual vigilancia y celo*.[2166]

92 (Tres planos topográficos del nuevo cauce del río Ebro en Pina, 1775 y 1777); y A.H.P.Z., Expedientes del Real Acuerdo (general), J/2065/4, 5, 6, 10, 11 y 12, y J/2066/1, 4, 5, 6 y 7 (Documentación diversa sobre el diseño y construcción del nuevo cauce del río Ebro en Pina, 1767-1779). Sobre Juan Francisco de Venero y Garbijos véase GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico…*, *op. cit.*, vol. II, pp. 1042-1044; y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A., y SOLDEVILLA ORIA, C., *Jándalos. Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2013, pp. 118-119.

[2165] Véase una interesante semblanza biográfica del XII Conde de Sástago, escrita por Luis Blanco Domingo, en el *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia. Consultable en línea en https://dbe.rah.es/biografias/20268/vicente-fernandez-de-cordoba-y-alagon-y-glimes-de-brabante.

[2166] A.D.Z., Libro de visitas pastorales del arzobispo de Zaragoza Juan Sáenz de Buruaga, "Visita. Resumen de las providencias de la santa personal visita del Ilustrísimo señor don Juan Sáenz de Buruaga, Arzobispo de Zaragoza, a la que dio principio en 4 de mayo de 1772", Pina, s. f. (Informe de 27-VI-1772).

El contundente informe del prelado debió de surtir cierto efecto, al menos en el corto plazo, pero no llegó a poner remedio real a la deplorable situación del templo al no poder atajarse de raíz el problema que causaba su deterioro: su excesiva proximidad al río Ebro y el no estar terminado su nuevo cauce, cuyas obras avanzaban con suma lentitud. De hecho, cuatro años y medio después de la visita pastoral del arzobispo, el río seguía fluyendo por su cauce tradicional, muy pegado a la localidad, abrazando casi literalmente el perímetro de la vieja parroquial, por lo que la tremenda riada del 27 de enero de 1777 acabó convirtiéndose en la gota que colmó el vaso de décadas de socavamiento de la cimentación del edificio: arruinó parcialmente el testero de los pies de la iglesia y se llevó por delante buena parte de la torre campanario, que se adosaba al mismo, la cual quedó literalmente partida por su mitad de arriba abajo, aunque milagrosamente sus cinco campanas se mantuvieron a salvo por estar ancladas en la mitad que quedó en pie. Los enormes cascotes desprendidos de la torre dañaron gravemente los muros y las bóvedas de los pies del templo.[2167]

Como primera medida para hacer frente a la grave situación del edificio, el ayuntamiento de Pina se apresuró a remitir, el mismo día en que había tenido lugar la riada, un oficio al comisionado para la dirección de la obra del nuevo cauce del río Ebro, Juan Francisco de Venero, para que desde su posición de privilegio en la Real Audiencia de Aragón tomara cartas en el asunto. En dicho oficio, los tres miembros del ayuntamiento que lo firmaban: el alcalde Francisco Broto, el regidor Juan Lasala y el síndico Diego Abenia, *con dolor de corazón* le participaron *como a las cinco de la mañana de este día se ha arruinado la mitad de la torre hazia la parte del río, quedando la otra mitad en el aire amenazando un sumo riesgo, por cuio motivo el cura párroco ha consumido el Santísimo Sacramento, ha recogido los vasos sagrados y ha mandado cerrar las puertas de la yglesia. El ayuntamiento ha llamado a los alarifes del pueblo para ver si se querían empeñar en baxar las campanas y han respondido que no se atreben por el sumo riesgo. Está aflixido y no sabe qué medio tomarse. Por tanto, suplica a Vuestra Señoría y al Real Acuerdo se dignen de providenciar el medio más conveniente*.[2168] Como no podía ser de otra manera, Venero pasó el asunto a dictamen del Real Acuerdo de la Real Audiencia, que reunido el 4 de febrero de 1777 dictó un auto ordenando que el Maestro Mayor de las Obras Reales en Aragón, Cristóbal Estorguía Vallés (Zaragoza, 1731-1782),[2169] pasara inmediatamente a la villa de Pina *a reconocer las ruinas y estragos que han ocasionado las últimas avenidas del río Ebro en la torre e yglesia y cercanías de dicha villa, y hecho que sea se retire, informando sobre todo al Real Acuerdo con la maior claridad y*

[2167] A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Copia de auto de 8-II-1777, copia de representación de 19-IV-1777, copia de auto de 16-V-1777 y copia de carta de 27-V-1777); A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "Año 1777. Pieza 2ª. Orden del Real Consejo dimanada a instancia de los recursos de la villa de Pina, el cura y el capítulo eclesiástico, sobre que se reparen las ruinas ocasionadas en la torre de la yglesia de dicha villa con motibo de las últimas abenidas del río Ebro", f. 1 r. (Oficio de 27-I-1777) y ff. 3 r.-5 r. (Informe de visura de 18-II-1777); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde de Sástago, dueño temporal de la villa de Pina en el Reyno de Aragón. El Deán y Cavildo de la Santa Yglesia Metropolitana de Zaragoza…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

[2168] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "Año 1777…", f. 1 r. (Oficio de 27-I-1777).

[2169] Sobre el maestro de obras Cristóbal Estorguía Vallés, titulado por el gremio zaragozano en 1757 y fallecido en 1782, véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y…*, *op. cit.*, pp. 142-143; y MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en…*, *op. cit.*, vol. II, p. 155.

distinción, expresando los medios que conciba se pueden tomar al pronto para precaber maiores daños, para cuia diligencia, antes de partir, deverá tomar las instrucciones que se le dieren por el expresado señor don Juan Francisco de Venero, como comisionado para la dirección de la obra del nuevo cauce del río Ebro en la citada villa de Pina.[2170]

El veterano maestro de obras Cristóbal Estorguía desempeñó el encargo recibido con celeridad, de tal manera que ya el 18 de febrero de 1777, tras haber visurado el templo concienzudamente, rubricó en Zaragoza una extensa declaración o informe en el que constató su grave deterioro y propuso medidas para atajar lo más acuciante: el enorme riesgo de derrumbe que presentaban los restos que aún subsistían de la vieja torre, que al parecer era de dos cuerpos, uno inferior de planta cuadrada y otro superior ochavado, siendo probablemente una obra mudéjar tardía, o ya renacentista, coetánea al resto de la iglesia, es decir, de mediados del siglo XVI. También propuso la manera de reparar el testero de los pies y los tejados y de proteger el entorno del edificio de futuras avenidas. Expuso en concreto que se había trasladado a Pina *a hazer reconocimiento de las ruinas que han causado las últimas avenidas en la torre de la yglesia* y que allí había encontrado que la citada torre, en su frente orientado hacia el Ebro y en *su escuadría azia medio día*, se había derrumbado, incluyendo *varias obras azesorias y retretes para subir a tocar las canpanas, hórgano y manchas*, […] *causando grandes extrépitos y quebrantos en el muro testero de la yglesia, quedando la expresada desnuda y muy taladrada de varios guecos que se descubren, y el resto de la dicha torre se mantiene milagrosamente*.[2171]

Consideraba Estorguía que para poder desmontar los restos de la torre arruinada, que habían quedado irrecuperables en su mayor parte, sería preciso derribar, *con la industria del operante* y desde el nivel de las bóvedas y tejados de la iglesia, *las porciones de obras y pisos que han quedado boladas*, y que, practicado esto, sería necesario armar un andamio *a la espalda de dicha torre, encima de las bóvedas e hejadas de ella, de beinte palmos en cuadro* [0,74498 m²], *enriostado a las tixeras y maderos de el texado, precaviendo este con varios apuntalados.* Concretamente, debían formarse, *de siete en siete palmos* [1’35 m] *de altura, telares de maderos y tablones hasta lo superior de la expresada torre, para que desde este puedan los que la derriben, atados, estar sin tanto riesgo como amenaza, y, desmontando el cuerpo ochavado y el banquillo, se revajarán las hiladas de la cornisa hasta dejar el cuerpo de las campanas igual, para que con esta parte de desmonte se pueda vajar un telar de maderos enclavijados por lo exterior, y este descansará dos palmos* [0’39 m] *devajo de las canpanas, enfalcándolo en sus extremos con falcones de madera a fin de que este travaje en la continuación de el desmonte, e igualmente, antes del expresado, se mazizará la mitad de la ventana que está devajo de el brazo de la canpana para recibirla y travarla con un madero cuadrado que atraviese desde la cara de la torre hasta el formero de la bóveda proxima al órgano, en un hueco que en el día ay, y a los estremos de este han de tener en cada punta un barrón de yerro y brazadera, dejándole a más un cogote de una tercia* [0’26 m] *para que este travaje y*

[2170] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, “Año 1777…”, f. 2 r.-v. (Auto de 4-II-1777); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, “El Conde…”, ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).
[2171] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, “Año 1777…”, ff. 3 r.-5 r. (Informe de visura de 18-II-1777).

mantenga, con el mazizo que se lleva expresado, el peso de la canpana quando se derribe.[2172]

Cristóbal Estorguía especificó en su informe el procedimiento que debía seguirse para bajar las cinco pesadas campanas de bronce que habían quedado colgadas en los restos de la torre, una operación de notable complejidad que preocupaba especialmente al ayuntamiento, que hacía solo unos días, poco antes del 14 de febrero de 1777, había escrito al Cabildo Metropolitano de Zaragoza solicitándole el préstamo de alguna de las grandes maromas que se utilizaban en las obras del Templo del Pilar para poder realizar con seguridad y cuanto antes la operación de salvamento de las valiosas campanas.[2173] En concreto, Estorguía señaló al respecto *que, desmontando la dicha torre asta dejar las canpanas sentadas sobre medios maderos, mazizando de material lo necesario hasta sentar los expresados medios maderos en los huecos de las ventanas, se desmontarán sus jubones y, desnudos que estén, se ará una estacada detrás de la escollera donde baje el río y, echo un pretil con los desmontes, se ará una escavación de diez palmos* [1’93 m] *de profundidad y, cernida la tierra, se bolverá a poner, para que desde su hueco azepren se vaya levantando hasta que pierda su equilibrio y se precipite al montón de tierra y broza, atándola antes de las asas con una maroma para acompañarla. Visto el efecto de esta, que es la de más riesgo, se proseguirán las demás, por lo que, hejecutando lo que se lleva expuesto, no llevará riesgo a perecer ninguna persona, pues caso que se fuera la dicha torre al tiempo de su desmonte, quedarían colgados en los andamios armados a la espalda.*[2174]

El Maestro Mayor de las Obras Reales en Aragón continuó su informe especificando las medidas perentorias que debían ponerse en ejecución en la iglesia propiamente dicha una vez realizado el derribo de la torre. En concreto, en el testero de los pies del templo debían profundizarse los cimientos *en varios huecos que hay en la frente arruinada y se mazizarán de cal y piedra cargando sobre este la pared correspondiente hasta el alto de las capillas, y de allí arriva cerrar los guecos causados de las ruinas y manifestar varias grietas en lo interior de la yglesia.* A su vez, *el frente de la capilla de San Juan por lo exterior se debe manifestar por averse desplomado aquella parte, y en linia del sitio de la torre se a de hazer escala para subir al órgano y sitio para las peanas.* Respecto a los tejados del edificio, muy dañados por el derrumbe de la torre, debían deshacerse sus *cavallones y zerros por estar podridos, envarrándolos y texarlos a cordel por azer muchos años que no se a retexado.* En las cuatro *tixeras molineras* que armaban el tejado se necesitaban abrazaderas de hierro. Debajo de ellas, *contra la tixera maza que está enzima de la cavezada*, debían ponerse *dos piezas de quarentén* [7’72 m] *para que tengan más entrega los maderos que acuden a ella*. Por su parte, en la *entramada* que cubría el coro era menester un madero de 40 palmos [7’72 m].

[2172] *Ibidem*.

[2173] La solicitud, por parte del Ayuntamiento de Pina, del préstamo de alguna de las maromas del Cabildo para bajar las campanas *de la porción de torre que quedó en aquella* fue tratada por la Junta de Hacienda del Templo del Pilar en su sesión del 14-II-1777. En ella, dada la urgencia, se acordó acceder al préstamo sin llegar a pasar el asunto a dictamen del Cabildo, pudiendo el deán dar orden al procurador de fábrica para que prestara las maromas mediante recibo, quedando a cargo de la villa el restituirlas. Véase A.C.P., Libro de Juntas de Hacienda del Templo del Pilar de 1763 a 1779, año 1777, p. 557 (Junta de 14-II-1777).

[2174] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, “Año 1777…”, ff. 3 r.-5 r. (Informe de visura de 18-II-1777).

También debían ponerse varias tablas para sustituir las podridas. Para suplir la carencia de torre campanario, en uno de los *ángulos* de la cabecera debía construirse una espadaña para las campanas pequeñas.[2175]

Estorguía consideraba que todas las medidas reparadoras expuestas en su informe eran de precisa ejecución *para mantenerse el edificio siendo digno de conservazión, pues, aunque gótico, es un templo claustral de sesenta palmos* [11'58 m] *de nave.* Cuantificaba el coste de la reparación general del templo que acababa de pormenorizar, *teniendo presente los despojos de los derribos para emplearlos*, en 26.000 reales de vellón (1.381 libras, 5 sueldos y 12 dineros jaqueses). A su juicio, a dicha cantidad convendría añadir, si se quisiera garantizar una conservación duradera de la iglesia, el abultado precio de fortificar su entorno respecto al río Ebro, pues *convatiendo a este templo de caveza el río Ebro quando sale de madre, sin poderlo remediar, se deverá formar detrás de la escollera, sirbiendo esta de malecón, una escavación de varios ángulos entrantes y salientes de trescientas baras de longitud, quatro de latitud, doce de profundidad* [231'6 x 3'09 x 9'26 m], *con varios contrafuertes al terreno, enpiquetado y enparrillado como corresponde ha obras de esta naturaleza.* Igualmente, en las cercanías de la villa debían fortificarse también *con estacadas y urones plantíos de árboles desde el corral de la villa asta unirse con dichas obras, por averse entrado por este paraje el agua en el lugar en la riada del año 1775*. Las citadas obras de fortificación, que no serían *solamente para resguardo de la yglesia, sí es para aquella parte del lugar que está amenazando siempre que el río sale de madre*, tendrían por su parte un altísimo coste de 308.000 reales (16.362 libras, 19 sueldos y 3 dineros) que, sumado al de *las obras del desmonte y redificación de el testero y demás reparos anexos a dicha yglesia*, haría que el importe global de la intervención ascendiera hasta los 334.000 reales (17.744 libras, 4 sueldos y 16 dineros). Estorguía precisó al pie de su informe, aunque separadamente, que el montante de las dietas que había *empleado* […] *en el viaje y demás diligencias para formar el presente proyecto* ascendía a 125 reales y 30 maravedís (6 libras, 13 sueldos y 12 dineros), una cuantía que al parecer acabó siendo sufragada por el capítulo eclesiástico pinero.[2176]

Cristóbal Estorguía entregó de inmediato su exhaustivo informe al Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón, que a su vez se lo hizo llegar hacia el 18 o 19 de febrero de 1777 a quien en principio se iba a encargar de canalizar la instrucción del expediente que sobre el tema se estaba formando en dicha Real Audiencia: el ya mencionado Juan Francisco de Venero, quien como comisionado de la obra del cauce del río Ebro estaba ya recibiendo de por sí numerosa documentación sobre los daños en la Iglesia de Pina. De hecho, además del oficio inicial del ayuntamiento, el 11 de febrero había recibido una carta del párroco de la villa manifestándole *la suma aflicción que padecían él y sus feligreses de no poder celebrar los divinos oficios en aquella parroquial por sus ruinas, y todos estaban buscando medios para evitar otras maiores y restituirse a dicha parroquial, pero todo salía mal porque el Conde de Sástago, administrador de la primicia, a todo se negaba, el ayuntamiento no podía disponer de un maravedí, y el*

[2175] *Ibidem*.

[2176] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-1, "Expediente promovido con motivo de lo representado por la Audiencia de Zaragoza en punto de haverse derruydo la mitad de la torre de la Yglesia de la villa de Pina con peligro del resto de ella", ff. 4 r.-9 v. (Carta de 28-IV-1777).

capítulo eclesiástico estaba sin alimentos, con que nada se podía hacer. El cura, que estaba tanteando la posibilidad de recibir fondos de la propia obra del cauce para la inmediata reparación del templo, le había informado también en su misiva de que los alarifes del pueblo declaraban, no obstante, *que la nave de dicha yglesia, sus capillas y edificio, estaba firme y que sin riesgo se podía habitar y celebrar en ella los divinos oficios con tal que se bajasen las campanas y se desmontase la torre hasta el texado de la propia yglesia, las quales valían más de mil escudos* [1.000 libras jaquesas, o 18.823 reales de vellón], *y se empeñaba un alarife diestro en bajarlas por 200 libras* [3.764 reales y 20 maravedís]. Es más, le había propuesto varios medios para resolver las dos urgencias existentes: el descuelgue de las campanas y el rebaje de la torre, siendo el primero y principal recibir dinero de la citada obra del cauce. Venero aún tardó unos días en responder al párroco. Lo hizo el 23 de febrero quitándole su idea al manifestarle, entre otras cosas, *que del caudal del cauze ninguno existía en el día por hallarse dicho comisionado procediendo judicialmente contra el Conde de Sástago, y de cuio retraso se había seguido gravísimo perjuicio a la obra*. Por el contrario, se mostró partidario de otro de los medios que le había propuesto: que el capítulo eclesiástico de Pina *buscase 200 escudos* [200 libras, o 3.764 reales y 20 maravedís] *para ello*.[2177]

En paralelo, antes incluso de que Cristóbal Estorguía entregara su informe de visura, el Real Acuerdo había emprendido sus propias gestiones al más alto nivel para intentar encontrar una solución. Así, el 13 de febrero de 1777, aprovechando que debía informar al Consejo de Castilla sobre el estado de las obras del nuevo cauce del río Ebro a su paso por Pina y de las providencias dadas por el comisionado Venero para que el Conde de Sástago contribuyese a las mismas con lo que le correspondiera, representó a dicho Consejo haciéndole partícipe de *haberse arruinado la mitad de la torre de la yglesia parroquial de dicha villa y el imminente riesgo que amenazaba el resto de ella, y que para evitar los perjuicios que pudiesen ocurrir había echo pasar a su reconocimiento al maestro alarife Cristóval Estorguía bajo las órdenes de dicho comisionado.* A su vez, le remitió copia de otra representación que el regente de la Real Audiencia acababa de enviar también al poderoso secretario de Gracia y Justicia, el aragonés Manuel de Roda y Arrieta (Zaragoza, 1708-La Granja de San Ildefonso. Segovia, 1782), *dándole también cuenta de que el Hebro acababa de llebarse la mitad de dicha torre, amenazando ruina lo restante, y que, consumidas las especies sacramentales, se había cerrado del todo aquella parroquial*, cuyo culto se había trasladado a la iglesia del cercano convento franciscano de San Salvador, que había pasado a desempeñar las funciones de templo parroquial provisional.[2178]

El Consejo de Castilla tomó cartas en el asunto de inmediato, de tal manera que tras estudiar las dos representaciones enviadas desde Zaragoza y un dictamen al respecto solicitado a su fiscal, su sala segunda de gobierno dictó un auto el 7 de marzo de 1777 por el cual ordenaba a la Real Audiencia de Aragón que hiciese reconocer sin dilación la

[2177] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).
[2178] *Ibidem*; A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/111 (Copia de decreto de visita pastoral de VI-1787 y apunte de h. 30-X-1787).

ruina de la torre de Pina, en caso de que no se hubiese practicado ya dicho reconocimiento, por parte de alarife de su satisfacción o de la del comisionado para las obras del cauce, *tasando su importe y demás que con este motivo se hubiese causado, con expresión individual de la cantidad que sería necesaria para reparar o reedificar dicha torre y poner la yglesia en el estado de seguridad que correspondía, a fin de que no hubiese peligro ni perjuicio alguno*. Debía informar también de *las providencias que huviese dado sobre este punto y de cuenta de quien debían de ser los gastos que en ello se hubiesen echo e hiciesen, que renta anual tenía la fábrica de dicha yglesia y el caudal existente en ella, y quienes eran los ynteresados y partícipes en los diezmos*.[2179]

En vista del auto del Consejo de Castilla del 7 de marzo de 1777 y de la subsiguiente Real Provisión, fechada el 4 de abril, el Real Acuerdo solicitó sendos informes al ayuntamiento y al capítulo eclesiástico de Pina para que le proporcionaran los datos requeridos por el Consejo. Ambos le respondieron el 28 de abril de forma claramente coordinada, pues sus intereses eran los mismos, mediante dos informes en los que le dijeron sustancialmente lo mismo, aunque el capítulo eclesiástico se explayó más en sus explicaciones. Este puso de manifiesto en primer lugar que, *después de la visura del maestro de obras Estorguía, que de orden de Vuestra Excelencia executó a expensas de dicho capítulo con aprobación y circunstancias que sabe el señor don Juan Francisco Venero, oydor de essa Real Audiencia, se han vajado las campanas (que son cinco) sin lesión alguna, y se ha desmontado la torre que amenazaba sobre la nabe de la yglesia imminente ruina, por cuyo desmonte, en la tramada que cubre el coro y en su texado, sin que haya herido la bóbeda, se han hecho algunos agujeros por estar las maderas podridas y quebradas, las que necesariamente se havían de reparar según la declaración hecha antes del desmonte por el dicho Estorguía. Y en la capilla llamada del Santo Christo, en la que tres años ha no se celebraba porque amenazaba total ruina, se ha hecho otro agujero, y este y el otro no aumentan considerable costo al que hera preciso para su reparación*.[2180]

Tras dar cuenta del éxito de las operaciones de salvamento de las campanas y de desmontaje de la torre, que habían costado en conjunto 150 libras jaquesas (2.823 reales y 15 maravedís de vellón), incluidos los *aprestos necesarios*, el capítulo eclesiástico explicitó en su informe que para dejar la iglesia *en el estado de seguridad que corresponde para que no haya peligro ni perjuicio alguno*, se necesitaban otras 1.225 libras (23.058 reales y 6 maravedís), lo que hacía un coste total de 1.375 libras (25.881 reales y 21 maravedís). A esa cantidad habría que añadir el precio de construir una nueva torre campanario, algo que había sido calculado aparte por el propio Cristóbal Estorguía *a súplica y expensas* del capítulo, que aprovechando su visura del templo le encargó *el detallo y su costo para proceder con toda justificación*. El maestro de obras había determinado que *para redificación de una torre regular, capaz de sostener las campanas que tiene dicha parroquial, es preciso executar un quadro de veinte y ocho palmos* [5’4 m] *por cada una de sus frentes, con inclusión de sus paredes, en el abo de la cabezada, terreno apto para este edificio, la profundidad de cimientos dos baras* [1’54 m] *más abajo*

[2179] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, “El Conde…”, ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).
[2180] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-1, “Expediente…”, ff. 4 r.-9 v. (Carta de 28-IV-1777).

del banco del buro, con siete palmos [1'35 m] *de retreta o talús, para que este resista la grabedad de su peso, por ser obra suelta y a toda inclemencia, y encima del expresado sotabanco y cuerpo quadrado, hasta el rafe principal de la yglesia ha de llebar un resalto en medio para que reciba el canto de las pilastras, el qual tiene de altura ochenta palmos* [15'44 m], *y desde este se ha de formar el cuerpo campanil de cincuenta y dos palmos* [10'04 m] *de altura, formando sobre este el cuerpo ochabado y su banquillo de sesenta palmos* [11'58 m] *con su correspondiente chapitel armado de madera, cubierto con planchas de plomo, bola, beleta y cruz, todo lo qual está calculado por partes, y cada cosa de por sí.* Construir la torre ideada por Estorguía, que alcanzaría una altura total de 192 palmos (37'06 m), sería sin duda de ladrillo y estaría formada por un primer cuerpo de planta cuadrada, un cuerpo de campanas también cuadrado y un remate ochavado con chapitel emplomado probablemente bulboso coronado por la típica secuencia de bola, veleta y cruz, tendría un coste, *en los términos que ba propuesta*, de 5.038 libras (94.830 reales y 9 maravedís).[2181]

Al margen de los aspectos técnico-constructivos, el informe del capítulo eclesiástico, al igual que el del ayuntamiento, abordó también las demás cuestiones requeridas por el Consejo de Castilla, todas ellas económicas. Así, el capítulo hizo constar que hasta entonces, como era preceptivo, los reparos de la fábrica de la parroquial se habían costeado mediante la primicia, una renta que era pingüe, pues por arriendo, descontados los *alimentos* del templo, que también debía sufragar, ascendía anualmente a unos 400 duros (425 libras jaquesas, u 8.000 reales de vellón), pero que su administrador, el Conde de Sástago, que la tenía concedida, *solo daba para alimentos de dicha yglesia alguna porción de cera, vino, ostias y, de quando en quando, alguna jocalia, de suerte que por un quinquenio, en cada un año, solo gastaba ochenta libras jaquesas* [1.505 reales y 29 maravedís de vellón]. Es más, *aunque habían precedido repetidas súplicas para reparar el pavimento de dicha yglesia, los texados, el cementerio, el órgano, el monumento, que era de los más pobres, y su luminaria, del todo escasa*, estas no habían sido oídas por el aristócrata, que al parecer era reticente a cumplir con las obligaciones aparejadas a la renta que percibía, hasta tal punto que la *fábrica de dicha yglesia*, que *nada tenía ni administraba, ni tenía dotación de alimento, como regularmente tenían las yglesias*, solo percibía *lo arriba expresado, lo que entregaba el administrador de dicho conde con tanta escasez que hacía se devolviesen los cabos de las belas, la sobrante cera del monumento y del cirio pasqual*. Tan pobre era la parroquial que, según el capítulo, *si competentemente no se dotaba, ahún después de reparada decahería su fábrica.* Consideraba este que para la debida decencia de jocalias y alimentos y para mantener la fábrica adecuadamente, teniendo presente la feligresía de la parroquia, que era de unas 1.400 *almas de comunión* e incluía cuarenta familias de *hijosdalgo ynfanzones, honrados labradores y algunos jornaleros*, así como la composición del propio capítulo eclesiástico que la atendía, que estaba formado por un cura párroco, nueve racioneros, un beneficiado sacristán y un escolano, se necesitaría una dotación anual de 250 libras (4.705 reales y 26 maravedís) administrada por la persona o

[2181] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

personas *que más bien visto fuese*, con la obligación de dar precisa cuenta de todo. Una dotación de ese calibre permitiría acallar *los clamores de los feligreses, que continuamente estaban gritando que su sudor y trabajo daban bastante para mantener con decencia el culto a Dios y el que se daba no correspondía a sus obligaciones principales*.[2182]

Respecto a las restantes rentas recaudadas en la localidad y las posibles fuentes de financiación para la reparación del templo, el capítulo eclesiástico hizo constar que en el pasado también había concurrido *a semejantes obras aquella villa con los vecinales que se habían considerado, atendidas sus muchas cargas, y con porción de las ventas de sus Propios, que en la actualidad, pagados los gastos ordinarios y extraordinarios y los censos con que estaba gravada, tenía de sobrante todos los años 500 libras jaquesas* [9.411 reales y 17 maravedís]. Por su parte, los *ynteresados y partícipes de las décimas de dicha parroquial*, es decir, los perceptores de los diezmos generados en la localidad y sus términos, eran el Arzobispo de Zaragoza, que recibía cada año, por *quarta décima*, pagados todos los gastos, 350 libras (6.588 reales y 2 maravedís) en líquido, *el que habiendo considerado las ruinas en la personal visita que hizo el año de 1772, entre otros decretos que proveió, fue el de que por su parte, y por lo que le podía tocar por la quarta décima, estaba pronto a concurrir con los intereses debidos y lexítimos*, y el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, que era diezmador universal y percibía cada año, por vía de arriendo, en líquido, satisfechos todos los gastos, 1.262 libras, 9 sueldos y 14 dineros (23.763 reales y 31 maravedís). A ello se añadía que el Conde de Sástago percibía, en los *campos de moros*, es decir, en las propiedades rústicas trabajadas antiguamente por los moriscos, *en los frutos de panes, el ocheno, y en los de ubas, el deceno*, una renta que en un año *regular* le generaba unos ingresos, pagados los gastos, de 764 libras y 2 sueldos (14.382 reales y 22 maravedís).[2183]

El exhaustivo informe del capítulo eclesiástico —el del ayuntamiento parece que se traspapeló temporalmente— fue estudiado por el Real Acuerdo, que el 31 de mayo de 1777, tras haber recabado también un dictamen sobre el tema del fiscal de la Real Audiencia de Aragón, suscribió un informe para el Consejo de Castilla en función de su contenido, del *reconocimiento y tasación del maestro Estorguía*, y de lo expuesto por el fiscal en vista de todo. En dicho informe expuso al Consejo que entendía que se estaba en el caso de mandar que el Conde de Sástago sufragase los gastos ocasionados por el desmonte de la torre y por las reparaciones que se hubiesen ejecutado y se pudiesen ejecutar en el futuro tanto en dicha torre como en la propia iglesia para ponerla en disposición de que, *con toda seguridad de los fieles y decencia correspondiente a la Casa de Dios*, se pudiesen celebrar en ella los divinos oficios, por deber correr dichos gastos de cuenta de los frutos primiciales que el conde percibía en la villa, aunque propuso que los vecinos contribuyesen también con *vecinales*.[2184]

El Consejo de Castilla pasó el informe del Real Acuerdo a dictamen de su fiscal, quien se pronunció el 8 de agosto de 1777, más de dos meses después de la recepción del documento. Fruto de dicho dictamen y del propio estudio del informe, la sala segunda de

[2182] *Ibidem*.
[2183] *Ibidem*.
[2184] *Ibidem*.

gobierno del Consejo dictó un auto a los seis días, el 14 de agosto, que a su vez dio lugar a una Real Provisión fechada el 20 de agosto. Según la misma, ordenó que la Real Audiencia de Aragón, *oyendo instructivamente* sobre este asunto al Conde de Sástago, los perceptores de los diezmos, el ayuntamiento y el clero de aquella villa, así como al fiscal de la Real Audiencia, y ejecutándose, en caso de pedirlo cualquiera de los interesados o de juzgarse necesario, un nuevo reconocimiento y tasación de las obras de la iglesia y su torre, *en la inteligencia de haberse se practicar únicamente las precisas para la seguridad y decencia*, le volviese a informar, con remisión del *expediente que se causa*, que le había devuelto, transmitiéndole lo que considerase oportuno sobre el tema, especialmente sobre el fondo del que habrían de satisfacerse los gastos de las obras y sobre la cuantía que podría fijarse en lo sucesivo para dotación anual de las cargas ordinarias y necesidades de la iglesia, *procurando preferir este asunto según lo merecía su urgencia*.[2185]

Tras recibir la Real Provisión del 20 de agosto de 1777, el Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón dictó un auto propio el 26 de agosto por el cual mandó comunicar la resolución del Consejo de Castilla a los interesados en el asunto: el Conde de Sástago, el Ayuntamiento de Pina, el Capítulo Eclesiástico de Pina, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza y el Arzobispado de Zaragoza en sede vacante (el arzobispo Sáenz de Buruaga había fallecido el 14 de mayo), con el fin de que en el plazo de diez días acudieran al Real Acuerdo a exponer lo que les conviniera en el tema. Tras recibir la notificación, los distintos interesados *se mostraron parte* en el asunto ante el Real Acuerdo dentro del plazo fijado, incluido el subcolector o promotor fiscal de espolios y vacantes del arzobispado, a cuyo cargo estaban los *frutos de la mitra*, aunque aún tardaron varias semanas en exponer lo que tuvieron por conveniente en favor de sus intereses.[2186]

[2185] *Ibidem*.

[2186] *Ibidem*; A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1777, pp. 162-163 (Cabildo de 5-IX-1777), pp. 182-183 (Cabildo de 11-X-1777) y p. 187 (Cabildo de 24-X-1777); y A.C.L.S., Libro Quinto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1776-1778), año 1777, ff. 150 v.-151 r. (Junta de 9-IX-1777). En el caso del Cabildo Metropolitano, consta que en su sesión del 5-IX-1777 se dio cuenta de que el Real Acuerdo le había hecho saber al deán su auto del 26-VIII-1777, tanto a nombre del Cabildo como de la propia dignidad arzobispal en sede vacante y que, en su vista, el Cabildo había acordado que los canónigos doctorales practicaran las diligencias que al respecto resultaran convenientes a los intereses del mismo y que se hiciera saber al Real Acuerdo que, respecto a la dignidad arzobispal, el tema debía ser llevado por el subcolector de espolios y vacantes del arzobispado por correr de su cargo los *frutos de la mitra*, cuestión que no era de jurisdicción del Cabildo. Cuatro días después, el 9-IX-1777, el asunto fue abordado también por la Junta de Hacienda de La Seo de Zaragoza, órgano asesor del Cabildo en temas económicos, que en su reunión de ese día dio cuenta de que el Cabildo *hizo oposición en el expediente que el ayuntamiento de la villa de Pina ha formado en el Real Consejo sobre fábrica de yglesia y torre, y se pide ynforme a la Real Audiencia de este reyno y por ello manda se oyga a las partes instructivamente, cuio auto del Real Acuerdo se notificó al Cavildo y, dentro de los diez días que prefixa, se dio el pedimento al que dixo el Acuerdo*. La junta acordó, en vista de todo, que el parecer del Cabildo se comunicara al Real Acuerdo *a su tiempo*, despachándose *para el segundo Acuerdo, del que cuidarán los señores doctorales*. Justo un mes después el Cabildo volvió a abordar el asunto de la respuesta que debía darse al auto del Real Acuerdo del 26-VIII-1777. Lo hizo en su sesión del 11-X-1777, en la que el canónigo doctoral Joaquín Sánchez de Cutanda dio cuenta de que *se había tomado el expediente del Acuerdo sobre las obras de la yglesia y torre de Pina y visto que se calculaban en más de seis mil libras* [112.938 reales de vellón] *y el sobrante anual de primicia pasaba de quatrocientas libras* [7.529 reales y 7 maravedís] *que percibía el señor temporal, de quien se quexaban el capítulo eclesiástico y villa que ministraba a la yglesia sus alimentos con mucha escasez. Que el señor fiscal reconocía la obligación de estos reparos en las primicias, aiudando los vecinos con sus trabajos*. Acordó que *en corroboración de su*

Todos los interesados, a excepción del promotor de espolios y vacantes del Arzobispado de Zaragoza, hicieron coincidir, sin duda por motivos de estrategia, la firma y entrega de sus escritos de alegación ante el Real Acuerdo en la misma fecha, concretamente el 23 de octubre de 1777. Además, algunos de ellos presentaron adjuntos documentos con los que intentaron justificar sus respectivas posturas. Así, el Conde de Sástago acompañó su escrito del 23 de octubre de un documento traducido del latín por Eugenio Benavides, S*ecretario de Su Magestad y de la Interpretación de Lenguas*, el 7 de febrero de 1769 en Madrid. Basándose en el mismo argumentó que estaba exento de contribuir a las obras de la iglesia y la torre de Pina porque la primicia que *poseía* no era espiritual ni eclesiástica sino secular y profana, un derecho dominical semejante al que *en lo primitivo* adquirieron en Aragón y Cataluña los *próceres de la Corona* y del que infería *la ninguna obligación de costear semejantes obras*. Por su parte, el Ayuntamiento de Pina, que sin duda defendía también los intereses del capítulo eclesiástico (ambos coordinaron o fusionaron sus estrategias en todo momento), presentó también documentación acreditativa adjunta a su escrito del 23 de octubre, que resultaba mucho más proactivo que el del conde y buscaba fundamentalmente informar al Real Acuerdo con imparcialidad. Presentó en concreto dos escrituras de arrendamiento para demostrar las cantidades a las que ascendía el *diezmario* de la villa y un testimonio para justificar el montante del sobrante de Propios de la localidad. La primera de las escrituras era la del arrendamiento, el 22 de marzo de 1776, de los frutos decimales que el Cabildo Metropolitano percibía en la villa de Pina y sus términos por un plazo de cuatro años, en la que se fijaba un precio anual de 1.288 libras, 13 sueldos y 4 dineros jaqueses (24.256 reales y 17 maravedís de vellón). La segunda escritura, también del 22 de marzo de 1776, correspondía al arriendo por un cuatrienio de los frutos decimales (la *quarta décima*) que percibía el arzobispo de Zaragoza en la localidad, que fijaba una cuantía de 350 libras (6.588 reales y 2 maravedís) al año. A su vez, el testimonio, firmado por el escribano municipal el 19 de septiembre de 1777, hacía alusión a los Propios de la villa, que anualmente ascendían a 2.850 libras (53.645 reales y 19 maravedís), cantidad que, descontados los gastos y cargas, que suponían cada año 2.157 libras y 11 dineros (40.601 reales y 29 maravedís), daba un sobrante anual de Propios de 692 libras, 19 sueldos y 5 dineros (13.043 reales y 24 maravedís).[2187]

También con fecha de 23 de octubre de 1777 firmó y presentó el Cabildo Metropolitano su escrito de alegación ante el Real Acuerdo. En el mismo, por diferentes razones que expuso, pidió que la Real Audiencia declarase que, como diezmador de la villa de Pina, no tenía obligación ni debía contribuir con cantidad alguna a las obras que requerían su iglesia y torre. Casi un mes y tres semanas más tarde, el 11 de diciembre de 1777, alegó finalmente el último interesado en discordia, el promotor de espolios y vacantes del Arzobispado de Zaragoza. Pidió que la Real Audiencia dictaminara y

respuesta se podía exponer por parte del Cavildo lo que se juzgase conveniente y que la Junta Extraordinaria viera *lo que se ha de representar al Acuerdo*. Dicha Junta Extraordinaria fue al parecer la responsable última de fijar la postura defendida por el Cabildo Metropolitano ante el Real Acuerdo en lo relativo a la contribución a las obras precisas en la Iglesia de Pina y su torre, algo que tuvo lugar el 23-X-1777.

[2187] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

comunicara al Consejo de Castilla que las obras precisas en la Iglesia de Pina debían realizarse a costa del Conde de Sástago como administrador de la primicia de la localidad y, que este, además, debía contribuir al sostenimiento habitual del templo con aquella dotación anual que la citada Real Audiencia considerara conveniente asignarle, *con lo demás que extimase acordar en razón de las pretensiones del Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de Pina*.[2188]

Siguiendo el procedimiento habitual, antes de tomar una decisión, el Real Acuerdo pasó los escritos de alegación y los documentos acreditativos entregados por los distintos interesados en la obra de la Iglesia de Pina a informe del fiscal de la Real Audiencia de Aragón. Este rubricó su dictamen avanzado ya el año 1778, concretamente el 4 de marzo. En base al mismo y a las pretensiones manifestadas por los interesados, el Real Acuerdo redactó un extenso informe para el Consejo de Castilla con el que respondió a lo requerido en la Real Provisión del 20 de agosto de 1777. En dicho informe, fechado el 12 de junio de 1778, insistió en lo que ya expuso más de un año antes en su escrito del 31 de mayo de 1777: que entendía que para la dotación anual de las cargas ordinarias y necesarias de la iglesia parroquial de la villa eran precisas 250 libras jaquesas (4.705 reales y 26 maravedís de vellón) que debía satisfacer cada año el Conde de Sástago, su señor temporal, procedentes de los *efectos que percibía de toda la primicia*. Además, era de la opinión de que debía hacerse el cómputo del remanente líquido que anualmente le quedaba al aristócrata de la primicia que percibía en Pina deduciendo la cantidad citada, para que con el mismo concurriese, junto a los perceptores de los diezmos de la localidad, *a regla de proporción de su efectivo haber*, a costear *las obras que estaban detalladas y necesitaban la yglesia parroquial y torre de dicha yglesia*.[2189]

El Consejo de Castilla, como no podía ser de otra manera, pasó el informe del Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón a dictamen de su fiscal, quien aún tardó bastantes meses en dar su parecer. Lo hizo el 5 de septiembre de 1778, sirviendo dicho dictamen de base al auto que el Consejo dictó doce días después, el 17 de septiembre. En el mismo, conformándose en todo con el parecer de su fiscal, el Consejo estipuló que el Conde de Sástago debía destinar, como proponía el Real Acuerdo y habían solicitado ayuntamiento y capítulo eclesiástico, 250 libras jaquesas (4.705 reales y 26 maravedís de vellón) anuales, procedentes del producto de las primicias que percibía en la villa, a la dotación anual de las cargas ordinarias y necesarias de la iglesia. No obstante, respecto a la contribución de este a la obra de la parroquial y su torre, matizó que su obligación a ello debía ser *hasta donde alcanzase el íntegro producto de las primicias*, deducida la dotación anual del templo, y no a prorrata a proporción, una regla que solo debía regir para los perceptores de los diezmos. Además, para que dicha obra se ejecutase *con la solidez correspondiente y sin exceso, observando la debida economía*, el Consejo autorizó a la Real Audiencia, dado que esta estaba bien enterada del asunto, a que dispusiese que, con citación del Conde de Sástago y de los perceptores de los diezmos, *se formase plan y traza de la obra, calculando su importe por maestro de su satisfacción*, y que, una vez hecho esto, siempre que no mediase reclamación justa y legítima, procediese

[2188] *Ibidem*.
[2189] *Ibidem*.

a sacar la citada obra a subasta pública rematándola en el postor más beneficioso *bajo las condiciones regulares*, con la obligación de que este hubiese de ir percibiendo su importe según lo fuesen produciendo las rentas primiciales y la parte de las rentas decimales que se embargase, dejando sin cobrar el primer tercio *por vía de fianza* hasta que, reconocida la obra por un maestro que nombrase la Real Audiencia, se declarase *estar arreglada al arte y a las condiciones estipuladas en el asunto*. Consideraba el Consejo que utilizando el sistema económico de subasta o *a estajo* podría saberse *con individualidad* el coste definitivo de la obra y se evitarían reclamaciones.[2190] A pesar de ello, matizó que en caso de que en la citada subasta no hubiese *postor proporcionado*, la Real Audiencia debería expresar si existiría la posibilidad de ejecutar la obra por el sistema de administración, es decir, *a jornal*, manifestándole al Consejo *qué sujeto podría nombrarse para maestro director, con qué salario, y en qué términos podría arreglarse el asunto para que la obra se executase con solidez y perfección, evitando el menor abuso y mala imbersión de caudales.* En cualquier caso, evacuadas las diligencias de la subasta de la obra, la Real Audiencia debería remitirlas al Consejo *informando quanto se la ofreciese y pareciese en uno y otro caso*.[2191]

El auto del Consejo de Castilla del 17 de septiembre de 1778 dio lugar tres semanas más tarde, el 10 de octubre, a una Real Provisión dirigida al Ayuntamiento de Pina por ser este el iniciador y principal interesado en el expediente. Para su debida observancia por todas las partes implicadas, el consistorio presentó la citada Real Provisión ante la Real Audiencia de Aragón el 9 de noviembre, y ese mismo día el Real Acuerdo acordó su cumplimiento y la pasó al fiscal de la Real Audiencia, quien ofreció un dictamen sobre la misma el 16 de noviembre. Ese mismo día, sin pérdida de tiempo, el Real Acuerdo mandó que la Real Provisión se hiciese saber al Conde de Sástago, a quien fue notificada mediante una certificación del secretario del Real Acuerdo, José Sebastián, más de un mes después, el 19 de diciembre. Ya el 25 de enero de 1779 fue comunicada oficialmente por la misma vía al deán del Cabildo Metropolitano de Zaragoza para sí y sin duda también para el subcolector de espolios y vacantes del Arzobispado de Zaragoza.[2192] Días después, el 11 de febrero, sin esperar a las respuestas de los interesados, sin duda para ir avanzando en las diligencias, el Real Acuerdo dictó un auto por el cual mandó que la Real Provisión del 10 de octubre de 1778 se hiciese saber de nuevo al Conde de Sástago,

[2190] *Ibidem*.

[2191] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

[2192] *Ibidem*; A.C.L.S., Libro Sexto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1779-1783), año 1779, f. 7 r. (Junta de 26-I-1779) y f. 8 v. (Junta de 3-II-1779); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1779, p. 13 (Cabildo de 30-I-1779). La certificación de la Real Provisión de 10-X-1778 fue vista ya por la Junta de Hacienda de La Seo en su sesión del 26-I-1779, al día siguiente de haberse entregado. El Cabildo Metropolitano la estudió concienzudamente cuatro días después, el 30-I-1779, en una sesión en la que, tras glosarla, acordó que el asunto quedara a dirección de los canónigos doctorales, los cuales debían tener presente *quanto se expuso en el expediente que motibó la Real Provisión, la obligación que tienen los perceptores de primicia de acudir a reedificaciones y reparos de yglesias por lo que se han utilizado de ellas, el modo y tanto en que se ajuste la obra, con lo demás que conduzca al derecho del Cabildo*. Unos días más tarde, el 3-II-1779, la Junta de Hacienda de La Seo dio cuenta en su sesión de ese día de que el Cabildo había estudiado ya la Real Provisión de 10-X-1778 *en el expediente de la villa de Pina sobre que los diezmadores y dueño temporal contribuian para la obra de la torre, reparación de su yglesia parroquial y aumento de dotación de la misma*, determinando que los canónigos doctorales se encargaran de las diligencias.

Cabildo Metropolitano, Arzobispado en sede vacante (a través del Cabildo), Capítulo Eclesiástico de Pina y Ayuntamiento de Pina, *y a cualquier interesado en los diezmos de aquel territorio*, para que propusiesen *persona inteligente e imparcial que formase plan y traza de la obra de la yglesia parroquial de dicha villa acordada por el Consejo, conviniéndose todos de buena armonía en un mismo sujeto o proponiendo cada uno el que tubiese por conveniente para su nombramiento, a fin de que levantase el plan y traza de la obra* y también *calculase su importe por menor*.[2193]

El Cabildo Metropolitano tuvo conocimiento del auto del Real Acuerdo del 11 de febrero de 1779 casi de inmediato, mucho antes de su notificación oficial a las partes, que se efectuó el 2 de marzo y el 22 de abril. Por ello pudo estudiarlo ya en su reunión ordinaria del 20 de febrero, en la que acordó encargar a los canónigos doctorales que trataran directamente con el Conde de Sástago el asunto de la designación de un profesional de la arquitectura *inteligente e imparcial* que se ocupara de diseñar la obra que requería la Iglesia de Pina, *procediendo en todo con armonía*. De las reuniones entre las dos partes salió pronto una propuesta unánime de candidato para desarrollar dicha misión: el arquitecto zaragozano Agustín Sanz Alós, que era bien conocido de los doctorales por estar ocupándose desde 1778 de la dirección de las obras de la nueva Iglesia parroquial de Épila, diseñada por él mismo, por designación del Cabildo y con fondos aportados mayoritariamente por este, y que como académico de mérito en la arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1775 era el arquitecto de mayor rango activo en Aragón junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla. A ello se añadía que desde hacía ya bastantes años, al menos desde 1772, era el profesional de la arquitectura más prestigioso y reconocido de Aragón, y uno de los más requeridos, hasta tal punto, por ejemplo, que a principios de 1779 se estaba ocupando de la dirección simultánea de las obras de hasta cuatro iglesias de nueva planta siguiendo diseños propios: la mencionada parroquial de Épila, que aún estaba en sus estadios iniciales, el templo de la Santa Cruz de Zaragoza, que estaba ultimando, y las iglesias bajoaragonesas de Urrea de Gaén y Vinaceite, que también se encontraban aún en sus fases primigenias y le habían sido encargadas por el IX Duque de Híjar, su principal y más renombrado cliente particular, algo de lo que muy probablemente tendría conocimiento el XII Conde de Sástago, quien además de ser pariente del duque tenía muchas afinidades con este, entre ellas la misma edad, una antigüedad similar ostentando el título principal de su linaje, así como un interés común por la arquitectura y la ingeniería.[2194]

[2193] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); y A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781).

[2194] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1779, p. 21 (Cabildo de 20-II-1779); MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz (1724-1801) …", *op. cit.*, pp. 35-41; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 317-320. Cabe señalar que la relación de Agustín Sanz con la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina fue dada a conocer en 1986 por la historiadora del arte Elena Barlés Báguena en un breve párrafo de un artículo dedicado al convento franciscano de San Salvador de Pina en el que señaló que la obras de reparación del templo parroquial y de construcción de su nueva torre fueron proyectadas por este en 1779 y concluidas en 1794, fecha en que el arquitecto dio su visto bueno a la fábrica, habiendo sido financiadas en parte con fondos de los Condes de Sástago. No obstante, su interesante aportación documental no fue recogida por autores posteriores que trataron brevemente sobre

La elección de Agustín Sanz como autor de los diseños arquitectónicos a ejecutar fue secundada también por el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico pineros, sin duda en aras de la concordia y de la agilidad del proceso y dado el enorme prestigio del elegido, sin olvidar también que ambas instituciones tenían pocos vínculos con el mundo de la arquitectura y sin duda se dejaron guiar. De hecho, hacia finales de abril de 1779 los interesados en la obra hicieron saber al Real Acuerdo que proponían *uniformemente* a Sanz para encargarse de su diseño. Unos días antes, el 18 de abril, se había producido otra buena noticia: el Conde de Sástago, mediante escrito presentado directamente ante el Consejo de Castilla, se *allanaba* a costear los trabajos con la primicia que percibía en la villa sin presentar oposición alguna a lo determinado en la Real Provisión del 10 de octubre de 1778. Con ambas novedades, el curso del expediente y de la propia ejecución de la obra quedaban bastante encauzados, algo que el Real Acuerdo no quiso desaprovechar, por lo que el 10 de mayo de 1779, tras conocer un nuevo dictamen solicitado a su fiscal, dictó un auto admitiendo y aprobando la propuesta de que fuera Agustín Sanz quien hiciera el *plan* de la obra y libró el correspondiente despacho *para la execución de lo mandado* por parte de este [fig. 4].[2195]



Fig. 4: Buenaventura Salesa, *Retrato de Vicente Fernández de Córdoba y Alagón y Glimes de Brabante del, XII Conde de Sástago*, hacia 1790-1795.

A pesar de su apretada agenda y gran actividad profesional, Agustín Sanz evacuó el encargo recibido con una enorme celeridad, pues tuvo listos los diseños de planta y alzado y el informe facultativo para la obra de la Iglesia de Pina y su torre campanario en menos de tres meses y medio, para el 22 de agosto de 1779, fecha en que los rubricó, un

la torre campanario del hoy desaparecido edificio. Véase BARLÉS BÁGUENA, E., BORRÁS GUALIS, G. M., y ÁLVARO ZAMORA, I., "El convento franciscano de…", *op. cit.*, pp. 90-91; CORTÉS BORROY, F. J., *La arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en el Bajo Aragón zaragozano y en la Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007; y PUYOL IBORT, M., *Inventario de patrimonio arquitectónico de la Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, Comarca Ribera Baja del Ebro, 2006 (inventario inédito).

[2195] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-1, "Expediente…", f. 102 r.-v. (Auto de 20-XII-1784) y ff. 104 r.-110 r. (Real Provisión de 14-II-1785); A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef Sebastián y Ortiz, Secretario del Rey Nuestro Señor…", ff. 28 r.-30 r. (Copia de Real Provisión de 14-II-1785); A.C.L.S., Libro Sexto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1779-1783), año 1779, f. 67 v. (Junta de 21-X-1779); y A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781).

plazo muy reducido para lo que sería habitual en él posteriormente. Probablemente, dada la precariedad en que se encontraba el templo, que pudo comprobar de primera mano hacia mediados o finales de mayo al inspeccionarlo personalmente para conocer su estado y recabar *in situ* distintos datos técnicos (medidas, precios de jornales…) que precisaba para desarrollar su misión, quiso priorizar este proyecto para adelantar en lo posible su ejecución material. Esa premura voluntaria explicaría el hecho de que, en vez de preparar separadamente, además de los diseños, un proyecto constructivo detallado y un cálculo de costes desglosado partida por partida, algo que posteriormente sería norma ineludible de su forma de trabajar, hubiera preparado solo, al margen de las trazas, un informe facultativo con indicación de las *quiebras* del edificio y de las obras a realizar desglosadas por apartados generales, pero más somero que un proyecto constructivo al uso y con los datos de costes subsumidos y sin pormenorizar, solo detallados moderadamente. No obstante, el citado informe facultativo, conocido gracias a varias copias de época, tiene el suficiente nivel de detalle como para poder conocer con bastante precisión las características y el alcance de la propuesta de intervención arquitectónica de Sanz, algo que reviste especial valor teniendo en cuenta que, por el contrario, sus diseños no han llegado a nuestros días, o al menos permanecen en paradero desconocido, y que el templo, salvo la torre campanario ideada por el arquitecto zaragozano, no se conserva en la actualidad al haber quedado en ruinas durante la Guerra Civil y haber sido demolidos sus restos posteriormente —solo se conoce por fotografías de la primera mitad del siglo XX.[2196]

Como no podía ser de otra manera dada la naturaleza del encargo y las directrices recibidas, Agustín Sanz concibió un proyecto fundamentalmente de restauración y recuperación funcional basado en dos principios rectores: una gran economía de medios típicamente ilustrada y un respeto absoluto por el viejo edificio tardogótico-renacentista en el que debía intervenir y sus características intrínsecas, pero que incluyó, no obstante, el diseño de una torre campanario completamente de nueva planta en la que aplicó decididamente y con gran pureza el lenguaje arquitectónico más avanzado de aquel momento en España y del que era el principal difusor en Aragón: el barroco clasicista o académico de raíz barroca romana e influencia venturiana. En concreto, Sanz comenzó su informe señalando que, en cumplimiento de lo mandado por el Real Acuerdo en su auto del 10 de mayo de 1779, que se le *hizo saber*, sobre la *reparación y nueva torre en la Yglesia parroquial de la villa de Pina y formación del plan y alzado adjunto*, pasó a la mencionada villa y, reconociendo aquel edificio con la mayor atención, halló numerosos desperfectos que era preciso reparar. Como primera parte de su informe, con un carácter netamente introductorio, hizo una somera, pero clarificadora relación de los principales deterioros que aquejaban al edificio. Así, constató que los tejados de la *nave principal* estaban en evidente riesgo de desplomarse, lo que podría generar *mucho daño en lo*

[2196] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/107 (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779: "copia de la declaración sobre el plan y traza para la torre de la Iglesia de Pina, hecha por Agustín Sanz en 22 de agosto de 1779"); y BARLÉS BÁGUENA, E., BORRÁS GUALIS, G. M., y ÁLVARO ZAMORA, I., "El convento…", *op. cit.*, pp. 90-91.

general del templo, mientras que los tejados *inferiores del claustro*, es decir, los de las capillas claustrales o capillas laterales desarrolladas en profundidad y comunicadas entre sí actuando funcionalmente como naves laterales, se encontraban también *muy derruidos*. Por la parte interior de las *bóvedas maiores y menores*, es decir, de la nave y de las capillas, advirtió *varias quiebras*, pero sobre todo en los *arcos del claustro con inclinación acia la testera del coro y al costado del río Ebro*, es decir, en los arcos de las capillas laterales del lado de la epístola más próximas a los pies del templo, donde se disponía el coro. De hecho, la *pared de la testera del coro*, sin duda a causa del derrumbe de la torre y del socavamiento del río, se encontraba *muy destruida en muchas de sus partes, con huecos y resentimientos muy peligrosos*. También estaban deterioradas las *claraboias* o grandes vanos de iluminación de la nave, algunas de las cuales *nacen y* [sus] *bidrieras están rotas, y otras ennegridas, que hacen obscura la yglesia y escasa en luz que necesita*. Todavía en peor situación estaba el pavimento, que se encontraba *enteramente desecho y de ningún servicio.* En cuanto a la torre, *no se halla ningún resquicio de ella.* También en el atrio de acceso al templo, abierto al segundo tramo de la nave en el lado del evangelio, había que acometer *algunos pequeños reparos.* Respecto al cementerio, dispuesto al aire libre anexo a la iglesia, sin duda hacia la ribera del Ebro, *sobre ser muy chico para lo que pide la proporción del pueblo, están arruinadas las paredes en disposición de entrar las fieras en él*.[2197]

En la segunda parte de su informe facultativo, la más importante, Agustín Sanz pasó a explicar los distintos apartados generales en que se dividía su propuesta de intervención arquitectónica en la Iglesia de Pina, indicando solo su coste global. Comenzó esta segunda parte señalando que *para remedio de todo y dejar la yglesia con la seguridad y decencia que corresponde, y por ello poder pasar a Dios a su antigua casa*, se hacía indispensable, en primer lugar, hacer el desmontaje general de los tejados *superiores e inferiores*, es decir, de la nave y las capillas, debiéndose proceder en el caso de los de la nave *pareando las tigeras que hay antiguas formando una de nueva idea como la manifiesta el diseño en su alzado, aumentando algunas maderas y tablas, tejas, clabazón y demás necesario hasta su perfección*. Para colocar debidamente esa estructura reformada de los tejados de la nave sería preciso elevar la altura de la *cornisa del alero* perimetral de esta, que sería toda de nueva creación, *como quarta y media* [28’95 cm], dándole *salida a proporción a fin de que por este medio pasen libremente los tirantes de las tigeras sin hacer asiento en las bóvedas.* Por contra, *los tejados inferiores del claustro*, es decir, los de las capillas laterales, se habían de ejecutar de nueva planta *con el aumento de maderas y demás hasta su seguridad, teniendo presente que han de recibir el golpe de las aguas que discurren de los tejados altos*. También debían hacerse unos *tejadillos* a los estribos o contrafuertes perimetrales de refuerzo *que apoian la nave maior, porque por esta falta se calan las aguas por los cuerpos de paredes con mucho detrimento*. El ramo de tejados, que constituía el primer apartado general de la propuesta de Sanz, *según por menor resulta*, tendría un coste conjunto de 582 libras jaquesas (10.955 reales de vellón).[2198]

[2197] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, “Don Josef…”, ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779).
[2198] *Ibidem*.

El segundo apartado general de la propuesta de intervención arquitectónica de Agustín Sanz en la Iglesia de Pina era el relativo a las obras interiores del templo. Lo abordó en su informe facultativo señalando en primer lugar que se hacía preciso macizar *los diáfanos de las dos capillas colaterales al coro*, es decir, cegar las embocaduras de dichas capillas (una de las cuales, la del lado del evangelio, era la del Santo Cristo), que abrían al primer tramo de la nave y eran *las mismas que manifiesta la planta en lo labado de tinta china*, para recibir el empuje *que hace el edificio en esta parte, con lo que se logrará más veneración en la capilla de Jesuchristo, que es la immediata a la derecha del pórtico*, que al tapiarse su embocadura se debería reorientar para poder acceder en adelante a la misma desde el arco lateral de comunicación con el colindante pórtico, que abría al segundo tramo de la nave, un arco lateral que quedaría convertido en nueva embocadura de la capilla, que evidentemente ganaría en recogimiento al no abrir directamente a la nave. Además, de esta manera, al cegarse las embocaduras de las dos capillas que lo flanqueaban, *el coro tendrá el sitio hecho como de intento*, es decir, como si se hubiera reservado y diseñado ex profeso para tal menester al construirse el edificio varios siglos atrás. También debían cerrarse varias *quiebras* que se localizaban al interior en bóvedas, paredes y arcos. A su vez, la *pared de la testera del coro*, es decir, el muro de cierre de los pies del templo, se hallaba falseada en su *planta* en razón de unos *huecos* que se habían de macizar, debiéndose hacer también derribo y nueva construcción de una *porción que en esta misma pared hay resentida en lo superior de ella*. En dicho muro testero del coro, que junto a la torre había sido el elemento más dañado en la nefasta madrugada del 27 de enero de 1777, se debía construir también, concretamente en la zona central de su mitad superior, abriendo sobre el coro, la gran ventana *que demuestra el diseño en el alzo* [sic] *de su mitad exterior*, con el fin de iluminar tanto dicho coro, que se disponía a ras de suelo, como la propia nave longitudinalmente. De hecho, según Sanz, con la *nueba ventana abundará de luces el coro, por lo que podrán cerrarse las dos que oy hay en sus costados*. La apertura del citado vano sería posible porque Sanz había dispuesto trasladar el órgano, desde su gran balcón volado del testero del coro, *al costado del pórtico*, es decir, a un nuevo balcón volado que se instalaría en el lateral del lado del evangelio del primer tramo de la nave, *con lo que se omitirá el mucho costo que tendría la obra del quarto de las manchas, el que podrá hacerse cómodamente encima de la capilla del Christo y darle cómodamente comunicación por la escalera de la torre, y entonces el organista estará con más decencia en su asiento y con más proporción estará a la vista de los divinos oficios para exercer la profesión con puntualidad*, puesto que podría divisar la nave lateralmente mientras tocara el instrumento. Mucho más ligera sería la intervención en el extremo contrario de la nave, puesto que allí, en la cabecera, *en cada uno de ambos lados del presbiterio*, solo sería preciso poner *dos bidrieras para el logro de luces, que oy no tiene*, las cuales, cuatro en total, serían, como era habitual en la época, de vidrios transparentes emplomados. Por su parte, el pavimento general del templo debía hacerse nuevo *de ladrillo regular a imitación del antiguo*. Sanz calculó el coste global de este segundo apartado general, *con inclusión de las cinco bidrieras*, en 976 libras y 10 sueldos jaqueses (18.380 reales y 22 maravedís de vellón).[2199]

[2199] *Ibidem*.

El tercer apartado general de la propuesta de intervención de Agustín Sanz era muy concreto y hacía referencia al refuerzo estructural de la parte más expuesta, débil y dañada del templo: la zona conformada por el testero del coro o de los pies y la porción del costado del lado de la epístola colindante, que miraba hacia el cauce del Ebro, por lo que siempre que el río se desbordaba era la parte del edificio que primero y con peores consecuencias recibía su acometida, una circunstancia que con el paso del tiempo y la acumulación de riadas había ido debilitándola y dañándola, hasta el punto de socavar y comprometer su estabilidad. Para evitar futuros daños y minimizar el riesgo de derrumbe de esta zona, Sanz contempló, además de la creación de su nueva torre campanario, que cumpliría una misión secundaria de refuerzo estructural en el extremo adyacente al lado del evangelio, la construcción en el resto de su envolvente exterior, especialmente en el costado del lado de la epístola, de cuatro *machos* o contrafuertes, que demostró en la planta *en lo labado de encarnado* y que había ideado *para contener la fábrica por aquella parte, que es por donde tiene su maior inclinación, con más la proximidad al río*. Consideraba que en dicha obra debía ponerse *el maior cuidado en profundizar sus cimientos inferiores al cauce del río en sus imediaciones, y en sus asientos se han de poner piquetes y emparrillados*. Dichos *machos* o contrafuertes tendrían un coste conjunto, *siendo los tres de ladrillo y de cantería el del esquinazo*, de 668 libras y 8 sueldos jaqueses (12.581 reales y 10 maravedís de vellón).[2200]

El cuarto apartado general contemplado por Agustín Sanz en su propuesta de intervención arquitectónica en la Iglesia de Pina, además de ser de largo el más costoso desde un punto de vista económico, era también el más relevante desde una óptica puramente arquitectónica, estética y simbólica por lo que tenía de nueva creación y lo que suponía de reconfiguración, revalorización y actualización de la imagen exterior del edificio, que con su ejecución entraría de lleno en la época de la Ilustración. Se trataba de la construcción, completamente de nueva planta, de la estilizada torre campanario barroca clasicista o académica ideada por el arquitecto zaragozano para remplazar a la vieja torre derrumbada parcialmente el 27 de enero de 1777 y posteriormente derribada. Decidió situarla a los pies del templo como la anterior, pero no en su misma ubicación exacta, sino enrasada con el muro lateral del lado del evangelio de la nave, pues disponiéndola así, *como manifiesta el plan, logrará la yglesia y el pueblo las maiores ventajas por ser el puesto más a propósito de su colocación*. Debía construirse de ladrillo, siendo de piedra *los buelos o proiecturas de la arquitectura, y de la misma materia ha de ser la pirámide hasta la bola*. Su coste global ascendería a 1.712 libras jaquesas (32.224 reales y 33 maravedís de vellón), un precio mucho más moderado que el de la ostentosa torre ideada por Cristóbal Estorguía, que costaba casi tres veces más.[2201]

Muchísimo más modesto y exiguo sería el quinto apartado general previsto por Agustín Sanz, pues se centraría exclusivamente en la formación del *cuarto de las manchas* del órgano sobre la capilla del Santo Cristo, al que se accedería directamente por la propia escalera de la nueva torre campanario. Tendría un importe muy pequeño de solo 72 libras jaquesas (1.355 reales y 9 maravedís de vellón). Por su parte, el sexto y

[2200] *Ibidem*.
[2201] *Ibidem*.

último apartado general de la propuesta de intervención arquitectónica de Sanz en la Iglesia de Pina, que no afectaba en puridad al edificio propiamente dicho, sería también poco costoso, pero de gran efectismo, por lo que supondría de mejora funcional, higiénica e incluso estética. Se trataba de la creación de un nuevo cementerio adyacente al templo que sustituyera al anterior, que estaba muy deteriorado, aunque incorporando probablemente sus tumbas. Consideraba Sanz que el camposanto, *según la disposición de su situación y lo que pide el pueblo en razón de su vecindario*, se debía construir *en figura prolonga, que tenga treinta varas* [23'16 m] *por el diámetro maior y diez y seis* [12'35 m] *por el menor*. Su fábrica debía ser de *tapia valenciana con diez pilares de ladrillo distribuidos a trechos, su altura la de catorce quartas* [2'70 m] *con su alvardilla*. Este último apartado, *con inclusión de un pequeño reparo que se ofrece en el atrio*, tendría un coste conjunto de 131 libras (2.465 reales y 28 maravedís).[2202]

Agustín Sanz concluyó su informe facultativo precisando que, *executadas todas las obras y demás que expresa el antecedente escrito, quedará la yglesia segura y decente y en disposición de hacer la translación del Santísimo Sacramento*, y que su importe total, *según por más menor se ha calculado aciendo cuenta de los precios de los materiales y jornales que ganan los operarios en aquel país*, ascendería a la cantidad de 4.042 libras y 4 sueldos jaqueses, *que hacen reales vellón setenta y seis mil ochenta y ocho con diez y seis maravedís*.[2203]

El arquitecto zaragozano entregó sus diseños e informe facultativo de las obras a ejecutar en la Iglesia de Pina al Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón el 26 de agosto de 1779, cuatro días después de la fecha de su rúbrica. Este, como era procedente, pasó dicha documentación y el resto del expediente a informe del fiscal de la Real Audiencia, que aún tardó más de un mes en presentar su dictamen al respecto. Lo firmó el 5 de octubre, siendo asumidas sus conclusiones por el Real Acuerdo, que solo unos días más tarde dictó un auto mandando comunicar a las partes interesadas los diseños e informe facultativo de Agustín Sanz y el propio dictamen del fiscal. No obstante, aunque las notificaciones tuvieron lugar y los procuradores de los interesados tomaron el expediente, todos ellos lo devolvieron sin alegar o decir cosa alguna.[2204] Esta falta de

[2202] *Ibidem*.

[2203] *Ibidem*. En realidad, los seis apartados generales de la propuesta de intervención arquitectónica de Agustín Sanz sumaban un coste total de 4.141 libras y 18 sueldos jaqueses (77.962 reales y 33 maravedís de vellón), una cuantía que difería de la aportada por el arquitecto zaragozano como coste total en 99 libras y 14 sueldos (1.876 reales y 22 maravedís) de más. La discrepancia existente, que no parece un error, se debió probablemente a que Sanz restó de la suma final esta cuantía sin indicarlo en su informe, posiblemente al descontar el importe de algún material de obra o despojo ya existente que se podría reaprovechar en la obra, una práctica habitual en el arquitecto zaragozano.

[2204] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781); y A.C.L.S., Libro Sexto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1779-1783), año 1779, f. 67 v. (Junta de 21-X-1779). De hecho, en la sesión de la Junta de Hacienda de La Seo de 21-X-1779 dieron cuenta los canónigos doctorales de haberse *comunicado* al Cabildo Metropolitano el expediente de la fábrica de la Iglesia y torre de Pina, en el que de común consentimiento de las partes se había nombrado a Agustín Sanz para *levantar el plan*, expediente que se había llegado a tomar, aunque habían dictaminado que se devolviera a la escribanía del Real Acuerdo *sin pedimento*, pues dado que *en el principal expediente tiene el Cavildo alegado latamente, se esperará a que se haga el subasto y que el Consejo detalle lo que han de contribuir los diezmadores, para si no fuese conforme hacer la impugnación correspondiente*. La junta acordó que los doctorales cuidaran de, *a su tiempo, hacer lo que corresponda conveniente*.

respuesta, entendible en el caso de los obligados a financiar la obra con las rentas que percibían, que sin duda querrían dilatar el proceso, pero que no lo era tanto en el de los impulsores del proyecto, es decir, ayuntamiento y capítulo eclesiástico, que necesitaban agilidad, impulsó al Real Acuerdo a requerir al fiscal el 5 de noviembre que estudiara otra vez el expediente y presentara un nuevo dictamen más concreto. Este reaccionó con presteza, rubricando su nuevo informe hacia el 10 de noviembre. Al día siguiente, 11 de noviembre, el Real Acuerdo, conformándose con el dictamen del fiscal, dictó un nuevo auto mucho más preciso en el que fijó las pautas y los plazos para subastar la obra de la Iglesia de Pina y su torre. En concreto, ordenó fijar carteles en la ciudad de Zaragoza en los que se anunciara dicha subasta y sus condiciones para que cualquier persona que quisiese hacer postura a la obra bajo las condiciones que prescribía el Consejo de Castilla y con arreglo a las trazas elaboradas por Agustín Sanz, lo ejecutase hasta el día 1 de diciembre de ese mismo año. También mandó remitir carteles a los ayuntamientos de Pina, Gelsa, Quinto y Velilla, es decir, a la propia localidad donde tendría lugar la obra y a los pueblos cercanos, donde podría haber interesados en ejecutarla.[2205]

Como era de esperar dadas las poco atractivas condiciones fijadas por el Consejo de Castilla en su Real Provisión de 10 de octubre de 1778, la subasta de la obra de la Iglesia de Pina apenas suscitó interés. De hecho, solo se presentó una postura a la misma y además fuera de plazo, aunque se admitió. El único postor fue el modesto maestro de obras de Zaragoza José Asensio, antiguo oficial del taller del renombrado Julián Yarza Ceballos y padre del más conocido Joaquín Asensio Martínez (Zaragoza, 1763-después de 1824), discípulo de Agustín Sanz y futuro pope de la arquitectura aragonesa durante la ocupación napoleónica.[2206] El citado Asensio rubricó y presentó su postura ante el Real Acuerdo el 13 de diciembre de 1779. En ella se comprometía a ejecutar la obra, *bajo de aquellas circunstancias y la de haber de arreglar condiciones para la maior claridad*, por la cantidad de 76.088 reales y 16 maravedís de vellón (4.042 libras y 4 sueldos jaqueses) regulada por Sanz, adelantando un tercio de ella *por vía de fianza*, debiéndosele entregar otros dos tercios para llevarla adelante, y abonándosele el tercero, que habría servido de fianza, una vez *visurada y aprovada por el maestro que extimase la Audiencia*.[2207]

El mismo 13 de diciembre de 1779 en que recibió la postura de José Asensio, el Real Acuerdo mandó comunicarla a las partes interesadas, aunque ante la falta de más ofertas, decidió también ampliar el plazo para presentar posturas hasta el 31 de enero de 1780. Transcurrido también ese plazo adicional sin la presentación de nuevas ofertas, ya en febrero-marzo, tanto el Ayuntamiento de Pina, por un lado, como el Conde de Sástago, por otro, procedieron a impugnar oficialmente la postura de Asensio. Una de las razones principales fue, al parecer, que esta incumplía flagrantemente una de las principales condiciones fijadas por el Consejo de Castilla: que el adjudicatario de la obra percibiera

[2205] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); y A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781).
[2206] Sobre Joaquín Asensio Martínez y su padre José, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 326-327.
[2207] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

el importe de la misma según lo fuesen produciendo las rentas primiciales y la parte de las rentas decimales consignada a su pago, dejando de recibir, *por vía de afianzamiento*, la cuantía del primer tercio hasta la conclusión y aprobación de dicha obra. A raíz de las dos impugnaciones presentadas, el Real Acuerdo pidió al fiscal de la Real Audiencia un nuevo dictamen, que este rubricó el 9 de abril. Cuatro días más tarde, el 13 de abril, el propio Real Acuerdo, en vista del mismo y de lo alegado por los impugnadores, dictó un auto por el cual desestimó la postura de Asensio y ordenó a Agustín Sanz que en el plazo de ocho días, para mayor claridad y seguridad de quien se hiciera cargo finalmente de la ejecución del proyecto, arreglara y redactara *las condiciones regulares y convenientes a la obra de la Yglesia de Pina y su torre*, un elemento este, el de las *condiciones* o *capitulaciones*, que había echado en falta y reclamado el propio Asensio y que era necesario a falta de un proyecto constructivo y un cálculo de costes desglosados. A su vez, el Real Acuerdo determinó en su auto que las *condiciones* que elaborara Sanz fueran comunicadas a las partes interesadas inmediatamente, de tal manera que si estas no fueran impugnadas, se sacara la obra de nuevo a subasta bajo las condiciones prescritas en su día por el Consejo de Castilla y publicitándola mediante carteles en Zaragoza, Pina y los pueblos cercanos, del *modo y forma* que se había practicado anteriormente, previniendo en dichos carteles *que las condiciones prefinidas por el Consejo, plan, traza y arreglo executado por Agustín Sanz y a que se había de circunscribir dicha obra, se hallaría y se manifestaría, a qualquiera que quisiese hacer postura, en la escrivanía de Acuerdo y Gobierno de aquella Audiencia por el tiempo que se expresaría en dichos carteles*.[2208]

El auto del Real Acuerdo del 13 de abril de 1780 fue notificado oficialmente a Agustín Sanz más de quince días después, el 2 de mayo. Tras tomar conocimiento del mismo, tardó casi un mes, mucho más de los ochos días estipulados, en tener lista la *capitulación y condiciones para la obra de la Iglesia de Pina* que se le había requerido, que rubricó el 31 de mayo de 1780. Prefirió sin duda preparar el documento con especial cuidado y desarrollarlo con detalle y precisión para evitar futuras dudas y requerimientos. Lo tituló *Capitulación y condiciones a las que se ha de arreglar el maestro a cuyo favor quedase la fábrica de la reparación y nueva torre que se han de executar en la Yglesia parroquial de la villa de Pina, deviéndose arreglar al diseño formado por el maestro de obras Agustín Sanz*. El citado documento, que complementa eficazmente su precedente informe facultativo del 22 de agosto de 1779 precisando muchos aspectos, lo desglosó Sanz en un total de 19 exhaustivas condiciones o capítulos numerados que serían de obligado cumplimiento por parte del maestro de obras a cuyo favor se rematase la subasta para la ejecución de los trabajos de la Iglesia de Pina, unas condiciones que también afectarían, aunque en mucha menor medida, a los comitentes, encabezados por el Conde de Sástago. Por su propia configuración y exhaustividad, de la que carece el mencionado informe facultativo, esta *capitulación* resulta fundamental para afinar el conocimiento y la interpretación del proyecto concebido por Sanz para el templo pinero.[2209]

[2208] *Ibidem*; y A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781).
[2209] *Ibidem*; A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780).

La capitulación redactada por Agustín Sanz comienza con tres condiciones o capítulos dedicados a la construcción de los dos principales elementos que debían levantarse de nueva planta en la iglesia: la torre campanario y los cuatro contrafuertes o estribos que debían reforzar estructuralmente la zona del testero del coro o de los pies y la porción mural colindante del costado del lado de la epístola. En concreto, la primera condición la centró el arquitecto en la creación de los cimientos de ambos elementos, campanario y contrafuertes, y en la ejecución en cantería del estribo más importante de los cuatro que se debían construir. Especificó en primer lugar que sería *de cuenta del maestro hacer las excavaciones para los cimientos de la torre y estrivos que se demuestran de encarnado en la planta*, unas excavaciones que debían tener *dos quartas* [38'6 cm] *de aumento para relex o talús por todas sus frentes exteriores*, debiéndose profundizar hasta encontrar *las aguas*, es decir, hasta el nivel freático, *procurando buscar el tiempo más oportuno, que será en el agosto o septiembre*. Sanz precisó que, una vez hechas dichas excavaciones, como base de la futura cimentación, sin duda debido a la proximidad del lecho del río Ebro, se debían *formar pilotaxes con estacas de sabina tres varas* [2'32 m] *de largas, que por lo grueso de ellas tengan diez dedos* [16'1 cm] *de diámetro, procurando clavarlas en el terreno quanto sea dable, por el orden que entre sí formen quadros de tres quartas* [57'9 cm] *para sentar sobre ellas los emparrillados, que deverá poner de madera de pino que tengan catorce dedos* [22'5 cm] *por sus asientos, y diez dedos de canto, clavando con clavos de a tercia* [25'73 cm] *dichos telares en sus nudillos que atraviesen a incorporarse con las cabezas de las referidas estacas*. Prosiguió el arquitecto estipulando que, una vez realizado todo lo anterior, se debía proceder ya a la ejecución material de los cimientos propiamente dichos mediante el relleno de *dichas excavaciones con mampostería de cal y piedra bien apisonada y ripiada, hechas las mezclas para su amasixo con arena bien condicionada pasada por restillo espeso, hechando a tres partes de arena dos de cal, cuyos cimientos han de quedar orizontales una quarta* [19'3 cm] *inferiores al pavimento que logran en sus situaciones*. Precisó también que el contrafuerte o estribo *que forma en el ángulo de la yglesia*, es decir, aquel que debía reforzar el punto más expuesto del templo, que era la confluencia del testero del coro con el paramento mural del lado de la epístola, se debía *executar de piedra de cantería por lo exterior en toda su altura, procurando travazonar con el cuerpo interior de la mampostería, para lo qual llebará el método de que las unas piezas abanzen a las otras como una quarta* [19'3 cm], *en inteligencia que la piedra que menos ha de tener tres palmos* [57'9 cm] *de tizón.* Estipuló además que la citada cantería debía ser *de piedra campanil de los montes de la villa de Xelsa*, localidad vecina de Pina, y que *la sección vertical de que se compone toda la altura de dicho estrivo* debía tener *tres palmos de descenso o escarpe por igual inclinación hacia el cuerpo principal de la yglesia*.[2210]

Por su parte, el segundo capítulo, complementario al anterior, lo dedicó Agustín Sanz a fijar las reglas que debía observar el asentista a la hora de ejecutar los restantes tres contrafuertes o estribos que eran precisos en la zona de confluencia entre el testero de los pies y el paramento mural del lado de la epístola, unos estribos que por su posición menos expuesta que la del principal debía *construir de ladrillo y yeso, dándoles seis*

[2210] *Ibidem*.

palmos [1'16 m] *de grueso por la fachada que mira al río Ebro, y quanto a la idea y altura, se deverá arreglar a lo diseñado, procurando abrir caxas a trechos en los cuerpos viejos a fin de unir la obra nueva y que para ello resulte mayor firmeza*.[2211]

Más importante resultaba la tercera condición de la capitulación, pues en ella Agustín Sanz reguló la construcción del elemento arquitectónica y visualmente más relevante de su intervención en la Iglesia de Pina, el único que modificaría y actualizaría sustancialmente la imagen exterior del edificio: la torre campanario. En concreto, el arquitecto dispuso que sería *de cuenta del maestro a cuyo favor quedare la obra executar la torre campanil según y cómo la manifiesta el diseño*, debiéndola *construir de ladrillo y yeso, y de piedra los vuelos de las cornisas, capiteles y llameros del cuerpo superior, y también la cornisilla del faldón del capitel de la torre.* La citada fábrica debía *construirse con ladrillo liso por lo exterior de ella y, quanto al faldón de su pirámide, ha de ser de madera cubierta con planchas de plomo de suficiente cuerpo sentadas a cordón*, una solución material diferente a la planteada por el propio Sanz en su informe facultativo del 22 de agosto de 1779, pues entonces dispuso que dicha *pirámide* fuera de piedra.[2212] Por su parte, la bola que debía rematar el chapitel debía ser *de arambre, dorada por lo exterior*, mientras que la *beleta y cruz han de ser de de yerro y también se han de dorar para su hermosura y permanencia.* Especificó a su vez Sanz que, *al tiempo de la execución del cuerpo superior de dicha torre, y sobre las bentanas de las campanas*, se debía colocar al interior *un telar de yerro de dos dedos en quadro* [3'2 x 3'2 cm] *de grueso, cruzando tirantes por sus diagonales, que venga a unirse en el centro del diáfano de la torre.* En cuanto a la escalera que recorrería el interior de la estructura, esta se debía *executar en toda su altura, como es hasta el piso, suficiente para el uso de tañer las campanas,* debiendo ser *a caracol, a la manera que se manifiesta en el plan, buscando las comunicaciones para la yglesia y al quarto de las manchas del órgano, y a lo superior de las bóbedas, todo lo que ha de quedar concluido con la perfección que corresponde al arte.* A su vez, Sanz matizó que sería obligación del asentista subir a su nuevo emplazamiento en el cuerpo campanil las viejas campanas parroquiales, cinco en total, salvadas casi milagrosamente de la gran riada que el 27 de enero de 1777 arruinó la anterior torre, *y dar las asistencias necesarias hasta colocarlas en su puesto*.[2213]

Los capítulos cuarto y quinto de la capitulación los dedicó Agustín Sanz a regular distintos trabajos de albañilería destinados a reparar los daños sufridos por el edificio en la zona del testero del coro o de los pies a raíz de la gran riada del 27 de enero de 1777, además de a aumentar la solidez y funcionalidad interior de dicha zona. Así, en el capítulo cuarto estipuló que sería *de cuenta del maestro mazizar de ladrillo y yeso bien arreglado los diáfanos que se encuentran en la pared de la testera del coro, demoliendo y construyendo de nuevo una porción que se halla desplomada en lo superior de ella, formando la ventana por entero en la grandeza y manera que la manifiesta el diseño en*

[2211] *Ibidem*.
[2212] *Ibidem*; y A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779).
[2213] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780); A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "Año 1777…", f. 1 r. (Oficio de 27-I-1777) y ff. 3 r.-5 r. (Informe de visura de E18-II-1777); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

su mitad, y las cornisas del frontispicio han de ser de ladrillo liso, y todo lo restante de la mencionada pared ha de quedar con perfección. Queda claro que el arquitecto zaragozano no solo consideraba preciso reparar los agujeros existentes en el gran muro del testero de los pies del templo sino también mejorar su funcionalidad mediante la apertura de un gran vano de iluminación en su zona central, un nuevo vano que para su apertura requeriría el traslado a un nuevo emplazamiento del órgano parroquial, que se disponía apoyado sobre un gran balcón volado de madera encastrado en dicho testero de los pies. De hecho, en el capítulo quinto Sanz reguló ciertos trabajos de albañilería que, además de reforzar estructuralmente la zona del testero de los pies y mejorar la funcionalidad del coro, que se disponía a ras de suelo en el primer tramo de la nave, facilitarían el posterior traslado del órgano. Así, en dicho capítulo quinto determinó que sería de cuenta del maestro *mazizar de ladrillo y yeso las dos roturas de capillas que se hallan en los costados del coro, las que manifiesta la planta manchadas con tinta de china, y también construir todo lo necesario en las paredes de la capilla del Santo Christo hasta ponerlas arregladas como manifiesta el plan*. A su vez, el citado maestro debía *manifestar y cerrar con el mayor cuidado todas las quiebras que se hallan en los arcos maiores y menores, y en las bóvedas de la nave, claustros y paredes, procurando en su execución la igualdad y aseo con lo que se halla executado*.[2214]

De carácter más secundario desde un punto de vista arquitectónico, aunque no por ello de menor importancia estética, eran los trabajos regulados en las condiciones sexta y séptima de la capitulación. En concreto, en la condición sexta Agustín Sanz determinó las prescripciones que debían regir el suministro e instalación de distintas vidrieras que requerían diferentes vanos del templo para la mejora lumínica del mismo. Así, estipuló que serían *de cuenta del maestro las cinco vidrieras y rexadillos de hilo de yerro* que se debían instalar, *una en la pared de la testera del coro de la grandeza que manifiesta el diseño en su mitad, y las quatro restantes se han de colocar en los diáfanos de las ventanas que se hallan imediatas al presbiterio en la manera que más bien acomode para el logro de las luzes al templo*. Las citadas vidrieras, realizadas con vidrios transparentes emplomados, debían ser de las *de labor de cruz y ochavo*, una tipología compositiva de carácter geométrico, que jugaba con las formas de cruz griega y octógono, muy habitual en la época en vidrieras de iglesia, y debían contar *con los telares de yerro necesarios para su seguridad*. A su vez, los *rejadillos* que se debían colocar exteriormente en cada una de las cinco vidrieras debían ser *de suficiente cuerpo y sus marcos de yerro, asegurándolos con la clavazón o muletas de yerro que necesiten*. También especificó Sanz que las dos vidrieras existentes en el primer tramo de la nave, *a los costados del coro*, se debían *quitar y cerrar por lo interior los diáfanos de aquellas roturas*, pues no serían necesarias ya con la apertura del nuevo vano del testero de los pies y, además, la supresión de la dispuesta en el lado del evangelio facilitaría la instalación del órgano en dicho emplazamiento. Por su parte, en la condición séptima, mucho menos prolija, el arquitecto zaragozano dispuso que sería *de cuenta del maestro construir de nuevo el pavimento de la yglesia por el orden que se halla executado en lo antiguo*, es decir,

[2214] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780); A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "Año 1777…", f. 1 r. (Oficio de 27-I-1777) y ff. 3 r.-5 r. (Informe de visura de 18-II-1777); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

recurriendo al típico *enladrillado* con simples ladrillos macizos planos de barro cocido de formato paralelepipédico.[2215]

En los capítulos octavo, noveno y décimo Agustín Sanz reguló de forma pormenorizada la ambiciosa intervención en los tejados del templo concebido por él. El capítulo más complejo de los tres, que a su vez es el más extenso de toda la capitulación junto al primero, es el octavo, en el que el arquitecto recogió las prescripciones que debían regir la compleja labor de desmontaje y reconstrucción, con refuerzo estructural, de los tejados de la nave, cuyo alcance clarificó. Concretamente, en el mismo estableció que sería *de cuenta del maestro demoler los texados de la nave principal y executarlos nuevamente utilizando las maderas que se hallen de servicio en los que se hallan existentes, pariando las tixeras molineras que se encuentran uniéndolas en los brazos de sus corrientes con clavos que las atraviesen de una mano a otra para su maior firmeza, executando de nuevo una tixera de maza a imitación de la que manifiesta el diseño a su mitad, y también poner los maderos de las clases que faltasen y tablerío necesario hasta su perfección, en inteligencia que el claro que ha de haver de un madero a otro ha de ser por el orden de cómo oy se halla executado, previniendo que al tiempo de la execución de dichos texados han de quedar los tirantes de las tixeras en el aire a fin de que por este medio queden vagantes de las bóbedas*, unas bóvedas que así dejarían de recibir directamente los empujes de dichos tejados, que las ponían en serio riesgo de derrumbe. Sanz advirtió también que *todos los maderos* se debían *clavar a las tixeras con clavos según y conforme corresponda a su espesor, y por consiguiente se han de clavar todas las tablas de los tendidos verticales de los texados con clavos tirados de a dinero según se necesite.* Además, precisó que sobre el armazón estructural se debían *executar los texados utilizando la texa viexa que se halle de servicio, supliendo de nueva la que faltare, y en su execución se ha de cruzar una texa sobre otra dos tercios de palmo, lo mismo las canales que las cubiertas, sentando dichas canales con barro de tierra cernida, y las cubiertas a cerro lleno*. También aclaró que, en *lo superior* de dichos tejados, *así en los ángulos que forman los corrientes como a correspondiencia de los arcos de la nave y sobre los rafes de toda la circunferencia de la fábrica,* se debían construir *corredores de ladrillo y yeso dos quartas* [38’6 cm] *de anchos, y también se han de revocar las bocatexas y cerros en los extremos inferiores de los corrientes a fin de que los aires no quebranten las texas.* A su vez, se debía ejecutar, *en el sitio que más convenga, una guardilla para comunicación a los texados*, es decir, una buhardilla que permitiera acceder al exterior de dichos tejados desde el interior del templo para poder llevar a cabo en adelante, de forma adecuada, su mantenimiento (reposición de tejas…). Por su parte, en al capítulo noveno el arquitecto zaragozano estipuló que sería *de cuenta del maestro construir, por el método y orden que los texados de la nave mayor, texadillos en los estribos exteriores que apoyan la fábrica, con los cerros de yeso y más necesario para su firmeza*, mientras que en el décimo determinó *que sería de cuenta del maestro arreglar y executar, por el mismo orden de los arriba dichos, los texados inferiores de los claustros,*

[2215] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780).

es decir, de las capillas laterales comunicadas entre sí, *mudando y reponiendo los maderos y tablas que se hallan deteriorados y hacer retexo de los de la sacristía*.[2216]

También de notable importancia era la condición undécima, en la que Agustín Sanz estipuló las principales obras a realizar por parte del asentista para poder trasladar el órgano a la parte alta del costado del lado del evangelio del primer tramo de la nave, sobre la antigua embocadura de la capilla del Santo Cristo, una embocadura que, como se había establecido en la condición quinta, debía cegarse. En concreto, Sanz determinó que el maestro debía construir, *sobre la capilla imediata a la drecha del pórtico de la yglesia*, que era la ya mencionada del Santo Cristo, *el quarto para las manchas del órgano con la extensión que permita, dándole la altura necesaria, executando su cubierta con texillo hecho a satisfacción formando bovedillas por lo inferior de él. Y en la pared de la yglesia se ha de abrir una puerta en el puesto más cómodo para el órgano y encarcelar el balcón y demás necesario para la colocación del órgano, y dar las asistencias necesarias para quitarlo de donde se halla actualmente*. Por otro lado, en la siguiente condición de la capitulación, la duodécima, que se puede considerar de importancia menor, el arquitecto zaragozano prescribió que el maestro que se hiciera cargo de la obra tendría que *hacer en el atrio aquellos reparos que se necesiten precisos en sus paredes y albardillas*.[2217]

El capítulo decimotercero lo dedicó Agustín Sanz a regular una obra que no afectaba al templo propiamente dicho pero que se debía acometer a costa del proyecto pues atañía a un elemento, el cementerio, que, además de pertenecer a la propia parroquia, se veía afectado, dado su emplazamiento, por buena parte de las obras a realizar. Concretamente, el arquitecto, como ya había dejado muy claro en su informe facultativo del año anterior, consideraba preciso crear un nuevo cementerio adyacente a la iglesia que sustituyera al viejo, muy deteriorado, aunque incorporando probablemente sus tumbas. De hecho, estipuló, siguiendo lo ya especificado en el mencionado informe facultativo aunque precisando algo más, que sería *de cuenta del maestro construir el cementerio en figura prolonga que tenga treinta varas* [23’16 m] *por el diámetro maior y diez y seis* [12’35 m] *por el menor, haciendo sus paredes de tapia valenciana con diez pilares de tres palmos en quadro* [57’9 x 57’9 cm] *de ladrillo y yeso distribuidos en iguales distancias y principalmente en los ángulos y costados de la puerta, cuya obra ha de elevar catorce palmos* [2’7 m]*, sobre los quales se ha de construir una orla de ladrillo y yeso que atraviese todo el recio de la pared, sobre la qual hexecutará una albardilla de cal y piedra que eleve en su centro quarta y media* [29 cm]. Matizó Sanz que dicha fábrica se debía *cargar sobre los fundamentos, que deverá executar, quatro palmos* [77’2 cm] *de anchos y lo mismo de profundos, de mampostería de cal y piedra, incluyendo sobre el pavimento, al tiempo de la execución de las tapias, dos palmos* [38’6 cm] *de la misma mampostería.* Precisó también que el sitio donde se debía construir era *donde oy se halla, tomando lo necesario por una y otra parte*.[2218]

En los restantes seis capítulos de la capitulación Agustín Sanz reguló los aspectos generales o administrativos de la obra (calidad, supervisión, obligaciones genéricas del asentista, periodo de ejecución, plazos de cobro…). Así, en el capítulo decimocuarto,

[2216] *Ibidem*.
[2217] *Ibidem*.
[2218] *Ibidem*.

centrado en la calidad de la ejecución de las obras y su alcance, estipuló que sería *de cuenta del maestro a cuio favor quedare la obra executarla en todas sus partes según y conforme se previene en todo el antecedente escrito, y con todas las seguridades que pertenecen al arte y buenas reglas de arquitectura, previniendo que el templo ha de quedar en la devida forma y como corresponde para hacer la traslación del Santísimo Sacramento, y para ello deverá executar qualquiera otra cosa que fuese justa, aun quando no estuviese estipulada en la contrata, de manera y sin que por ello pueda pedir caudal alguno, sí solo el que quedase ajustado en la subasta*.[2219]

En los capítulos decimoquinto y decimosexto Agustín Sanz estableció el régimen de revisión externa al que estaría sometida la ejecución de las obras, fijando en el primero de ellos la obligación del maestro de avisar a quien comisionara el Real Acuerdo tras haber *abierto las zanjas para los cimientos de los estribos exteriores y torre, para que, precediendo visura por inteligente, reconozca dichas zanxas a fin de ver si estubieren con la extensión y profundidad que se previene en el capítulo 1º de esta contrata, y también por si se huviese encontrado en su maior profundidad terreno a propósito para cargar dichas obras con solidez omitiendo el emparrillado y pilotage. En este caso se descontarán ochenta libras jaquesas* [1.505 reales y 29 maravedís de vellón] *del tanto del ajuste. Y si diese la casualidad que unos cimientos necesiten dichos emparrillados y pilotaxe y otros no, entonces se descontará a proporción.* Asimismo, en el capítulo decimosexto el arquitecto precisó que el maestro tendría entendido de antemano que, si el Real Acuerdo *encargase el celo y cuidado de la fábrica a maestro alarife y pasase aquel, siempre que lo tuviese por conveniente, a su reconocimiento y encontrase no ir la obra en la devida forma*, tendría obligación de *quitar y reponer quanto según arte le diga, y en aquel caso pagará de su cuenta todos los gastos de la visura, pero executando la obra con arreglo al arte deverán satisfacer las partes contribuyentes las dietas.*[2220]

De gran trascendencia resultaba la condición decimoséptima, pues en ella quedaron establecidas las obligaciones genéricas del asentista, dejándose muy claro que sería *de cuenta del maestro, y por el tanto que se conviniese en la subasta, hacer todas las obras arriba dichas, manifacturas, yeso, ladrillo, texa, piedra, maderas, cal, vidrieras, rexadillos, tablazón, clavazón, telares de yerro, plomo, arambre, dorados, y quanto se necesite hasta su perfecta conclusión, sin que por ello pueda pedir ynterese alguno, sí solo el convenido en la subasta*. También se precisó *que todos los despojos que salieren de igual naturaleza a los que a de poner en la obra serán del asentista.* Por otro lado, el plazo de ejecución de las obras se reguló en el capítulo decimoctavo, estipulándose la obligación *del maestro a cuio favor quedare la obra darla rematada y perfeccionada en el preciso término de diez y ocho meses contados desde el mismo día que se le hiciese saver la aprovación del Supremo Consejo*. Finalmente, los plazos y las condiciones de abono de la cuantía que debía recibir el asentista por la ejecución de los trabajos se fijaron en el decimonoveno y último capítulo, en el que se estableció *que el tanto en que se ajustasen las referidas obras se ha de satisfacer en tres plazos iguales: el primero para dar principio, el segundo a mitad de su construcción y el tercero y último después de*

[2219] *Ibidem*.
[2220] *Ibidem*.

recividas y aprobadas por el maestro o maestros que se nombraren. Y para ello, y a satisfacción del Real Acuerdo, deverá el maestro asentista dar las fianzas correspondientes o executará y construirá de su cuenta y cargo la tercera parte de todas las obras, la qual, visurada y aprovada, se le satisfará, y en igual forma se le satisfará, hecha que sea y aprovada, la segunda tercera parte. Y la tercera y última parte, que será hasta la total construcción del todo de las obras, la deverá construir el asentista y se le satisfará después de recividas y aprovadas por el maestro o maestros que se comisionaren.[2221]

El 1 de junio de 1780 Agustín Sanz presentó al Real Acuerdo *el arreglo de condiciones bajo las quales debería abtemperarse el que se obligase a executar dicha obra*, documento que, como ya se ha dicho, rubricó el día anterior. Ese mismo 1 de junio, notificada la capitulación de Sanz a las partes interesadas y consentida por estas, el Real Acuerdo mandó llevar a efecto la nueva subasta estipulada en el auto del 13 de abril anterior, fijando carteles y estableciendo como plazo límite para presentar ofertas el 31 de julio de 1780. Esta vez el resultado aún fue más desalentador que en la ocasión anterior, pues no se presentó postura alguna. Entretanto, mientras se intentaba subastar la obra por segunda vez, hacia mediados de junio se procedió también a abonar a Sanz sus emolumentos por haber elaborado los diseños, informe facultativo y capitulación para la ejecución de esta. De hecho, el arquitecto había solicitado *que se le pagase la visura y plan de la obra de la torre e yglesia parroquial de Pina por los interesados*, al hacer entrega de su capitulación el 1 de junio al Real Acuerdo, que al poco dictó un auto instando a los mismos a que le abonasen una cantidad total de 52 pesos (41 libras y 12 sueldos jaqueses, o 783 reales y 1 maravedí de vellón) repartida a partes iguales, es decir, a razón de 13 pesos (10 libras y 8 sueldos, o 195 reales y 26 maravedís) cada uno de los cuatro interesados: Conde de Sástago, Cabildo Metropolitano, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Pina (el capítulo eclesiástico pinero, al carecer de intereses económicos, quedó exento).[2222]

Ante el clamoroso fracaso de las dos subastas celebradas, achacable sin duda a las draconianas condiciones impuestas por el Consejo de Castilla, y el consiguiente estancamiento del proceso para ejecutar la obra, el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina, principales interesados en que esta se llevase a cabo, decidieron dirigirse al Real Acuerdo ya en agosto de 1780 mediante un memorial en el que, *por varias razones que expusieron*, le instaron a que, en vista del expediente y sus diligencias,

[2221] *Ibidem*.

[2222] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781); y A.C.L.S., Libro Sexto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1779-1783), año 1780, f. 113 r.-v. (Junta de 20-VI-1780). En la sesión de la Junta de Hacienda de La Seo de 20-VI-1780, el canónigo Rubio dio cuenta de que, en virtud de un auto del Real Acuerdo notificado al deán del Cabildo Metropolitano, derivado de un pedimento de Agustín Sanz para *que se le pagase la visura y plan de la obra de la torre e yglesia parroquial de Pina por los interesados*, satisfizo a este por orden de los canónigos doctorales 13 pesos, cantidad idéntica a la que había sido fijada al Arzobispado, Conde de Sástago y Ayuntamiento de Pina. En esa misma sesión, *en respuesta a lo principal del expediente y contribución para la obra de Pina por los partícipes en décimos y que no se sabe que detallo hará el Consejo, explicaron los señores doctorales la idea que tenían pensada, la que aprobó la junta, resolviendo la continúen con quantas diligencias juzgaren oportunas los señores doctorales*.

comunicase al Consejo de Castilla lo que en vista de lo anterior considerase oportuno *para el pronto y debido reparo de la yglesia y su torre*, haciéndole presente lo que estimase conveniente sobre *aquellas cantidades con que hubiesen y debiesen contribuir los ynteresados en los diezmos de dicha villa, y en qué tiempo, término o plazos, a fin de poder embargar los frutos dezimales que correspondiesen, y que comenzada las obra no cesase y se arruinase más por falta de caudal o apronto de que fuese necesario para ella, cuio tanto podía desde luego acotarse, habiendo de hacerse por administración* y no por el sistema económico de subasta-contrata, como se había pretendido inicialmente de forma infructuosa.[2223]

Tras recibir el memorial de las autoridades civiles y eclesiásticas de Pina, el Real Acuerdo optó por pasar de nuevo el expediente, incluidos este memorial y las resultas de la última subasta, a informe del fiscal de la Real Audiencia, quien el 3 de septiembre de 1780 dictaminó que, dado que las diligencias de la citada subasta debían remitirse al Consejo de Castilla para que este fijara los siguientes pasos a seguir, el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico podían dirigirse directamente a él *con la pretensión que promovían en su último escrito*, ya que consideraba que la misión que tenía encomendada la Real Audiencia por delegación de dicho Consejo no se extendía a aspectos como detallar las cantidades con que debían contribuir a la obra los perceptores de los diezmos o establecer el plazo en que dicha contribución debía practicarse. Un mes después, el 2 de octubre, el Real Acuerdo dictó un auto mandando comunicar el expediente a las partes interesadas, que reaccionaron de forma dispar. Así, mientras los procuradores del Conde de Sástago y el arzobispado, al igual que el del ayuntamiento, tomaron dicho expediente pero lo devolvieron sin pedimento ni decir cosa alguna, el Cabildo Metropolitano optó por maniobrar para intentar que el Real Acuerdo informara al Consejo de que no debía contribuir a la obra con cantidad alguna, *y quando fuese justo (que no lo era) el que en algún tiempo debiese contribuir, fuese este el moderadíssimo y limitadíssimo precio a que pudieran dar lugar las circunstancias, que en el día no concurrían por las razones que expuso*.[2224]

Ante la última maniobra del Cabildo, el Real Acuerdo volvió a pasar el expediente a dictamen del fiscal de la Real Audiencia, quien el 26 de octubre de 1780 respondió ciñéndose a la misma pauta que ya había seguido el 3 de septiembre en relación al pedimento del Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina: que debía ser el Consejo de Castilla quien debía decidir sobre la pretensión del Cabildo. El Real Acuerdo, como era habitual, se conformó con dicho dictamen, por lo que casi un mes después, el 20 de noviembre, dictó un auto por el cual mandó hacer saber al ayuntamiento y al capítulo eclesiástico, por un lado, y al Cabildo Metropolitano, por otro, que si lo consideraban conveniente tenían la opción de dirigirse al Consejo de Castilla *con las pretensiones que promovían en sus últimos escritos*. Respecto *a lo principal del expediente*, tras haber practicado todas las diligencias establecidas en la Real Provisión del 10 de octubre de 1778, que se habían dilatado más de dos años, mandó remitir original dicho expediente al

[2223] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); y A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781).
[2224] *Ibidem*; A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

citado Consejo de Castilla, adjuntando al mismo el informe solicitado por este en la mencionada Real Provisión.[2225]

Paradójicamente, el importantísimo informe que el Real Acuerdo mandó remitir al Consejo de Castilla en su auto del 20 de noviembre de 1780, dando respuesta a la Real Provisión del 10 de octubre de 1778, no estaba redactado todavía. Es más, aún tardó cuatro meses en tenerlo listo, pues fue rubricado el 22 de marzo de 1781, lo que a su vez supuso una demora equivalente en la remisión del expediente completo a Madrid. En dicho informe, tras explicar exhaustivamente todas las diligencias practicadas en cumplimiento de la Real Provisión del 10 de octubre de 1778, manifestó que la Real Audiencia era de la opinión de que, habiendo existido entre las dos subastas organizadas para adjudicar la ejecución de la obra de la Iglesia y torre de Pina un único postor, el maestro de obras José Asensio, y haber sido además *justamente* impugnada su postura por las partes *como desarreglada y fuera de lo regular y prevenido por el Vuestro Consejo*, se estaba en el caso de ejecutar dicha obra por el sistema económico de administración, lo que no veía problemático, nombrándose para su dirección *maestro que la disponga y arregle bajo el plan, forma y condiciones que se enuncian en los escritos de los folios 45 y 78 del expediente, presentados por Agustín Sanz, y encomiende muy particularmente su execución a los operarios laborantes en la misma forma. Y esto con la obligación de haver de concurrir y asistir personalmente a ella en los días y tiempo que exija el estado de dicha obra, su mejor dirección y curso, y le parezcan precisos*. Es más, en dichos términos, la Real Audiencia entendía que para que la obra se ejecutara *con la solidez y perfección que corresponde y apetece el Vuestro Consejo, se podría nombrar al mismo maestro Agustín Sanz, que la ha visurado y delineado, así por esta circunstancia como por su conocida pericia, integridad y buena feé, consignándosele por dieta o salario del tiempo y días que justamente se ocupase, aquel tanto que en iguales casos se acostumbre en esta ciudad y reyno a maestros de las calidades de dicho Sanz, o dejar la elección de maestro al arbitrio de las partes para que, conformando en uno o designándole en su caso este tribunal, puedan aquellos acordar con el mismo aquel tanto de dieta que deba considerársele con atención a su trabajo y ocupación.* El Real Acuerdo concluyó su informe precisando que no siendo del *conocimiento y decisión* de la Real Audiencia las últimas pretensiones promovidas por el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina, por un lado, y por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, por otro, en sus respectivos escritos, debía ser el Consejo de Castilla quien resolviera al respecto.[2226]

El exhaustivo informe del Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón fue remitido finalmente al Consejo de Castilla, acompañado del expediente original completo con todas las diligencias practicadas en los dos años precedentes, el 26 de marzo de 1781. En cuanto llegó a Madrid, el Consejo lo pasó, junto al propio expediente, a dictamen de su fiscal, quien, dada la ingente documentación a analizar, aún tardó cuatro meses en tenerlo listo. En el compás de espera, el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina aprovecharon para presentar un recurso directamente ante el propio Consejo de Castilla,

[2225] *Ibidem*.

[2226] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo de 1781, ff. 88 r.-94 r. (Informe de 22-III-1781); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782).

tal y como les había indicado el Real Acuerdo. En el mismo, por varias razones que expusieron, y dada la urgencia, solicitaron que el Consejo providenciara *lo más oportuno a fin de que las obras se pudiesen hacer sin retardo, con la solidez correspondiente, declarando aquel tanto con que debían contribuir para ellas los ynteresados en diezmos, y en qué tiempo y plazos, acordando lo conveniente a fin de que comenzada la obra no cesase y se arruinase más por falta de caudal o apronto del que se necesitase para ella*. Como no podía ser de otra manera, este recurso se pasó también a informe del fiscal del Consejo, quien finalmente rubricó su esperado dictamen, de forma conjunta, el 7 de agosto de 1781. En el mismo, *haciendo mérito de todos los antecedentes*, consideró preciso que, para la debida instrucción del expediente, *sin embargo de la urgencia de la redificación*, debía oírse *instructivamente* a los interesados, *comunicando el expediente por un breve término al Conde de Sástago para que expusiese quanto le combiniere sobre lo pretendido por el Cavildo Metropolitano de Zaragoza, Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Pina, y que con lo que digese dicho conde se entregase igualmente el expediente a estos, y con presencia de todo se debolbiese al señor fiscal*, quien entonces procedería por fin a *manifestar lo correspondiente a que las obras se hiciesen con acierto y solidez, asegurando se concluiesen con perfección y proporcionando para ello el caudal necesario sin perjuicio de los ynteresados*.[2227]

El nuevo dictamen del fiscal, que fue perfectamente asumido por el Consejo de Castilla, supuso sin duda, a pesar de su pertinencia, un nuevo lastre para lograr un comienzo temprano de la obra, y ello a pesar de que en su subsiguiente auto del 14 de agosto de 1781 el Consejo matizó que la entrega del expediente a los interesados, con el fin de que alegaran lo conveniente a sus intereses, se haría solo por un plazo de 8 días a cada uno. De hecho, hasta que el ayuntamiento no instó a ello el 27 de septiembre, no se libró el correspondiente *emplazamiento*, que se hizo saber sucesivamente al Conde de Sástago, que no puso impedimento alguno a financiar la obra con el producto anual de la primicia de Pina una vez descontada la dotación de la iglesia, y ya hacia principios de diciembre al Cabildo Metropolitano, que por el contrario puso muchas trabas a su contribución, empezando por la tardanza en alegar lo correspondiente a sus intereses, pues su alegato, incumpliendo flagrantemente el plazo de *quinze días perentorios* que en su *carta de emplazamiento* le había fijado el Consejo, no se rubricó hasta el 12 de agosto de 1782, casi ocho meses después de lo establecido.[2228] En su escrito de alegación el Cabildo

[2227] *Ibidem*.

[2228] *Ibidem*; A.C.L.S., Libro Sexto de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1779-1783), año 1781, f. 204 r. (Junta de 2-X-1781) y f. 205 r. (Junta de 9-X-1781); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1781, s. p., punto 270 (Cabildo de 6-XII-1781). Ya en la sesión de la Junta de Hacienda de La Seo del 2-X-1781 se dio cuenta de que habiendo escrito el doctoral Joaquín Sánchez de Cutanda al canónigo Cuadra, que estaba en Madrid, a fin de que viese en el Consejo de Castilla el expediente de la Iglesia de Pina, este había respondido que el Consejo comunicaría el expediente al Cabildo Metropolitano mediante despacho oficial para que *instructivamente* dijera lo que se le ofreciera. En vista de ello, la junta acordó no hacer cosa alguna hasta que el Cabildo tomara su determinación final, *la que se espere por ahora*. En la siguiente sesión de la Junta de Hacienda de La Seo, fechada el 9-X-1781, el doctoral Acha dio cuenta de una carta de Mariano Aínsa, agente del Cabildo en Madrid, en la que este informaba de que el Consejo había mandado comunicar el expediente de la Iglesia de Pina a los interesados y que, por tanto, como uno de ellos, vendría un despacho para el Cabildo. La junta acordó que, llegado el despacho, los canónigos doctorales valorarían la conveniencia de que el Cabildo alegara. No obstante, la *carta de emplazamiento* del Consejo de Castilla para el Cabildo Metropolitano no

argumentó que no tenía obligación de contribuir a la obra con el producto de los diezmos que percibía en la villa apoyándose en el contenido de dos certificaciones que presentó adjuntas y que llevaban la fecha de 25 de junio de 1782: la primera de ellas un extracto del cabreo de rentas de la dignidad de tesorero y la segunda la reproducción literal de dos puntos del *Libro de la Constituciones Sinodales*, el 15 y el 16, que reforzaban la idea de que las primicias debían ser la fuente de financiación de la obra, pues debían emplearse en la reparación de las iglesias y en la asistencia necesaria para la celebración del culto divino, a lo que se añadía *que los pueblos que tienen admitida la administración de las primicias no la pueden ceder y acudan con lo necesario a las yglesias aunque no alcancen*.[2229]

Tras recibir con enorme retraso la alegación del Cabildo Metropolitano, ni el Consejo de Castilla ni su fiscal, que se había comprometido a ofrecer un dictamen, tomaron cartas en el asunto con la debida celeridad —lo poco que hizo el Consejo fue encargar la realización de un útil resumen de todas las diligencias practicadas desde la apertura del expediente, que firmó el licenciado Aramburu el 1 de diciembre de 1782—, por lo que ante la tardanza, ya a principios de diciembre de 1782 el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina presentaron un nuevo pedimento conjunto ante dicho Consejo instando al mismo a que ordenara la contribución definitiva de las distintas partes interesadas en la obra, debiendo comenzar los trabajos según los planos de Agustín Sanz y evitándose *reclamaciones perjudiciales a la conclusión de las obras, a la urgencia y necesidad que tienen de ellas aquellos pobres moradores, el párroco y clero, que se hallan sin yglesia propia donde poder celebrar los oficios divinos*. Este nuevo pedimento tuvo sin duda la virtud de espolear al fiscal del Consejo, que poco más de mes y medio después, el 22 de enero de 1783, firmó su prometido y ansiado dictamen. En él, entre otras cosas, constató que el único que se resistía a contribuir era el Cabildo, pues el Conde de Sástago se allanaba a que se empleara todo el producto de la primicia con la excepción de la parte destinada *a la asistencia de la yglesia y decencia del culto*. De hecho, señaló que el Cabildo, como partícipe o perceptor de buena parte de los diezmos de la villa, era reticente a contribuir con el pretexto de que la primicia debía suplir todo el coste de la obra, un argumento que le parecía débil, ya que a pesar de que las rentas primiciales eran las primeras obligadas a hacer frente a los gastos, en caso de que estas no llegaran a cubrirlos debía acudirse a las décimas *según el orden gradual del concilio*. Por ello, ante la urgencia de reparar el templo, el fiscal propuso que se llevara a cabo la obra conforme al *plan* de Sanz, que se devolvería a la Real Audiencia, junto con el resto del *expediente informativo*, para que se dispusiese la ejecución de la misma por el sistema económico de administración bajo la dirección *de maestro de conocida pericia e integridad*, aplicando el producto de la primicia, deducida la porción fundamental destinada a la decencia del

se notificó al deán hasta principios de diciembre de 1781 aproximadamente. De hecho, se presentó en la reunión ordinaria del Cabildo del 6-XII-1781, en la que se dio cuenta de que el Consejo mandaba al Cabildo que en el plazo de *quinze días perentorios* compareciera, por sí o por procurador, a exponer *instructivamente* en el Consejo lo que le conviniera *sobre la construcción o reedificación de la torre de la Yglesia de Pina, como interesado en diezmos*.

[2229] A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782). La primera certificación la firmó Juan Alejo Vallejo, presbítero, racionero secretario y archivero del Cabildo Metropolitano. La segunda certificación la signó José Monzón, notario del número.

culto, y la tercera parte de los diezmos, que debería retenerse hasta la conclusión de la referida obra, *procurando el tribunal se haga con economía y con la devida solidez y arreglo*.[2230]

Inexplicablemente, a pesar de la claridad y contundencia del dictamen del fiscal, el Consejo de Castilla aún tardó casi dos años en dictar el consiguiente auto derivado del mismo, algo poco habitual. Lo hizo el 20 de diciembre de 1784 su sala segunda de gobierno, que mediante el mismo, aprobó *el plan y su tasación que formó el maestro alarife Agustín Sanz en 22 de agosto de 1779 para la reedificación y reparos de la torre e yglesia parroquial de la villa de Pina*, que mandó devolver, con el *expediente informativo*, a la Real Audiencia de Aragón, a fin de que esta dispusiera que, *con arreglo a dicho plan y condiciones propuestas por dicho maestro, se egecuten las obras necesarias por este u otro maestro de su satisfacción, de conocida pericia e integridad, por administración, asiento, subasta, o como mejor pareciere, y a la maior brevedad mediante la urgencia*. Para costear la ejecución de los trabajos asignó *toda la primicia correspondiente al Conde de Sástago, su perceptor, desde el año de 1777, comforme a su allanamiento hecho en su escrito presentado en el Consejo en 18 de abril del citado año de 79, con lo demás que se venciere hasta la conclusión de las obras.* También aplicó a dicho menester *la tercera parte de todos los diezmos que perciven el Muy Reverendo Arzobispo y el Deán y Cavildo de la Santa Yglesia de Zaragoza, que se causen y produzcan los frutos del territorio de dicha yglesia parroquial en el tiempo que duren las obras y hasta que se finalizen enteramente*. Por el contrario, no incluyó en este *repartimiento* lo que el Conde de Sástago percibía *de producto de las tierras moriegas*, que quedó exento. Por último, instó a las partes a usar *de su derecho donde y como les combenga, librándose para todo la orden o despacho correspondiente a la misma Real Audiencia*. Por fin, tras largos años de complicado periplo administrativo, la ansiada obra de la Iglesia y torre de Pina parecía desbloquearse.[2231]

Como no podía ser de otra manera, el auto del Consejo de Castilla del 20 de diciembre de 1784, que aclaraba definitivamente el camino a seguir, se notificó a los procuradores de las partes implicadas para que estas tomaran conocimiento oficial del mismo, aunque ello aún tardó, pues dicha notificación no tuvo lugar hasta el 14 de enero de 1785. Como estrategia de dilación, sin duda para ganar tiempo y retrasar lo inevitable, el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano optaron porque sus procuradores no acusaran el recibo del auto, algo que obligó al procurador del Ayuntamiento de Pina, Manuel Esteban de San Vicente, a reclamar ante el Consejo hacia el 25 de enero que dicho recibo, dado el tiempo transcurrido, se diera ya por acusado. La sala segunda de gobierno del Consejo de Castilla, consciente de la estrategia de dilación seguida por el conde y el Cabildo, optó por cortarla de raíz dictando un nuevo auto el 31 de enero de 1785. Mediante el mismo dio orden de que se diera por acusado el recibo y que se llevara a

[2230] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-1, "Expediente…", ff. 96 r.-97 v. (Pedimento de h. 1-XII-1782) y ff. 98 r-99 r. (Informe de 22-I-1783).

[2231] *Ibidem*, f. 102 r.-v. (Auto de 20-XII-1784). La sala segunda de gobierno del Consejo de Castilla que dictó el auto de 20-XII-1784 estuvo formada ese día por los consejeros Francisco de Acedo, Blas de Hinojosa, Marcos de Argaiz y Tomás Bernad.

debido efecto lo mandado en su auto anterior del 20 de diciembre de 1784.[2232] Además, para garantizar el puntual cumplimiento de ambos autos, mandó expedir una Real Provisión dirigida al Capitán General de Aragón y presidente de su Real Audiencia, Félix O'Neille y O'Neille (Cregan, Irlanda, 1720-Zaragoza, 1792), la cual, fechada dos semanas después, el 14 de febrero de 1785, y firmada por los consejeros Pedro Rodríguez de Campomanes, Blas de Hinojosa, Tomás Bernad, Pedro de Taranco y Marcos de Argaiz, sirvió para dar por cerrado definitivamente el pleito o expediente abierto en el Consejo de Castilla. De hecho, solo restaba implementar las medidas contempladas en dicha Real Provisión, que no eran si no las previstas en los dos autos precedentes.[2233]

La trascendental Real Provisión del 14 de febrero de 1785 fue remitida al Capitán General y presidente de la Real Audiencia de Aragón a los cinco días de su expedición, el 19 de febrero, adjunta a una carta orden de esa fecha escrita y rubricada en nombre del Consejo de Castilla por Juan Antonio Rero y Peñuelas, secretario y escribano de cámara y de gobierno del mismo *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*. Llegó acompañada del expediente informativo enviado el 26 de marzo de 1781 por el Real Acuerdo y de los propios diseños de Sanz del 22 de agosto de 1779, que fueron devueltos. En su breve carta, Rero informó al Capitán General de que el Consejo de Castilla, *visto el pleito seguido en él entre la villa de Pina, el Conde de Sástago, el Muy Reverendo Arzobispo de esa ciudad y Cavildo de esa Santa Yglesia*, había expedido la Real Provisión que se le adjuntaba, la cual, junto al resto de la documentación, se le hacía llegar *a efecto de que, pasándolo todo al Acuerdo de esa Real Audiencia, disponga el cumplimiento de lo que en la misma Real Provisión se ordena*. Como era de prever, Félix O'Neille tomó cartas en el asunto de inmediato, de tal manera que, en su misiva de contestación, fechada el 26 de febrero, además de comprometerse a cumplir lo mandado por el Consejo, pudo informar a Rero de haber pasado ya toda la documentación recibida al Real Acuerdo y de que este, reunido el día anterior, había acordado *su execución y devido cumplimiento*. De hecho, el 25 de febrero el Real Acuerdo había dictado un auto obedeciendo la Real Provisión, aunque para su óptimo cumplimiento había solicitado también un dictamen al fiscal de la Real Audiencia, que se lo proporcionó pocos días después, hacia principios de marzo. En vista del mismo, el 7 de marzo el Real Acuerdo dictó otro auto por el cual mandó hacer saber lo ordenado por el Consejo de Castilla en su Real Provisión a todos los interesados que se citaban en ella, para que en un plazo de veinte días *acuerden lo que juzguen y tengan por más conveniente para llevar a debido efecto lo resuelto por el Supremo Consejo en el asunto, haciéndolo todo presente al Acuerdo con la maior claridad y distinción, para en su vista providenciar lo que corresponda sobre este particular, para lo que se libra la certificación correspondiente*.[2234]

[2232] *Ibidem*, f. 102 v. (Notificación de 14-I-1785), f. 103 r. (Recurso de h. 25-I-1785) y f. 103 v. (Auto de 31-I-1785). La sala segunda de gobierno del Consejo de Castilla que dictó el auto de 31-I-1785 estuvo formada ese día por los consejeros Francisco de Acedo, Marcos de Argaiz y Miguel Joaquín Lorieri, II Marqués de Roda.

[2233] *Ibidem*, ff. 104 r.-110 r. (Real Provisión de 14-II-1785); y A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 28 r.-29 v. (Copia de Real Provisión de 14-II-1785).

[2234] *Ibidem*, f. 29 v. (Copia de carta orden de 19-II-1785), f. 29 v. (Extractos de auto de 25-II-1785 y de dictamen de h. 1-III-1785) y f. 30 r. (Copia de auto de 7-III-1785); y A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº

Las tres partes obligadas a costear las obras de la Iglesia de Pina, a saber el Cabildo Metropolitano, el Arzobispado de Zaragoza y el Conde de Sástago, recibieron la notificación oficial de la Real Provisión que ponía fin al pleito mediante una certificación del auto del Real Acuerdo del 7 de marzo de 1785 firmada por el secretario de gobierno de la Real Audiencia, José Sebastián y Ortiz, el día 10 de dicho mes, la cual les fue entregada sucesivamente los días 15, 16 y 17 de marzo.[2235] Sin embargo, como era de esperar, los obligados a financiar los trabajos de restauración del templo y de construcción de una nueva torre campanario, que en breve tendrían que desembolsar importantes cantidades de dinero, no se tomaron las órdenes del Consejo de Castilla con la celeridad debida, sino todo lo contrario, de tal manera que hacia mediados de mayo, transcurridos más de dos meses sin avance alguno desde la notificación, el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina se vieron obligados a reclamar ante el Real Acuerdo a través de su abogado, Gerardo Sotre, denunciando esta situación que chocaba frontalmente con la perentoria necesidad de *brebedad y pronta execución de las obras*, pues cada día que pasaba *la fábrica que quedó se va arruinando*. De hecho, como puso de manifiesto el letrado, sus representados no solo habían esperado los veinte días fijados por el Real Acuerdo en su auto del 7 de marzo, sino más de sesenta y nada se había hecho en ese periodo por parte *de los partícipes e interesados en los diezmos y primicia*, por lo que temían *la maior dilación* si por el Real Acuerdo no se procedía *a la execución de lo mandado por el Real Consejo, providenciando que, desde luego, se haga efectibo el caudal producido de la primicia desde el año de mil setecientos setenta y siete hasta de presente, y que se seqüestren assí el producto de la misma como la tercera parte de los diezmos y su quarto, pues sin embargo de hallarse notificados de todo, se han llevado la diezma de corderos sin contar con la parte que se debía dexar para la fábrica.* Por todo ello, el abogado solicitó que el Real Acuerdo se sirviera *acordar desde luego las providencias referidas en punto al apronto del caudal*, o las que considerara convenientes, *e igualmente las demás respectibas al dar principio a la obra por los medios expuestos por el señor fiscal*.[2236]

La reclamación del ayuntamiento y el capítulo eclesiástico, dada su plena justificación, recibió pronta respuesta del Real Acuerdo, que, tras pasarla a informe de su fiscal, dictó un nuevo auto el 23 de mayo de 1785. Mediante dicho auto, que acabó siendo el definitivo y por tanto el que condujo por fin al ansiado arranque de las obras, el Real Acuerdo ordenó hacer saber de nuevo *a todos los interesados en este asunto* lo resuelto

10-1, "Expediente…", f. 111 r. (Carta de 26-II-1785). En el *Acuerdo General* que dictó el auto de 7-III-1785 participaron el regente de la Real Audiencia y los señores Urquía, Villaba, Ysunza y Mon.

[2235] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", f. 30 r. (Copia de certificación de 10-III-1785); A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Copia de auto de 23-V-1785); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1785, s. p., resol. 98 (Cabildo de 15-III-1785); y A.D.Z., Caja de Derechos de la Mitra (s/n, Fuentespalda, Luesia, Andorra y otros pueblos), antigua Secc. 6ª, Serie 3ª, Caja 10 (Cajón 2, Lig. 4, nº 4, en "Escrituras pertenecientes a la villa de Fuentespalda"), s. f. (Copia de auto de 23-V-1785). En la reunión extraordinaria del Cabildo Metropolitano del 15-III-1785 el canónigo doctoral Pedro Padilla hizo presente que se había notificado al presidente de dicho Cabildo el auto del Real Acuerdo de 7-III-1785. Acordaron los asistentes que los doctorales *entiendan en el asunto*.

[2236] *Ibidem*, s. f. (Copia de petición de h. 15-V-1785); y A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Copia de petición de h. 15-V-1785).

en su anterior auto de 7 de marzo, otorgando un nuevo plazo de diez días a dichos interesados para que cumplieran con lo que en él se mandaba y se convinieran *en el modo y forma de cumplir y poner en execución lo resuelto por el Supremo Consejo en Real Provisión de catorce de febrero más cerca pasado, que ya se les hizo saber en quince, diez y seis, y diez y siete de dicho mes de marzo. Y de lo que convinieren o disentieren dichos interesados se dé cuenta al Real Acuerdo como está mandado, con prevención de que, no haciéndolo assí dentro de dicho término, pasará el Acuerdo a tomar la providencia que en este asunto corresponda*. Este nuevo auto se notificó a las partes mediante una certificación del 24 de mayo del secretario José Sebastián y Ortiz.[2237]

Alcanzado este punto, tras ochos años de discusiones y desencuentros, las tres partes responsables de costear las obras de la Iglesia de Pina se encontraron ante un callejón sin salida, sin apenas posibilidades de seguir postergando la puesta en marcha de estas, al menos sin consecuencias negativas, por lo que al fin se avinieron, tal y como había ordenado el Real Acuerdo, a acordar entre ellas *el modo y forma de cumplir y poner en execución* lo determinado por el Consejo de Castilla en su Real Provisión del 14 de febrero de 1785. Sin duda, dejar de poner palos en las ruedas y pactar entre sí de una vez por todas la manera de abordar los trabajos era la postura más inteligente para salvaguardar sus intereses, dado que ello les permitiría al menos tener la sartén por el mango al brindarles la oportunidad de aprovechar el privilegio de impulsar y controlar las obras como promotores de estas que, tácitamente, les había concedido el Real Acuerdo en sus dos últimos autos, concesión que no carecía de lógica pero que no se daba en todos los casos. Así, ya hacia finales de mayo o principios de junio de 1785 se iniciaron los contactos y negociaciones entre las tres partes implicadas en la financiación de los trabajos (de lo que se debió de informar al Real Acuerdo para su tranquilidad), aunque en la práctica dichas partes pronto quedaron reducidas a dos: el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano, pues el Arzobispado de Zaragoza no tardó en delegar la gestión de sus intereses en el Cabildo, principal interesado de carácter eclesiástico.[2238]

Una de las primeras cuestiones previas que acordaron el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano de cara a la puesta en marcha de las obras de la Iglesia de Pina fue la realización de una nueva visura que permitiera conocer de primera mano y a ciencia cierta el estado del templo en aquel momento, tras ocho años de desidia e inacción. Como era de esperar, el responsable de realizar dicha visura no fue otro que el autor de los diseños a ejecutar aprobados por el Consejo de Castilla, Agustín Sanz, quien tras desplazarse a Pina *de orden del Ylustrísimo Cavildo y del Excelentísimo señor Conde de*

[2237] *Ibidem*, pliego suelto (Copia de auto de 23-V-1785 y certificación de 24-V-1785); A.D.Z., Caja de Derechos de la Mitra (s/n, Fuentespalda, Luesia, Andorra y otros pueblos), antigua Secc. 6ª, Serie 3ª, Caja 10 (Cajón 2, Lig. 4, nº 4, en "Escrituras pertenecientes a la villa de Fuentespalda"), s. f. (Copia de auto de 23-V-1785 y certificación de 24-V-1785); A.D.Z., Serie Reparación de Templos, doc. 316 (Expediente de reparación de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro de 1785); y HERRERO SEÑALADA, Y., "La serie «Reparación de templos» del Archivo Diocesano de Zaragoza (3ª parte)", *Aragonia Sacra*, XXV, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 2019, pp. 327-348, espec. p. 331. En el *Acuerdo General* que dictó el auto de 23-V-1785 participaron los señores Urquía, Villaba, Ysunza y Mon, además del fiscal de la Real Audiencia.

[2238] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Informe de visura de 11-VI-1785); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1785, s. p., resol. 244 (Cabildo de 21-VII-1785).

Sástago a reveer los daños de la Yglesia parroquial de dicha villa, e inspeccionar el templo *in situ* con la mayor atención, rubricó un exhaustivo informe en Zaragoza el 11 de junio de 1785. En el mismo expuso que, habiéndose hecho *bien cargo de aquel edificio, he encontrado que los tejados de la nave maior y los inferiores del claustro están enteramente derruidos y por consiguiente la maior parte de sus maderas de ningún servicio. Ygualmente he advertido que han crecido en mucho las quiebras de los arcos y bóbedas de la yglesia después de mi anterior visura. También se advierten otras nuebas hacia la parte de la puerta principal de la yglesia, como lo manifiesta el desplomo de la pared exterior en esta parte, y lo mismo sucede en la pared que mira al costado del río. Assí mismo, ha continuado el desplomo de la fachada de la testera del coro, y en la capilla del Santo Christo se descubren varias quiebras con inclinación hacia la plaza. El cielo raso de la sacristía está de mucho riesgo por el motivo de las aguas pluviales, que lo han prodecido* [sic]. Queda claro por tanto que el deterioro del edificio, debido a la desidia y el abandono, había seguido aumentando, y además de forma galopante, desde que seis años antes, en el verano 1779, Sanz diseñara su nueva torre y concibiera las obras a ejecutar para su completa restauración. De hecho, ahora consideraba que *para remedio de todos los daños que tiene la yglesia hasta dexarla corriente y en disposición de trasladar a Dios a ella, no bastarán los reparos expresados en mi anterior declaración ni bastará tampoco el tanto detallado en aquella, respecto de que en el día se necesita maior aumento de maderas en los tejados y otras nuebas obras con proporción a los nuebos daños, que no se pueden conocer claramente hasta su descubrimiento.* Así, entre las nuevas obras a ejecutar consideraba indispensable *formar de nueva planta tres estribos por lo exterior de la yglesia en la fachada donde está la puerta principal para contener el empuge que hace el templo acia esta parte, cuia obra será semejante a los estribos proiectados en mi antecedente visura al costado del río, los que oy será preciso construir en esta parte con aumento a los que manifiesta el primer proiecto por estar aquel sitio en peor disposición que antes.* En virtud de todo ello, y según el *juicio* que había podido formarse, *assí por el aumento de maderas que oy serán menester y por el excesibo precio que en el día tienen, como también por las nuebas obras que ocurren y otras que quizá serán menester*, consideraba preciso gastar *para poner la yglesia corriente, assí en decencia como en seguridad*, la cantidad aproximada de 6.400 libras jaquesas (120.467 reales y 7 maravedís de vellón), es decir, 2.357 libras y 16 sueldos (44.380 reales y 30 maravedís) más que a mediados de 1779, o lo que es lo mismo, un 58% más que entonces. Resulta evidente que al final la estrategia de dilación seguida por el Conde de Sástago, el Cabildo Metropolitano y el Arzobispado de Zaragoza había resultado muy negativa para sus intereses económicos, dado el ineludible sobrecoste que tendrían las obras y que muy a su pesar deberían asumir.[2239]

Realizada la nueva visura del templo por parte de Agustín Sanz y conocido el coste final aproximado que tendrían los trabajos, las complejas negociaciones entre el Cabildo Metropolitano y el Conde de Sástago continuaron con intensidad a lo largo de todo el verano de 1785. Así, ya el 9 de julio el canónigo doctoral Sánchez de Cutanda escribió al

[2239] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Informe de visura de 11-VI-1785).

conde un oficio con nota adjunta informándole de las averiguaciones que su compañero el también canónigo doctoral Pedro Padilla y él mismo habían hecho sobre los rendimientos que efectivamente producían anualmente los diezmos y la primicia de Pina con el fin de determinar la contribución de cada una de las partes a las obras del templo y pidiéndole *día y hora para tratar sobre el asunto en su casa o como lo tenga por más conveniente*. La importante reunión entre los canónigos doctorales y el aristócrata debió de tener lugar pocos días después, pues en la sesión de la Junta de Hacienda de La Seo del 19 de julio el doctoral Padilla dio cuenta *de lo tratado con el señor Conde de Sástago sobre la fábrica de la Yglesia de Pina y se formó la cuenta de lo que los partícipes en décimas debían contribuir para la referida fábrica*. La junta acordó dar parte de todo en el siguiente cabildo, que se celebró solo dos días después, el 21 de julio. En el mismo, de gran trascendencia para la temprana ejecución de la obra, el propio Padilla comunicó haberse tratado en junta *el asunto remitido sobre redificación y reparos de la Yglesia parroquial de Pina y que, haviendo conferenciado con el señor Conde de Sástago y el maestro de obras don Agustín Sanz de este asunto, y en el supuesto de que nuestro Ylustrísimo Prelado havía dado a entender que se conformaría con lo que el Cabildo hiziese en este particular, entendía la junta que se devía pasar sin pérdida de tiempo a la redificación y reparo de dicha yglesia, pues de dejar pasar más tiempo pudieran seguirse maiores perjuicios*. Como era de esperar, el Cabildo se conformó con este sensato dictamen, otorgando facultades a sus doctorales *para que hablen de este asunto con el señor Conde de Sástago y vean el mejor modo y circunstancias para los reparos de dicha yglesia.*[2240]

Las intensas negociaciones entre el Cabildo Metropolitano y el Conde de Sástago sobre la obra de la Iglesia de Pina acabaron fructificando a principios de septiembre de 1785 en forma de un preciso convenio o acuerdo por escrito de obligado cumplimiento que fue rubricado por ambas partes, representadas respectivamente por el canónigo doctoral Pedro Padilla y por el propio aristócrata, el día 10 de dicho mes. En el mismo, denominado *Pactos y condiciones entre el Excelentísimo señor Conde de Sástago y el Ylustrísimo Cavildo de esta ciudad de Zaragoza sobre la fábrica de la Yglesia de Pina en conformidad de lo mandado por el Supremo Consejo en su auto de 20 de diciembre de 1784*, ambas partes se comprometieron al puntual cumplimiento de un total de cuatro acuerdos o pactos generales. El primero de ellos, de carácter estrictamente técnico, establecía que la obra había *de correr a dirección y cargo de don Agustín Sanz, deviendo este buscar mancebos de su satisfacción y proporcionar los materiales por lo que mira a su buena calidad, executándose con arreglo al plan que formó el mismo Sanz y aprovó el Consejo, con el aumento de aquellas obras que ha considerado necesarias a la subsistencia del edificio en la segunda visura que ha practicado de orden de las partes* y que derivaban del deterioro padecido por el edificio desde el año 1779 en que elaboró su propuesta inicial de intervención. Queda claro por tanto que los financiadores de la obra

[2240] A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Oficio de 9-VII-1785, nota adjunta de h. 9-VII-1785, tanteo de h. 15-VII-1785 y cálculo de h. 15-VII-1785); A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), año 1785, f. 113 r. (Junta de 19-VII-1785); y A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1785, s. p., resol. 244 (Cabildo de 21-VII-1785).

seguían confiando en la calidad, seriedad y pericia del prestigioso arquitecto zaragozano, quien como director facultativo de la misma podría controlar su correcto desarrollo y la fiel ejecución de sus propios diseños.[2241]

A diferencia del primero, el segundo pacto general acordado entre el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano revestía un carácter netamente económico, pues en él se fijaba una cuestión trascendental: el preciso reparto del importe de la obra entre las tres partes obligadas a costearla según lo determinado por el Consejo de Castilla. Comenzaba dicho pacto general con la precisión de que el coste de la obra lo había estimado finalmente Agustín Sanz en un total de 6.400 libras jaquesas (120.467 reales y 7 maravedís de vellón), *haviéndose aumentado el importe del plan, en razón de los perjuicios sobrevenidos, 2.000 libras* [37.646 reales], en realidad algo más. En el mismo se establecía que, *hecho cómputo del tanto líquido de la primicia con que debe concurrir el señor conde, deducido lo correspondiente a la manutención actual de la yglesia*, ascendía este a la cuantía de 448 libras, 19 sueldos y 2 dineros (8.450 reales y 24 maravedís) al año, *de forma que, computados ocho que han corrido desde el allanamiento que hizo el señor conde en el Consejo y tres más que los interesados han convenido ser precisos para la construcción de la obra*, correspondía al aristócrata aportar un total de 4.938 libras, 10 sueldos y 6 dineros (92.957 reales y 25 maravedís), casi cuatro veces más que el Cabildo, que *por su tercera parte de los diezmos en los mismos tres años* debía entregar 1.288 libras, 13 sueldos y 4 dineros (24.256 reales y 17 maravedís), mucho más, a su vez, que lo que debía aportar el arzobispo *por la tercera del quarto en los mismos tres años*, que se reducía a 372 libras y 6 sueldos (7.007 reales y 27 maravedís). El importe total que debían proporcionar las tres partes ascendía a 6.599 libras y 10 sueldos (124.222 reales y 13 maravedís), casi 200 libras (3.764 reales y 20 maravedís) más que la cuantía final calculada por Sanz, un exceso que se había contemplado para asumir también el salario del administrador que estaría a cargo de la gestión económica de los trabajos. Según este segundo pacto general, y por motivos netamente económicos, las partes habían convenido una duración de la obra de tres años, un plazo que finalmente se incumplió ampliamente por decisión del conde.[2242]

También de gran trascendencia era el tercer pacto general acordado entre el Conde de Sástago y el Cabildo, en el que se regularon las condiciones de la gestión administrativa y económica de la obra, que ante el fracaso de los intentos previos de sacarla a subasta se ejecutaría mediante el sistema o régimen económico *de administración*, también conocido como sistema *a jornal*, que consistía en que el promotor de los trabajos los gestionaba directamente a nivel económico a través de un administrador y, en su caso, un depositario de los caudales, dos figuras muchas veces subsumidas en una sola que se ocupaba de aspectos tan diversos como: el encargo, adquisición y almacenaje de los materiales de construcción; el pago a los proveedores de

[2241] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Pactos y condiciones de 10-IX-1785); A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Borrador de pactos y condiciones de 10-IX-1785); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/110 (Pactos y condiciones de 10-IX-1785).

[2242] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliegos sueltos (Pactos y condiciones de 10-IX-1785 y carta de 22-VIII-1795); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Copia de carta de 22-VIII-1795).

servicios y suministros; la contratación y el abono de los jornales de los profesionales encargados de ejecutar la obra, todos ellos asalariados, incluido el director facultativo, aunque gozaran de poder de decisión en los aspectos técnicos que les competieran respetando la jerarquía establecida; la elaboración de las cuentas pormenorizadas; o la supervisión general del transcurso de los trabajos y de la labor de los distintos profesionales implicados. En este caso, como solución más práctica y eficiente, el Cabildo y el conde habían llegado al acuerdo de dejar dicha gestión administrativa y económica enteramente a cargo del aristócrata, que de facto se convirtió en el promotor único de la obra, algo que tenía toda la lógica dado que no solo era el señor temporal de la villa y podía controlar los trabajos con eficacia a través de su nutrido personal local, sino que iba a ser además, y con gran diferencia, el principal financiador de estos, lo que prácticamente le otorgaba el derecho moral a poder tener la última palabra sobre la obra, al menos en todo aquello que no hubiera sido regulado expresamente por el Consejo de Castilla o el Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón. En concreto, en el tercer pacto general se estableció que sería de potestad del conde designar al administrador de la obra, es decir, *nombrar sugeto en Pina (que según ha informado tiene entera satisfacción de su administrador, don Enrique Lagá) que deva llevar cuenta formal del gasto de la obra con la maior exactitud, proporcionando los materiales, maderas, peones y demás que se le pida por dicho don Agustín Sanz o aquel mancebo o mancebos a quien encargase la dirección de las obras*, aunque, como salvaguarda o garantía, el administrador nombrado por el conde tendría la obligación de mostrar la citada *cuenta formal* siempre que se lo requiriese el Cabildo o el arzobispo. Además, el Cabildo se reservó la facultad de designar, en caso necesario, un interventor, *así para la asistencia en las obras que se executen, como para la cuenta de condución de materiales, su calidad, costo y circunstancias de los peones que se llevasen*, y se estableció como garantía adicional que, si en algún momento llegara a verificarse motivo alguno de desconfianza hacia el administrador, los tres interesados tendrían la facultad de nombrar otro, *sin que por el que se hace aora en dicho don Enrique Lagá se le atribuya otro ni más que permanecer en dicho destino durante solo la voluntad de los mismos pacistentes*. Como queda claro, ni el ayuntamiento ni el capítulo eclesiástico de Pina tendrían voz ni voto alguno en la gestión de la obra, al menos oficialmente.[2243]

Por último, el cuarto pacto general se centró en una cuestión aparentemente secundaria pero cuya precisa regulación previa resultaba fundamental para evitar futuros roces y enfrentamientos entre los tres financiadores de los trabajos: la determinación del reparto de las devoluciones o los pagos adicionales en caso de que finalmente disminuyera o aumentara el coste total de la obra respecto a lo calculado últimamente por Agustín Sanz. Así, teniendo en cuenta sobre todo la posibilidad de que los vecinos de la villa concurrieran *a la condución de materiales y a algunos trabajos que sin mucha fatiga pueden poner llevados del espíritu de que la obra se concluya con la maior brevedad y tengan la yglesia expedita para los divinos oficios*, se contempló la variable de que los trabajos acabaran costando menos de lo calculado, en cuyo caso, el dinero sobrante

[2243] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliegos sueltos (Pactos y condiciones de 10-IX-1785).

debería *ceder a beneficio de los mismos interesados con proporción a la cantidad con que asisten*. Por el contrario, si se necesitase una cantidad mayor para la conclusión de la obra *por accidentes y casualidades que no se pueden preveher*, esta la deberían suplir igualmente los interesados con la misma proporción.[2244]

A pesar de la firma de los *pactos y condiciones* para la ejecución de las obras de la Iglesia de Pina por parte del XII Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano de Zaragoza el 10 de septiembre de 1785, las mismas no comenzaron de inmediato. El conde, su promotor directo, optó por demorar su inició durante meses, sin duda hasta encontrar el momento más propicio para él desde un punto de vista económico, dado que era con diferencia su principal financiador. No obstante, aprovechó el periodo de inacción para proceder a la adquisición y acopio de parte de los materiales constructivos necesarios para la ejecución de los trabajos, labor que inició incluso antes de la firma del acuerdo con el Cabildo, concretamente el 21 de junio de 1785, fecha de la primera compra. Entre otras cosas, el 25 de julio de 1785 adquirió a Pablo Benedí madera para la fábrica por importe de 240 libras, 1 sueldo y 8 dineros jaqueses (4.518 reales y 32 maravedís de vellón), mientras que ya el 6 de noviembre de ese año compró 7 maderos *treinta y seisenes* (6’95 m) al carpintero Manuel Pérez por 29 libras y 15 sueldos (559 reales y 33 maravedís). También encargó ladrillos y tejas, que se fabricaron en el propio tejar de Pina. Precisamente con la excusa de la compra de estos y otros materiales, hacia el 20 de noviembre de 1785 el aristócrata se dirigió al Cabildo para reclamarle ya un primer pago de la cuantía total que le tocaba aportar a las obras y que se había regulado en los *pactos y condiciones*. En concreto, mediante recado de su mayordomo enviado al doctoral Pedro Padilla, solicitó de 500 a 600 escudos o libras jaquesas (de 9.411 reales y 17 maravedís a 11.293 reales y 27 maravedís) *para el pago de algunos materiales que tenía acopiados*. Como no podía ser de otra manera, la Junta de Hacienda de La Seo, deseosa de mantener la buena sintonía con el conde, acordó el 22 de noviembre que el administrador de canonical, el canónigo José La Cuadra, le entregara las 600 libras (11.293 reales y 27 maravedís) pedidas, cuantía que suponía casi la mitad de su aportación total. La entrega se verificó al día siguiente y de la misma el aristócrata emitió recibo personalmente dejando constancia por escrito de estar encargado de las obras. En torno a las mismas fechas, el conde debió de reclamar también una primera aportación del Arzobispado de Zaragoza.[2245]

Las ansiadas obras de la Iglesia de Pina comenzaron finalmente el 18 de mayo de 1786, más de ocho meses después de que el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano de Zaragoza suscribieran el convenio para su ejecución. Habían transcurrido nada más y nada menos que cerca de 9 años y 4 meses desde la gran riada del río Ebro que provocó el hundimiento de la torre campanario y la ruina parcial de la zona de los pies del templo. Tras años de desavenencias entre las partes implicadas y una complicada tramitación

[2244] *Ibidem*.

[2245] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Copia de recibo de 23-XI-1785); A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), año 1785, f. 126 v. (Junta de 22-XI-1785); y A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1785, doc. suelto (Recibo de 23-XI-1785).

administrativa, por fin se ponían en marcha. Los trabajos se desarrollaron en dos fases o etapas constructivas sucesivas perfectamente definidas y diferenciadas y además muy separadas entre sí en el tiempo: una primera que abarcó la rehabilitación y restauración del viejo templo tardogótico-renacentista propiamente dicho, así como la creación de la base de la nueva torre campanario (cimientos, zócalo general y arranque del cuerpo inferior), y que duró alrededor de 1 año y 8 meses, y una segunda que se centró en la construcción de esa nueva torre campanario diseñada por Agustín Sanz y que tuvo una duración aproximada de 2 años, 7 meses y 1 semana.[2246]

La primera de las dos etapas constructivas se desarrolló entre el 18 de mayo de 1786 y el 22 de enero de 1788. De su administración económica (custodia y gestión de los caudales asignados, contratación del personal, pago de los jornales, encargo y compra de materiales constructivos…) se encargó el propio administrador que el Conde de Sástago tenía en Pina, el eficiente Enrique Lagá, quien gestionó con diligencia la importante cuantía de 2.834 libras, 18 sueldos y 10 dineros jaqueses (53.361 reales y 31 maravedís de vellón) que el aristócrata le fue entregando personalmente o a través de sus apoderados en un total de catorce tandas sucesivas,[2247] aunque de ciertos pagos, que sumaron un montante de 663 libras, 17 sueldos y 7 dineros (12.496 reales y 2 maravedís) incluyendo las compras previas de materiales, se ocupó directamente la administración general del Condado de Sástago, radicada en Zaragoza.[2248] Lagá trabajó en estrecha colaboración con el director facultativo de las obras, que, como estaba determinado por el Consejo de Castilla, fue Agustín Sanz, quien desde Zaragoza —como arquitecto ilustrado que era solo se desplazó a Pina puntualmente— se encargó de la coordinación y supervisión general de los trabajos, muy probablemente dando instrucciones y resolviendo dudas por vía epistolar. Entre otras cosas, el arquitecto zaragozano se encargó sin duda de escoger los materiales constructivos a emplear fijando sus calidades, de seleccionar, o al menos dar el visto bueno, a los proveedores de materiales e instrumentos con los que se colaboró,

[2246] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C50 (Cuenta de ingresos y gastos de 18-VI-1786); A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791, y cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 3, "Castellote…", f. 38 r.-v. (Carta de 18-IX-1793).

[2247] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C50 (Cuenta de ingresos y gastos de 18-VI-1786); A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794). Para costear los principales gastos de la primera fase de las obras de la Iglesia de Pina, Enrique Lagá recibió la citada cuantía total de 2.834 libras, 18 sueldos y 10 dineros jaqueses (53.361 reales y 31 maravedís de vellón), resultado de sumar los importes de las 14 entregas de capital de las que fue objeto, a saber: 1) 7-VI-1786 (300 libras jaquesas, o 5.646 reales y 31 maravedís de vellón); 2) 27-VII-1786 (307 libras, 2 sueldos y 8 dineros, o 5.781 reales); 3) 3-IX-1786 (400 libras, o 7.529 reales y 7 maravedís); 4) 18-X-1786 (200 libras, o 3.764 reales y 20 maravedís); 5) 11-XI-1786 (150 libras, o 2.823 reales y 15 maravedís); 6) 8-XII-1786 (307 libras, 2 sueldos y 8 dineros); 7) 28-II-1787 (102 libras, 7 sueldos y 8 dineros, o 1.927 reales); 8) 29-VII-1787 (300 libras); 9) 10-IX-1787 (150 libras, 2 sueldos y 14 dineros, o 2.826 reales y 5 maravedís); 10) 24-IX-1787 (153 libras, 11 sueldos y 4 dineros, o 2.890 reales y 17 maravedís); 11) 20-X-1787 (63 libras, o 1.185 reales y 29 maravedís); 12) 26-X-1787 (200 libras); 13) 2-XII-1787 (101 libras y 12 sueldos, o 1.912 reales y 14 maravedís); y 14) 14-XII-1787 (100 libras, o 1.882 reales y 10 maravedís). Una parte menor de estos caudales costeó materiales de obra que se emplearon ya en la segunda fase de obras.

[2248] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794).

y sobre todo de elegir personalmente a buena parte de los profesionales que fueron contratados, a los que sin duda dio instrucciones previas. Así, la ejecución material de los trabajos de albañilería la dejó Sanz en manos de dos experimentados *albañiles* de su confianza: Valero, que laboró por un jornal diario de 10 sueldos y 10 dineros (10 reales), y Larrosa, que se conformó con 10 sueldos (9 reales y 14 maravedís) al día. Ambos profesionales dirigieron un equipo de albañilería conformado por doce peones de albañil: tres de ellos aportados por Larrosa, dos llegados desde Zaragoza y siete de la propia localidad de Pina. Todos los peones cobraron un jornal de 6 sueldos (5 reales y 22 maravedís). De la carpintería de fábrica, fundamentalmente de recomponer y reforzar la estructura de los tejados de la nave y las capillas laterales, se ocuparon dos carpinteros de Zaragoza elegidos por Sanz, siendo uno de ellos el maestro Manuel Rueda, estrecho colaborador suyo y que acabó ejerciendo también labores de coordinación general de las obras *in situ* por delegación del propio Sanz. Cobró un jornal diario de 10 sueldos y 10 dineros (10 reales), mientras que el otro carpintero, quizá oficial de Rueda, percibió 7 sueldos y 8 dineros (7 reales y 2 maravedís) al día. Por su parte, las labores de herrería-cerrajería se encomendaron al maestro herrero-cerrajero local Andrés Bues, quien, entre otras cosas, en los meses de mayo, junio y julio de 1786 trabajó por encargo diversas herramientas y elementos de cerrajería, así como diferentes elementos metálicos para el refuerzo y sujeción de las tijeras de los tejados de la nave y las capillas (dos abrazaderas, cuatro cantoneras…) por un importe total de 7 libras, 2 sueldos y 4 dineros (133 reales y 30 maravedís) que cobró el 6 de julio.[2249]

Esta primera etapa de las obras comenzó por la reparación y reconstrucción de los dañados muros de la zona de los pies del templo, labor que requirió, entre otras cosas, además de la preparación de los ladrillos ya comprados previamente (serrado, remojado…), la adquisición, entre finales de mayo y principios de junio de 1786, de 210 cahíces, 2 fanegas y 6 almudes (37.722 litros) de aljez o yeso por un importe total de 42 libras, 6 sueldos y 5 dineros jaqueses (796 reales y 17 maravedís de vellón) a distintos proveedores locales (principalmente a Fermín Miguel y Francisco Díaz, y en menor medida a Joaquín Borraz y Manuel Ocaso), muy numerosos por ser la zona de Pina muy rica en este material, así como la compra de 340 quintales (17.136 kg) de cal, que fueron suministrados por Juan Antonio Ferruz el 13 de julio por un importe total de 51 libras (959 reales y 33 maravedís). También se acometió muy tempranamente la recomposición y refuerzo estructural de los dañados tejados del templo, que ya se estaba ejecutando a finales de mayo de 1786 y que a mediados de junio se centraba en los tejados de las capillas laterales, para los que se compraron 131 tablas por un importe de 18 libras y 4 dineros (339 reales y 2 maravedís) el 13 de junio. Ya en la segunda mitad de junio y primeros días de julio se procedió a acarrear abundante arena hasta el templo, fundamentalmente *para la argamasa para los cimientos de los arcos de las capillas*. El

[2249] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C50 (Cuenta de ingresos y gastos de 18-VI-1786, cuenta-recibo de herrería-cerrajería de 6-VII-1786, y cuenta de ingresos y gastos de 18-VII-1786); A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Informe de visura de cantería de 10-I-1788).

30 de junio se había procedido también a llevar a la fábrica desde el adyacente palacio condal 21 maderos *treintenes* (5'79 m) comprados previamente.[2250]

A finales de julio de 1786, con el avance de la primera fase de las obras, el Conde de Sástago, necesitado de fondos, decidió dirigirse otra vez al Cabildo Metropolitano solicitándole el pago de un segundo plazo de 600 libras jaquesas (11.293 reales y 27 maravedís de vellón) *para la continuación de la obra de la Yglesia de Pina, que está continuando.* Contactó de nuevo con el doctoral Pedro Padilla, quien el 27 de julio dio cuenta de la nueva petición condal a la Junta de Hacienda de La Seo presentando y leyendo además *una relación del arquitecto don Agustín Sanz en que expresa el estado actual que lleba dicha obra*, así como dando noticia del acopio de maderas que tenía hecho el aristócrata. La junta, más cauta que en la ocasión anterior dado que el avance de los trabajos no era todavía sustancial, optó por dar respuesta a la petición condal, pero rebajando esta vez el importe a entregar a 400 libras (7.529 reales y 7 maravedís), un tercio menos de lo solicitado. Dicha cantidad fue percibida por el aristócrata —en su recibo hizo constar de nuevo que estaba *encargado* de las obras—, tres semanas después, el 18 de agosto. Para más adelante quedó pendiente el cobró de un tercer plazo de 288 libras, 13 sueldos y 4 dineros (5.433 reales y 17 maravedís) que completaría la cuantía que el Cabildo debía aportar para financiar los trabajos según el convenio del 10 de septiembre de 1785, un cobro que se verificaría finalmente un año y un mes más tarde, el 13 de septiembre de 1787, con la primera fase de las obras ya muy desarrollada. Dos meses y tres semanas después, el 5 de diciembre de 1787, el conde cobraría, en un único pago de 372 libras y 6 sueldos (7.007 reales y 27 maravedís), la parte correspondiente al Arzobispado de Zaragoza.[2251]

Durante el otoño de 1786 los trabajos de rehabilitación del templo siguieron avanzando a buen ritmo, lo que impulsó a Agustín Sanz, *director de la obra*, a viajar a Pina avanzado ya el mes de diciembre de ese año para *reconocer el edificio y fábrica*. Permaneció varios días en la localidad visurando la iglesia y dando instrucciones precisas a los distintos artífices activos en la misma, una labor de dirección por la que el 16 de diciembre de 1786 cobró directamente de la administración general del condado 21 libras y 12 sueldos jaqueses (406 reales y 20 maravedís de vellón). Al parecer, esta fue su

[2250] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C50 (Cuenta de ingresos y gastos de 18-VI-1786, recibo de venta de cal de 13-VII-1786, y cuenta de ingresos y gastos de 18-VII-1786).

[2251] A.C.L.S., Libro Séptimo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1784-1788), año 1786, f. 161 r.-v. (Junta de 27-VII-1786) y f. 239 r. (Junta de 11-IX-1787); A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1785, doc. suelto (Recibo de 18-VIII-1786); A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1787, doc. suelto (Recibo de 13-IX-1787); y A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Copias de recibos de 18-VIII-1786, 13-IX-1787 y 5-XII-1787). En la reunión de la Junta de Hacienda de La Seo del 11-IX-1787 el canónigo doctoral Faustino de Acha hizo presente que el Conde de Sástago había solicitado *el resto de la cantidad que según la contrata con el mismo señor se consignó por el Cabildo para la fábrica de la Yglesia de Pina*. La junta acordó que se le abonara, lo cual se verificó al día siguiente, 13-IX-1787, por parte del propio Acha, que entregó al conde 288 libras, 13 sueldos y 4 dineros *para la obra de la Yglesia de Pina según el detallo formado por el mismo Cabildo*, otorgando este el correspondiente recibo. Ya en la reunión de la Junta de Hacienda de La Seo del 18-IX-1787, Acha informó a la junta de haberse verificado el pago y el otorgamiento del recibo.

primera visita a las obras desde el inicio de las mismas, dado que no consta documentalmente que cobrara previamente cantidad alguna por su labor de dirección.[2252]

Apenas un mes después los trabajos recibieron un nuevo impulso, pues el 12 de enero de 1787, sin duda bajo los auspicios y directrices del propio Agustín Sanz y del prestigioso maestro cantero valenciano afincado en Zaragoza Antonio Ribes Roures (Oliva, Valencia, h. 1730-Zaragoza, 1797),[2253] estrecho colaborador suyo, los canteros Mateo Polo y Pedro de Azcárraga otorgaron en Zaragoza su contrata para el *arranque, conducción y labra de la piedra de cantería necesaria para el reparo que ha de hacerse* […] *en el esquinazo que da al río Ebro, en la parte alta de la Yglesia parroquial de la villa de Pina, por la idea que manifiesta el borrador adjunto*, preparado probablemente por Ribes a instancias de Sanz. Según se estableció en dicha contrata, la piedra debía ser arenisca (*piedra de arena*), *que no sea soleada ni salobrenca*, de las canteras de la vecina población de Velilla, y debía arrancarse del banco y sitio concreto que indicara Ribes. De cuenta de los canteros correría tanto el arranque como el transporte a pie de obra de los bloques pétreos necesarios, así como *la labra de dicha cantería por hiladas acopladas cada una de por sí con distinción, en la manera que han de estar en la obra, lo que ha de hacerse todo lo próximo que se pueda al esquinazo*. Debían alternarse sillares de dos niveles de *tizón* o penetración en el muro: de 3’5 palmos (0’675 m) y de 2’5 palmos (0’48 m), *de modo que resulten tres palmos* [0’58 m] *en general en su lecho* o base, y debían sentarse tantas hiladas de sillares como fueran necesarias hasta alcanzar una altura aproximada de 20 palmos (3’86 m). La labra de dichos sillares debía realizarse *con toda perfección* en *lechos y sobrelechos, y juntas*, es decir, en sus caras inferiores, superiores y laterales, *y a picón menudo por lo exterior, en cuya parte han de formar las piedras el ángulo del escarpe del cimiento de la torre*. Los despiezos de los citados sillares debían ser como se especificaba en el *borrador, cruzando las juntas en cada hilada como por la mitad de su línea, poco más o menos, en inteligencia que la hilada que menos ha de tener dos palmos* [0’386 m] *de alta*. Todo ello se comprometían a ejecutarlo Polo y Azcárraga, *en la manera que antecedentemente se relaciona*, por un precio de 22 dineros jaqueses (1 real y 10 maravedís de vellón) cada palmo cúbico (0’0072 m³) de piedra, mismo coste que tendría *el arranque, conducción y labra de qualesquiera otras piedras* adicionales que se les pudieran solicitar por parte del Conde de Sástago *para las que se necesitan en la nueva torre que ha de hacerse, con tal de que sean de la misma cantera y que no tengan más trabajo en su labra que las del esquinazo*. Queda claro por tanto que en la contrata de la cantería no se fijó una cuantía global y definitiva para la ejecución de la misma, sino que esta dependería del volumen de piedra finalmente requerido.[2254]

A pesar de que no se especificó en su contrata, los canteros Mateo Polo y Pedro de Azcárraga, que ya habían empezado a trabajar extraoficialmente casi dos meses antes del otorgamiento de la misma, en torno al 18 de noviembre de 1786, necesitaron alrededor de un año desde la firma de la citada contrata para solventar el encargo de la cantería, un

[2252] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794).
[2253] Sobre el maestro cantero Antonio Ribes Roures véase ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto…*, *op. cit.*, p. 180.
[2254] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/109 (Contrata de cantería de 12-I-1787).

encargo que ya se daba por concluido a principios de enero de 1788. Para poder ejecutar sus trabajos habían ido cobrando periódicamente de los administradores del Conde de Sástago, desde antes incluso del otorgamiento de la contrata, diferentes cantidades en un total de doce plazos, unas cantidades que sumaban 401 libras, 6 sueldos y 11 dineros jaqueses (7.554 reales y 11 maravedís de vellón) y a las que había que añadir un último pago de liquidación que recibirían tras la visura final que, aunque no contemplada en la contrata, debía realizarse para garantizar que las labores de cantería se habían ejecutado correctamente.[2255]

La visura final de las labores de cantería la realizó el maestro cantero Antonio Ribes a partir del 3 de enero de 1788, tras haber sido comisionado para ello ese mismo día por el Conde de Sástago, acompañado del administrador condal en Pina, Enrique Lagá, encargado de la gestión económica de las obras del templo, y del maestro carpintero Manuel Rueda, que ejercía labores de coordinación general de dichas obras por delegación de Agustín Sanz. Justo una semana después, el 10 de enero de 1788, Ribes rubricó el informe de su visura, que resulta de gran interés para conocer el verdadero alcance de los trabajos ejecutados por los canteros Mateo Polo y Pedro de Azcárraga, que fue mucho mayor de lo que al parecer estaba previsto inicialmente gracias a la flexibilidad que se dio a la contrata de cantería para poder incorporar trabajos adicionales vinculados a la nueva torre campanario que se debía levantar. De hecho, Ribes expuso que, habiendo visto y reconocido las obras *con el debido cuidado, teniendo al mismo tiempo presente la contrata que tienen hecha para su construcción Matheo Polo y Pedro Azcárraga*, encontró ya concluido no solo el previsto *reparo hecho en uno de los 4 ángulos de dicha yglesia tocante al río Ebro, construido de piedra cantería de arena que se compone hasta su remate de 12 hiladas desde su primer fundamento hasta finalizar con el mismo ángulo de la expresada yglesia*, sino también dos elementos clave de la futura torre campanario diseñada por Sanz: *todo el fundamento de la torre hasta la altura del escarpe del mismo, del recivo de dicho ángulo*, y además *todo el zócalo de la arquitectura de la misma torre, el qual se compone de 3 hiladas que entre las 3 levanta 10 palmos y medio* [2’03 m]. Es más, encima del zócalo pétreo de la nueva torre halló ya construida, en este caso sin duda por los albañiles, una pared de ladrillo levantada *con la perfección que pide el arte*.[2256]

En cuanto a la calidad de la cantería trabajada por Mateo Polo y Pedro de Azcárraga, Antonio Ribes llegó a la conclusión en su informe de visura de que por el exterior estaba

[2255] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/109 (Contrata de cantería de 12-I-1787); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Nota del dinero percibido por los canteros de h. 1-I-1788, informe de visura de cantería de 10-I-1788, y liquidación de la contrata de cantería de 13-I-1788). Los canteros recibieron el importe de sus trabajos en un total de doce plazos y una liquidación final: 1) 18-XI-1786 (26 libras, 7 sueldos y 4 dineros jaqueses, o 496 reales y 8 maravedís de vellón); 2) 10-XII-1786 (29 libras, 5 sueldos y 14 dineros, o 551 reales y 13 maravedís); 3) 17-XII-1786 (121 libras y 12 dineros, o 2.278 reales y 10 maravedís); 4) h. 12-I-1787 (34 libras, o 639 reales y 33 maravedís); 5) 22-II-1787 (17 libras, 1 sueldo y 4 dineros, o 321 reales y 6 maravedís); 6) 30-VIII-1787 (45 libras, 3 sueldos y 2 dineros, u 849 reales y 33 maravedís); 7) 11-IX-1787 (27 libras, 1 sueldo y 4 dineros, o 509 reales y 14 maravedís); 8) 21-IX-1787 (13 libras, 10 sueldos y 15 dineros, o 255 reales); 9) 6-X-1787 (17 libras, 1 sueldo y 4 dineros, o 321 reales y 6 maravedís); 10) 9-X-1787 (25 libras, 11 sueldos y 14 dineros, o 481 reales y 26 maravedís); 11) 30-X-1787 (22 libras, 11 sueldos y 9 dineros, o 425 reales); 12) 10-XI-1787 (22 libras, 11 sueldos y 9 dineros, o 425 reales); y liquidación final: 13-I-1788 (278 libras, 16 sueldos y 2 dineros, o 5.247 reales y 33 maravedís).

[2256] *Ibidem* (Informe de visura de cantería de 10-I-1788).

bien construida, lo mismo que por el interior, pues, aunque no había podido verla en su integridad al estar ya aparejada, así se lo habían asegurado Enrique Lagá y Manuel Rueda *como comisionados para el cuidado de dichos reparos*. Es más, consideraba suficiente garantía que fuera *director de estas obras don Agustín Sanz, que según dice el mismo Rueda le encargó mucho el que todo quedase bien mazizado y con la mayor solidez.* Por el contrario, Ribes manifestó ciertas reservas respecto a la *midición y cubicación de toda la cantería* trabajada por los canteros, un aspecto que era clave para determinar el montante final que debían cobrar. Dichas reservas derivaban de que, según Lagá y Rueda, en los *tizones* o magnitudes de profundidad de los sillares dentro del muro, que ellos habían podido ver, había *muchos fallidos* o errores de medición respecto a lo estipulado en la contrata. No obstante, como dicho extremo no lo podía confirmar, Ribes dejó al albur del conde el que se pudiera rebajar algo la cuantía total a percibir por los canteros. De hecho, no tuvo en cuenta dichos supuestos errores de medición a la hora de cuantificar el volumen de la cantería trabajada por Polo y Azcárraga, pues manifestó en su informe que, *medida toda la cantería como se ve en el día y con arreglo a las entregas o tizones que expresa dicha contrata*, el volumen de la *piedra cantería de arena* ascendía a su juicio a 5.976 palmos cúbicos (42’96 m³), que a razón de 22 dineros jaqueses (1 real y 10 maravedís de vellón) cada palmo cúbico (0’0072 m³), tenía un coste de 410 libras y 17 sueldos (7.733 reales y 15 maravedís). Por su parte, la *piedra cantería de yeso*, es decir, el alabastro, que era muy abundante en la zona y no se había contemplado inicialmente en la contrata pero que se había acabado empleando en el zócalo de la nueva torre campanario, alcanzaba a su entender un volumen de 5.069 palmos cúbicos (36’44 m³), que a razón de 17 dineros (1 real) cada palmo cúbico, suponía un importe de 269 libras, 5 sueldos y 13 dineros (5.068 reales y 29 maravedís). Según Ribes, sumando los dos tipos de piedra empleados, el volumen total de la cantería ascendía a 11.045 palmos cúbicos (79’4 m³) y su coste global a 680 libras, 2 sueldos y 13 dineros (12.802 reales y 10 maravedís), cantidad que era el montante total que a su juicio debían percibir Polo y Azcárraga.[2257]

Antonio Ribes entregó su informe de visura a José Fuentes, administrador general del Conde de Sástago, quien se ocupó casi de inmediato de proceder a la liquidación de la contrata de cantería de Mateo Polo y Pedro de Azcárraga en base a las cifras aportadas por aquel, cuya medición del volumen total de la cantería trabajada por los canteros, 11.045 palmos cúbicos (79’4 m³), difería a la baja en 2.124 palmos cúbicos (15’27 m³) respecto a lo cuantificado por estos, 13.169 palmos cúbicos (94’67 m³), sin ni siquiera tener en cuenta el ya referido problema con los *tizones* de los sillares. Antes de ejecutar la liquidación, Fuentes trató con Polo y Azcárraga, quienes aceptaron las mediciones de Ribes, en base a las cuales se había calculado la cuantía que les faltaba por percibir *por fin de pago de la obra de cantería* en 278 libras, 16 sueldos y 2 dineros jaqueses (5.247 reales y 33 maravedís de vellón), una cuantía que, unida a las 401 libras, 6 sueldos y 11 dineros (7.554 reales y 11 maravedís) que ya habían cobrado previamente en doce plazos, hacía el montante total de 680 libras, 2 sueldos y 13 dineros (12.802 reales y 10

[2257] *Ibidem* (Informe de visura de cantería de 10-I-1788, y liquidación de la contrata de cantería de 13-I-1788).

maravedís) calculado por Ribes. Esa cuantía final de 278 libras, 16 sueldos y 2 dineros con la que se liquidó la contrata de la cantería fue abonada a Polo y Azcárraga por la administración general del condado el 13 de enero de 1788 y en su integridad, pues al final, a pesar de que Fuentes lo había llegado a contemplar, no se les resto cantidad alguna por el problema con los *tizones* de los sillares, difícil de cuantificar, ni se les rebajaron 7 libras y 10 sueldos (141 reales y 6 maravedís) por el coste de *doce falcas pequeñas y cinco grandes que se compraron por cuenta de la fábrica* y que al parecer se habían quedado. Al día siguiente, 14 de enero, el propio Ribes percibió de la citada administración general 9 libras, 11 sueldos y 4 dineros (180 reales) *por la visura de dicha obra de cantería*, que al parecer le había llevado varios días. Con esa visura de las labores de cantería y la liquidación de la contrata de los canteros concluía la primera fase de las obras, cuya terminación fue certificada oficialmente apenas una semana después por el propio Agustín Sanz, quien en torno al 20 de enero se desplazó a Pina para visurar personalmente la ya ultimada rehabilitación del templo, labor a la que dedicó tres días y que finalizó el 22 de enero, fecha en que cobró, directamente de la administración general del condado, 6 libras, 7 sueldos y 8 dineros (120 reales) por las *tres dietas empleadas en visurar la obra*, que al parecer quedó a su plena satisfacción. Apenas una veintena de días antes, el 31 de diciembre de 1787, el propio administrador de los trabajos, Enrique Lagá, había presentado también sus cuentas.[2258] En el tintero había quedado finalmente, probablemente por su alto coste y su carácter prescindible, la idea inicial de Agustín Sanz, contemplada en su informe facultativo de 1779 y en la capitulación de 1780, de abrir un gran vano de iluminación en el centro del testero del coro, que implicaba trasladar el órgano a un nuevo emplazamiento en alto sobre un balcón volado que se debía encastrar en el paramento lateral del lado del evangelio del primer tramo de la nave, construir un nuevo *cuarto de las manchas* sobre la capilla del Santo Cristo y cegar las dos ventanas laterales del primer tramo de la nave, obras que no se llegaron a ejecutar [fig. 5].[2259]

[2258] *Ibidem* (Nota del dinero percibido por los canteros de h. 1-I-1788, informe de visura de cantería de 10-I-1788, y liquidación de la contrata de cantería de 13-I-1788); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/109 (Contrata de cantería de 12-I-1787); A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791, y cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794). Entre los gastos realizados en las obras en el año 1787 cabría citar el abono a Joaquín Tadeo Vela, por parte de la administración general del condado, de una abultada cuenta de clavos de 77 libras, 14 sueldos y 1 dinero jaqués (1.462 reales y 21 maravedís de vellón) el 7-IV-1787, y un encargo de ladrillos al tejero, probablemente Pedro Marín, por un importe de 63 libras (1.185 reales y 29 maravedís) que el administrador local Enrique Lagá le abonó de orden del conde el 20-X-1787.

[2259] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779); A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Informe de visura de 11-VI-1785); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780). Tal y como se deduce de fotografías antiguas de la Iglesia de Pina, tanto anteriores como posteriores a la Guerra Civil, resulta evidente que la obra del gran vano del testero de los pies y el consiguiente traslado del órgano no se llegaron a acometer, pues este quedó en su emplazamiento tradicional sobre el balcón volado del testero del coro, el gran vano no se perforó, el nuevo cuarto de las manchas ideado por Sanz no se construyó, y las ventanas del primer tramo de los pies permanecieron sin cegar. La razón radicó probablemente en la necesidad de canalizar el gasto hacia otras obras mucho más precisas y urgentes, inicialmente no previstas por Agustín Sanz, derivadas de muchos años de desidia e inacción.



Fig. 5: ***Vista del interior de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina hacia 1925-1932*****. Se aprecia como quedó la zona de los pies del templo tras la primera fase de las obras proyectadas por Agustín Sanz, que supuso el cegado de las embocaduras de las dos capillas de los pies. No obstante, el órgano permaneció finalmente en su lugar. Foto: Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg.**

Casi tres meses antes de que Agustín Sanz certificara oficialmente la conclusión de la primera fase de las obras, concretamente el 30 de octubre de 1787, con los trabajos todavía sin concluir al exterior, había tenido lugar ya la traslación del Santísimo Sacramento al viejo Templo de Santa María la Mayor, que recuperó inmediatamente sus funciones parroquiales tras diez años y nueve meses cerrado al culto. Ello fue posible gracias al favorable decreto de la visita pastoral que en junio de 1787 cursó el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque (Lima, 1724-Zaragoza, 1796) a la iglesia, más concretamente a su pila bautismal, que se disponía en la sacristía y que al parecer era lo único que se había mantenido en uso tras el derrumbe de principios de 1777, una visita que permitió al prelado visurar y reconocer, *con todo cuidado y atención, el estado actual de su fábrica material y altares mui decentes que la adornan*, tomando conciencia de que, *pavimentada y puestos con limpieza dichos altares*, muy pronto podría trasladarse a la misma el Santísimo Sacramento, algo que anhelaban los feligreses, que así se lo habían hecho saber. De hecho, en su decreto dejó ordenado al vicario y capítulo eclesiástico pineros que, puesto que se había informado de que para los primeros días de agosto de 1787 el pavimentó estaría *corriente, y con limpieza los altares y interior de dicha yglesia*, procedieran entonces a realizar *la traslación del Santísimo Sacramento, en la forma y modo que corresponde, a su yglesia parroquial, donde se canten y celebren las misas y oficios divinos, y que concurran sus feligreses a su asistencia y demás actos parroquiales*, una traslación que, como ya se ha indicado, acabó realizándose el 30 de octubre de 1787,

casi tres meses más tarde de lo inicialmente previsto, lo que pudo deberse a demoras en la conclusión de las obras interiores del templo.[2260]

En contra de lo que cabría esperar, la segunda y última fase de las obras, centrada exclusivamente en la construcción de la nueva torre campanario, aún pendiente, no comenzó de inmediato o a lo sumo unos meses después de la conclusión de la primera fase, con la llegada del buen tiempo, sino que su inicio quedó pospuesto sine die sin ofrecerse explicación alguna a las partes implicadas por parte del XII Conde de Sástago, encargado único de los trabajos. Ante esta flagrante situación, que se veía sin duda favorecida por la falta de concreción de la Real Provisión del 14 de febrero de 1785 en lo relativo al plazo de ejecución de las obras, el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina empezaron a impacientarse, por lo que ya hacia mediados de mayo de 1789, tras casi un año y cuatro meses de parálisis constructiva, y ante la falta de respuesta por parte del conde y sus representantes, se dirigieron directamente al Cabildo Metropolitano de Zaragoza exponiéndole *que de los caudales de décima y primicia se debe redificar la torre según el detallo hecho por don Agustín Sanz, y que siendo el tiempo oportuno, se deja pasar sin trabajar cosa alguna*. Buscaban sin duda su mediación para lograr cuanto antes el reinicio de los trabajos. El Cabildo, reunido el 22 de mayo, decidió derivar el asunto a la Junta de Hacienda de La Seo, que un mes después, en su sesión del 23 de junio, acordó tomar conocimiento de los antecedentes y en caso necesario escribir al conde, pero habiendo tratado previamente el asunto con su administrador para conocer su estado. En cualquier caso, las gestiones de la junta surtieron poco efecto, pues las obras siguieron paralizadas dos años más. De hecho, el inicio de la segunda etapa constructiva acabó demorándose en total algo más de tres años y medio desde la finalización de la primera. La razón concreta de esta demora es difícil de establecer, aunque probablemente estuvo relacionada con el hecho de que el Conde de Sástago, que había agotado ya en la primera fase de los trabajos la aportación íntegra del Cabildo Metropolitano y probablemente también la del Arzobispado de Zaragoza, prefiriera dar prioridad a otros gastos o inversiones que le resultaban de mayor interés o incluso esperar a que sus mermadas arcas se encontraran en un momento más propicio o favorable para emprender la construcción de la torre, que a la postre era mucho menos perentoria que la ya ejecutada rehabilitación del templo dada su secundaria relevancia litúrgica.[2261]

Por fin, hacia principios de mayo de 1791 el Conde de Sástago empezó a barajar ya la idea de acometer la segunda fase de las obras de la Iglesia de Pina, es decir, la construcción de su destacada torre campanario barroca clasicista de planta cuadrada, tres cuerpos y chapitel ligeramente bulboso, pues en torno a aquella fecha encargó al maestro cantero Antonio Ribes, que se había ocupado de visurar los trabajos de cantería de la

[2260] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/111 (Copia de decreto de visita pastoral de VI-1787 y apunte de h. 30-X-1787); A.H.N., Consejos, legajo 22.602, nº 10-2, "El Conde…", ff. 4 r.-23 r. (Resumen de 1-XII-1782); y A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779).

[2261] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791, y cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1789, ff. 28 v.-29 r. (Cabildo de 22-V-1789); y A.C.L.S., Libro Octavo de las Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador (1789-1794), año 1789, f. 22 r. (Junta de 23-VI-1789).

primera etapa constructiva, que calculara *los palmos cúbicos de piedra cantería que se necesita, y el valor de ellos, para la construcción de la torre de la Yglesia parroquial de la villa de Pina*. Ribes elaboró su cálculo, que rubricó y entregó el 15 de mayo de 1791, con arreglo al diseño *ydeado y deligneado por el arquitecto don Agustín Sanz, abiendo de ser solo de cantería la cornisa del primer cuerpo, el collarino y cornisa del segundo, la cornisa del banquillo del tercero, los cuatro jarrones del mismo, las ocho basas, los ocho capiteles con sus collarinos y boquillas, las ocho impostas de los cuatro arcos, las cuatro cartelas, el alquitrabe y cornisa del mismo*. Según Ribes, que explicó su cálculo por extenso, *despesando dicha cantería con arreglo a los cortes canteriles, dándoles las entregas o tizones, a unas más y a otras menos para la mayor seguridad*, serían necesarios para la cornisa del primer cuerpo de la torre 1.650 palmos cúbicos (11'86 m³) de *piedra cantería*. Por su parte, para el *collarino* de la cornisa del segundo cuerpo serían precisos 150 palmos cúbicos (1'08 m³) y otros 1.350 palmos cúbicos (9'71 m³) para dicha cornisa. La *cornisilla del banquillo* o basamento del tercer cuerpo o cuerpo de campanas requeriría 800 palmos cúbicos (5'75 m³) de cantería, mientras que las *ochos basas de las pilastras, y boquillas* sumarían 216 palmos cúbicos (1'55 m³), bastante menos que los cuatro jarrones o flameros que debían adornar los chaflanes de dicho cuerpo de campanas, que necesitarían 324 palmos cúbicos (2'33 m³), y que los *ocho capiteles con sus collarinos* que debían rematar las pilastras que flanquearían los cuatro arcos de medio punto del cuerpo de campanas, que precisarían todavía más, 432 palmos cúbicos (3'11 m³). Para las ocho impostas de esos cuatro arcos se requerirían 96 palmos cúbicos (0'69 m³) de cantería, mismo volumen que para las *cuatro cartelas de los paflones*, o lo que es lo mismo, las cuatro protírides de las claves de los citados arcos. Por su parte, el arquitrabe del entablamento que debía rematar el cuerpo de campanas necesitaría 704 palmos cúbicos (5'06 m³) y la monumental cornisa del mismo 1.800 palmos cúbicos (12'94 m³). La totalidad de la cantería sumaría 7.618 palmos cúbicos (54'77 m³). En la explicación de su cálculo Ribes dejó claro que no podía determinar con seguridad *el valor de los referidos palmos* ya que, al no conocer personalmente las canteras del término de Pina, no podía establecer el coste que podría tener *de arranque y desbaste cada palmo, como igualmente el de su conducción*. También matizó que, si bien la piedra —alabastro— que se había utilizado previamente en la nueva torre, concretamente en el zócalo general de la misma, construido ya en la primera fase de obras, era de buena calidad *y de toda satisfacción* y podía servir para *la maior parte de los cornisamentos y demás molduras*, para ciertos elementos muy expuestos al agua, como la coronación de los referidos *cornisamentos* y los *jarrones* de los chaflanes del cuerpo de campanas, se debía emplear piedra *de otra calidad, que la hai en el mismo término, para que resista a los temporales y permanezca la obra*, una piedra que no requería más palmos cúbicos que los ya reseñados. Ribes culminó la explicación de su cálculo poniéndose a disposición del conde *para servirle, así en esta obra como en cualquiera otra, ia sea por estajo o por administración,* es decir, ejecutando la cantería o bien como contratista o bien como asalariado, quedando a su cargo *el buscar todos los arbitrios posibles a fin de que Vuestra*

Excelencia logre alguna equidad sin perjuicio de las seguridades de la obra perteneciente a este ramo.[2262]

La segunda fase de las obras de la Iglesia de Pina, centrada en la construcción de su destacada torre campanario, comenzó finalmente el 21 de agosto de 1791 y se dilató hasta el 31 de marzo de 1794. No obstante, con carácter previo se había procedido a acopiar parte de los materiales necesarios y a disponer la composición del tejar de la localidad para poder fabricar posteriormente el ladrillo y la teja necesaria. Así, el 11 de junio de 1791 se habían comprado 55 cahíces y 4 fanegas de yeso a los proveedores locales Juan Bergasa y Francisco Vigaray por un importe de 11 libras, 12 sueldos y 14 dineros jaqueses (219 reales y 6 maravedís de vellón), mientras que los días 16, 27 y 30 de junio se había procedido a trasladar al tejar de la localidad, para su composición, 6.280 ladrillos pertenecientes a una partida de 25.850 ladrillos fabricada a finales de 1787 a cargo de las cuentas de la primera fase de las obras y que todavía no se había podido utilizar. Dicha partida, que desde principios de 1788 se custodiaba en el Palacio Condal de Pina, situado frente a la parroquial, se emplearía en la construcción de la torre, salvo las piezas mencionadas destinadas a la composición del tejar.[2263]

De la administración económica de esta segunda etapa constructiva se volvió a encargar el eficiente administrador local del Conde de Sástago, Enrique Lagá, quien, entre otras cosas, llevó puntual cuenta de los gastos de la obra, gestionando con eficacia el abultado montante de 4.186 libras, 3 sueldos y 2 dineros jaqueses (78.796 reales y 1 maravedí de vellón) que le fue proporcionando por el aristócrata en una sucesión de 23 entregas de capital,[2264] aunque de nuevo la administración general del condado se ocupó directamente de ciertos pagos, los cuales sumaron una cuantía de 477 libras, 14 sueldos

[2262] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Cálculo de cantería de 15-V-1791).

[2263] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791, y cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794).

[2264] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C50 (Cuenta de ingresos y gastos de 18-VI-1786); A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794). Para costear los principales gastos de la segunda fase de las obras de la Iglesia de Pina, Enrique Lagá recibió la mencionada cuantía total de 4.186 libras, 3 sueldos y 2 dineros jaqueses (78.796 reales y 1 maravedí de vellón), resultado de sumar los importes de las 23 entregas de capital de las que fue objeto, a saber: 1) 26-II-1788 (358 libras, 19 sueldos y 13 dineros jaqueses, o 6.757 reales y 10 maravedís de vellón); 2) 2-VII-1791 (250 libras, o 4.705 reales y 26 maravedís); 3) 5-IX-1791 (318 libras y 15 sueldos, o 5.999 reales y 28 maravedís); 4) 29-IX-1791 (98 libras, 15 sueldos y 10 dineros, o 1.859 reales y 12 maravedís); 5) 20-X-1791 (200 libras, o 3.764 reales y 20 maravedís); 6) 11-XI-1791 (200 libras); 7) 14-VII-1792 (225 libras, 15 sueldos y 10 dineros, o 4.249 reales y 30 maravedís); 8) 14-VIII-1792 (200 libras); 9) 1-IX-1792 (212 libras y 10 sueldos, o 3.999 reales y 30 maravedís); 10) 26-IX-1792 (100 libras, o 1.882 reales y 10 maravedís); 11) 2-X-1792 (79 libras y 4 sueldos, o 1.490 reales y 27 maravedís); 12) 21-X-1792 (212 libras y 10 sueldos); 13) 26-XI-1792 (106 libras y 5 sueldos, o 1.999 reales y 32 maravedís); 14) 12-XII-1792 (169 libras, 13 sueldos y 1 dinero, o 3.193 reales y 13 maravedís); 15) IV-1793 (235 libras, o 4.423 reales y 14 maravedís); 16) 8-VI-1793 (100 libras); 17) 17-VII-1793 (200 libras); 18) 14-IX-1793 (200 libras); 19) 29-X-1793 (200 libras); 20) 13-XII-1793 (106 libras y 5 sueldos); 21) 20-I-1794 (106 libras y 5 sueldos); 22) 9-II-1794 (106 libras y 5 sueldos); y 23) 20-III-1794 (200 libras). Se computa como primera entrega de capital de la segunda fase de las obras una que se abonó a Enrique Lagá el 26-II-1788, tres años y medio antes del inicio de dicha segunda fase, ya que se gastó en la misma.

y 2 dineros (8.991 reales y 29 maravedís).[2265] Al igual que en la primera fase, Lagá colaboró estrechamente con el director facultativo de los trabajos, que de nuevo fue Agustín Sanz, quien desde la distancia —mantuvo su criterio visitar la obra solo puntualmente— se ocupó de coordinar y supervisar las labores de construcción, utilizando de nuevo con toda probabilidad la vía epistolar para resolver dudas y dar instrucciones. Se encargó sin duda, entre otras cosas, como ya había hecho en 1786-1788, de elegir los materiales constructivos estableciendo sus calidades, de escoger, o al menos dar su aprobación, a los proveedores de materiales e instrumentos, pero sobre todo de seleccionar a una parte importante de los profesionales contratados, que, en buena medida, debido al tiempo transcurrido y la falta de disponibilidad, no pudieron ser los mismos que en la primera fase. A los más relevantes les debió de dar instrucciones precisas antes del inicio de los trabajos, que, no obstante, estaban perfectamente regulados gracias a sus diseños e informe facultativo de 22 de agosto de 1779 y a la *capitulación y condiciones* de 31 de mayo de 1780.[2266]

En esta ocasión, la ejecución material de las labores de albañilería se la encomendó Agustín Sanz a dos profesionales también de su confianza, aunque distintos a los de la primera fase de obras: el maestro albañil Cristóbal Ereza y su hijo, que cobraron cada uno un considerable jornal diario de 14 sueldos y 14 dineros jaqueses (14 reales de vellón). Se ocuparon de emprender la obra el mismo día en que llegaron a la localidad, el 21 de agosto de 1791, aunque ya el día 30 de ese mes se incorporó para ayudarles, *de orden y disposición de Cristóbal Ereza*, un oficial de albañilería, un tal Teodoro, al que se le fijó un jornal diario de 10 sueldos (9 reales y 14 maravedís). Los tres estuvieron a cargo de un equipo estable de once peones de albañil, en su mayoría de la localidad, que se vio ampliado considerablemente en momentos puntuales de especial complejidad o mayor carga de trabajo. Los peones cobraron, por lo general, un jornal diario de 4 sueldos y 4 dineros (4 reales), menor que el de la primera fase, algo que se debió sin duda a la fluctuación del mercado de trabajo, pero también a que en esta ocasión no trabajaron peones de Zaragoza, cuyo jornal más alto acababa elevando el del resto. Por el contrario, la ejecución de la carpintería de fábrica sí que volvió a estar a cargo de uno de los dos carpinteros que participó en la primera fase de obras, el maestro zaragozano Manuel Rueda, que era un profesional muy considerado y de la máxima confianza de Sanz, con quien colaboró unos años después en la Iglesia de Épila en trabajos de carpintería de mayor brillo. Se incorporó el 28 de agosto y cobró un abultado jornal diario de 17 sueldos (16 reales), mucho mayor que el que percibió en la primera etapa constructiva y notablemente superior al de los dos maestros de obras, ya de por sí generoso, lo que se justificaría en parte por el hecho de que sin duda ejerció a su vez como aparejador o coordinador general de las obras en el día a día por delegación de Sanz —con quien se comunicaría epistolarmente—, función que paradójicamente ya había desempeñado de

[2265] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794).
[2266] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780); y A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779).

manera más o menos oficial, aunque peor retribuida, durante la primera etapa —ahora debió de exigir mayores emolumentos dadas la grandes responsabilidades que iban aparejadas al cargo— y que en este caso no solo se deduce de su alta gratificación, sino también de ciertas decisiones de calado que tomó fuera del ámbito estricto de la carpintería, como fijar el jornal de los dos canteros que participaron al principio en la construcción de la torre. En la ejecución de las labores de carpintería Rueda contó con la ayuda de un carpintero de la localidad, Antonio Vicuña, quien participaba en las obras desde el 23 de agosto desempeñando tareas secundarias, pero que, desde el 5 de septiembre, ya como su ayudante, pasó a cobrar un jornal diario de 10 sueldos (9 reales y 14 maravedís). En esta segunda fase, los trabajos de cantería, de los que finalmente no se ocupó Antonio Ribes a pesar de su ofrecimiento, no se ejecutaron inicialmente mediante el sistema de contrata utilizado en la primera etapa constructiva, sino que en un principio se optó por el sistema de administración, es decir porque los canteros fueran dos asalariados más. Primero se incorporó el 29 de agosto, llegado desde Zaragoza —sin duda enviado por Sanz— un cantero llamado Francisco, a quien por indicación de Rueda se fijó un jornal diario de 3 pesetas, o lo que es lo mismo, 12 sueldos y 12 dineros (12 reales). Unos días más tarde, el 12 de septiembre, se incorporó un segundo cantero, Ignacio Baciniaga, al que se adjudicó un jornal diario de 10 sueldos y 10 dineros (10 reales) también por indicación de Rueda, quien sin duda habría recibido instrucciones previas de Sanz. Los elementos de herrería-cerrajería precisos los fabricaron los herreros-cerrajeros locales Diego Cuen y Andrés Bues, quien ya había participado en la primera fase de obras y que realizó también trabajos puntuales de transporte con su carro, y el cerrajero zaragozano José Lanau.[2267]

La segunda etapa constructiva comenzó con la ejecución del cuerpo inferior de la nueva torre campanario a partir de los muros de ladrillo que ya se habían levantado sobre el zócalo general durante la primera fase de obras. No obstante, en los primeros compases de la misma, entre finales de agosto y últimos de septiembre de 1791, se realizaron también otras muchas labores complementarias. Así, entre el 23 y el 27 de agosto, el carpintero Antonio Vicuña, ayudado por Ramón Valeta, también carpintero, procedió a cepillar los ladrillos almacenados necesarios para construir la torre, la cual se ejecutaría fundamentalmente de este material, aunque presentaría importantes elementos de cantería (basas, capiteles, arcos, cornisas, elementos decorativos…). Por otro lado, ya el 5 de septiembre, además de traerse desde Zaragoza 3 arrobas (37’8 kg) de clavos de distintas clases y otros materiales (sogas, ligantones…), se compró un pedazo de madera de olmo para las carruchas que se utilizarían para subir materiales a la torre conforme esta fuera creciendo, unas carruchas para las que se adquirió soga quince días después, el 20 de septiembre, concretamente para atarlas y poder izar los materiales. No obstante, para subir los elementos más pesados de la torre, sus piezas de cantería, se utilizaría otro artilugio: un torno de madera de sabina ideado y fabricado por el carpintero Manuel Rueda a partir de un tronco adquirido ex profeso a costa de la fábrica el 11 de septiembre. Un día antes,

[2267] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Informe de visura de cantería de 10-I-1788 y cálculo de cantería de 15-V-1791); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794).

el 10 de septiembre, se habían traído desde Zaragoza, *de orden y disposición del conde*, un total de 4 tablones y 24 maderos *docenes* (2'32 m) para la torre, probablemente para la estructura interior de su escalera de caracol, comprados el día anterior al carpintero José Salvatierra por un importe de 7 libras y 8 sueldos (139 reales y 10 maravedís), mientras que el 12 de septiembre se trajeron, también desde Zaragoza y de orden del conde, otros ocho tablones, dos barrones y tres docenas de ligantones. Ya el 13 de septiembre se compraron 32 tablas de La Zoma, por un importe de 3 libras y 4 sueldos (60 reales y 8 maravedís), *para quando se haga el caracol de la torre*, y se ejecutó un importante trabajo de albañilería: la apertura en el testero de los pies del templo del vano de la puerta que daría acceso a la citada torre desde el interior de la iglesia. Este acceso, que sería el único que tendría el campanario y que daría paso a su escalera interior de caracol, fue abierto *a estajo* por los peones Rafael Bermejo y Bordonava por un total de 12 sueldos y 12 dineros (12 reales), y ya hacia finales de mes se le colocó una puerta, probablemente provisional, que había sido confeccionada poco antes por los carpinteros de la fábrica mediante dos tablas compradas para dicho fin el 3 de septiembre por 17 sueldos (16 reales) y una cerraja adquirida a Diego Cuen el 13 de septiembre por 10 sueldos (9 reales y 14 maravedís).[2268]

El principal gasto en materiales de construcción realizado en los primeros cuarenta días de trabajo de la segunda fase de las obras, periodo del que se tienen abundantes datos, fue sin duda la compra, el 14 de septiembre de 1791, por un importe de 186 libras, 4 sueldos y 8 dineros jaqueses (3.505 reales y 11 maravedís de vellón), de 28.650 ladrillos y tejas fabricados de encargo para la torre por el tejero Pedro Marín en el propio tejar de la localidad, que él mismo se había ocupado de componer previamente a costa de la propia obra —el ayuntamiento no había querido sufragar su arreglo—, por otras 17 libras (320 reales), una cantidad que recibió el 22 de septiembre. También muy importante en esos primeros cuarenta días de trabajo fue el gasto realizado en yeso, pues se adquirieron 465 cahíces y 2 fanegas (83.447 litros) de este material, por un importe total de 98 libras, 18 sueldos y 6 dineros (1.861 reales y 32 maravedís), a distintos proveedores locales, al igual que en la primera fase (principalmente a Ramón Vidal, Vicente Abadía, Francisco Arrúa y Diego Lupón, y en menor medida a Marcelino Jericó, Antonio Rocañín, Manuel Agonillas, Francisco Vigaray, Eugenio Genzor, Agustín Marginete y Nicolás Abenia). No obstante, también en ese periodo inicial de cuarenta días, aunque con el exclusivo coste de la mano de obra y el transporte, se procedió a la obtención de los grandes bloques de alabastro que los dos canteros activos en la fábrica utilizarían posteriormente para labrar distintas piezas de cantería de la torre, fundamentalmente las cornisas de sus dos primeros cuerpos (aunque el uso de cantería en la cornisa del primer cuerpo se acabó reduciendo mucho respecto a lo inicialmente previsto), que era lo más perentorio. Concretamente, ya el 19 de septiembre de 1791, uno de los dos canteros, sin duda Ignacio Baciniaga, acompañado de un peón contratado ex profeso y de una burra para acarrear herramientas, se desplazó a la cantera de alabastro, ubicada a varios kilómetros de la villa, *a ver la piedra y su calidad*. El arranque o extracción de los bloques de alabastro propiamente dicho comenzó dos días después, el 21 de septiembre, y en él, que duró hasta

[2268] A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791).

principios de octubre, intervinieron el propio Baciniaga, un cantero local llamado Francisco Zumeta contratado específicamente para realizar esta labor, y hasta 6 peones empleados también de forma extraordinaria. Dada la dureza del trabajo, a los dos canteros se les concedió un jornal especial de 12 sueldos y 12 dineros (12 reales) diarios y a los peones uno de 5 sueldos (4 reales y 24 maravedís) *porque no quisieron ir por menos*. El tercer cantero en discordia, Francisco, que era el de mayor rango profesional, permaneció a pie de obra trabajando sin duda restos pétreos que habían sobrado de la primera fase constructiva. La primera *carretada* de alabastro se pudo transportar a Pina enseguida, el 22 de septiembre, tras apenas día y medio de trabajo extractivo. En los días sucesivos se llevaron más *carretadas*, al menos cuatro.[2269]

Durante el otoño de 1791 y todo el año 1792, las obras de construcción de la torre campanario continuaron con total normalidad, levantándose esta con notable diligencia y celeridad. No obstante, el inicial trabajo de la cantería por el sistema de administración, o lo que es lo mismo, mediante canteros asalariados, no debió de resultar del todo satisfactorio, por lo que, hacia mediados de mayo de 1792, transcurridos apenas nueve meses desde el inicio de la segunda etapa constructiva, el Conde de Sástago decidió encargar la ejecución de la cantería pendiente, que se circunscribía al cuerpo de campanas y su *banquillo*, mediante el sistema de contrata. Como primer paso, y para evitar gastos innecesarios, encomendó al maestro cantero Antonio Ribes, que ya había visurado las labores de cantería de la primera fase de obras y calculado el volumen de cantería necesario para las de la segunda, que determinara el coste *de la cantería que falta colocar en la torre campanil de la Yglesia parroquial de la villa de Pina, su arranque, desbaste, conducción, labra y asiento, todo con arreglo al diseño de la misma, sacado por el arquitecto don Agustín Sanz, y de la misma calidad de piedra que últimamente se ha colocado en dicha torre*. Ribes desempeñó su comisión con celeridad, redactando un cálculo de costes que rubricó el 1 de junio de 1792. Para realizarlo no llegó a visitar ni la cantera ni la obra, sino que se sirvió del administrador general del condado, José Fuentes, quien le enseñó una muestra de piedra *de su calidad* y le proporcionó una relación exhaustiva de los elementos pétreos pendientes, a saber: *cornisilla del banquillo donde está colocada la muestra del relox, las ocho basas de las pilastras y boquillas, los quatro garones, los ocho capiteles, collarines y voquillas, las ocho impostas de los quatro arcos de las campanas, las quatro cartelas del cerramiento de ellos, todo el alquitrabe y cornisa del último cuerpo, y las entregas o tizones de toda esta cantería*. Todos estos elementos pétreos debían ejecutarse con arreglo a las *dimensiones* contenidas en su cálculo precedente del 15 de mayo de 1791, según el cual eran precisos todavía un total de 4.468 palmos cúbicos (32’12 m³) de piedra de cantería, un volumen pétreo que él mismo, excediéndose de lo que al parecer se le había pedido, se ofrecía a trabajar mediante contrata por un precio de 6 sueldos y 6 dineros jaqueses (6 reales de vellón) cada palmo cúbico (0’0072 m³), *medido por sus buelos mayores como es costumbre en esta clase de obra*, corriendo de su cuenta *el arranque de la piedra y desbaste, conducción, labra y asiento, la maroma, garruchas y torno*, y de la del conde *los andamios y la asistencia del*

[2269] *Ibidem* (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791 y recibos de 14-IX-1791 y 22-IX-1791); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Cálculo de cantería de 15-V-1791 y cálculo de costes de cantería de 1-VI-1792).

oficial albañil y peones, y materiales para su colocación y seguridad de la obra. Según sus cifras, los elementos de cantería pendientes costarían 1.424 libras, 3 sueldos y 8 dineros (26.807 reales y 8 maravedís). No obstante, si estas condiciones no satisficieran al aristócrata y este quisiera al final que la cantería pendiente se trabajara por el sistema de administración, se comprometía a ejecutarla igualmente *buscándole todos los adbitrios posibles para el maior beneficio*.[2270]

Como ya había ocurrido con anterioridad, el nuevo ofrecimiento de Antonio Ribes para ejecutar la cantería no fue aceptado por el Conde de Sástago, pues sus condiciones económicas le debieron de parecer muy onerosas. No en vano, el aristócrata acabó encargando la ejecución de la cantería pendiente apenas dos semanas más tarde por 3 reales de vellón (3 sueldos y 3 dineros jaqueses) cada palmo cúbico (0'0072 m³), justo la mitad del precio ofertado por Ribes. Los contratistas fueron finalmente dos profesionales residentes en Zaragoza: el maestro cantero Juan Marín y el maestro carpintero y coordinador general de las obras Manuel Rueda, que se asoció con él, quienes rubricaron su contrata en la capital aragonesa el 17 de junio de 1792. En ella se obligaron *al arranque, conducción, labra con la mayor perfección, y asiento de toda la cantería que se necesite en el cuerpo de torre campanil que ha de construirse de orden del Excelentísimo señor Conde de Sástago en la Yglesia parroquial de su villa de Pina, en inteligencia que dicha cantería a de ser de la misma calidad de la que se puso en el cuerpo inferior de dicha torre, sin que tenga levantes, partes terrosas, desdobles, ni otro defecto, sino que ha de ser de la mejor calidad que se encuentre en el mineral, trabajándola con arreglo al dibujo y proyecto formado para govierno de esta obra, dando a los tizones de la cornisa igual de lo que tiene de salida; y a las demás partes de alquitrabe, capiteles, ympostas, cartelas de las ventanas, basas y cornisillas se les han de dar los tizones precisos para poderse tener bien hasta comprehenderlos la obra de ladrillo*. Todo ello se comprometían a ejecutarlo, como ya se ha reseñado, por 3 reales de vellón cada palmo cúbico, *medido por buelos mayores*, siendo de cuenta del conde los *andamios y asistencias de los albañiles, como se acostumbra en iguales casos*, y de la suya los *demás pertrechos de torno, maroma, carrucha, vientos y qualquiera otro cordamen necesario*. En función de dicho precio, los trabajos de cantería pendientes tendrían un coste total, según el volumen de 4.468 palmos cúbicos (32'12 m³) determinado previamente por Ribes, de 13.404 reales (712 libras, 2 sueldos y 2 dineros), justo la mitad del montante calculado por este. No obstante, para evitar discordias a la hora de fijar el coste definitivo, los contratistas aceptaron que asistiera a la medición de la cantería trabajada aquella *persona inteligente* que comisionara el conde. También accedieron a que la obra fuera sometida a visura vinculante si el aristócrata lo considerara conveniente. A la contrata se añadió, antes de la firma de Rueda y Marín, una nota final matizando que *las ocho piedras de los ángulos deberán tener el tizón correspondiente, lo que reconocerá el encargado de Su Excelencia*.[2271]

Tal fue el ritmo de trabajo que se imprimió a las obras de la torre campanario a lo largo de 1792 que a finales de ese año se estaba trabajando ya en el cuerpo de campanas,

[2270] *Ibidem* (Cálculo de costes de cantería de 1-VI-1792).
[2271] *Ibidem* (Contrata de cantería de 17-VI-1792).

pues el 28 de diciembre la administración general o principal del Condado de Sástago abonó a Vicente Larripa 13 libras, 12 sueldos y 10 dineros jaqueses (256 reales y 20 maravedís de vellón) por el suministro de 13 maderos *treintaseisenes* (6'95 m) encargados por el maestro carpintero Manuel Rueda sin duda para el forjado del mismo. Casi tres meses antes, el 3 de octubre de 1792, la propia administración general había abonado al carpintero José Salvatierra otra cuenta de suministro de materiales de carpintería de fábrica por un importe de 17 libras, 9 sueldos y 4 dineros (328 reales y 24 maravedís). El cuerpo de campanas se debió de concluir durante el primer trimestre de 1793, construyéndose ya el chapitel de ladrillo, madera y plomo que debía rematar la torre durante la primavera y el verano de ese mismo año, pues así lo indican distintos pagos satisfechos por la administración general del condado a diferentes artífices y proveedores durante los dos primeros tercios de 1793. El primero de esos desembolsos fue un abono de 39 libras, 8 sueldos y 6 dineros (741 reales y 33 maravedís) realizado en los primeros meses del año a Nicolás Blasco por suministrar unos troncos de olmo *para los jubos de las campanas de Pina*. El segundo fue un pago de 81 libras y 9 sueldos (1.533 reales y 5 maravedís) satisfecho durante la primera mitad de 1793 al propio carpintero Manuel Rueda, que no solo trabajó como asalariado, sino que también realizó mediante contrata ciertos trabajos concretos especializados, *por lo trabajado de carpintería para el chapitel, jubos de las campanas, ventanas y puerta para la torre de la yglesia*. El tercer desembolso, realizado ya el 25 de junio de 1793, correspondió a la adquisición, a la propia *administración principal* —fue una autocompra—, de 64 arrobas (806'4 kg) de plomo para recubrir el chapitel de la torre por un importe de 136 libras (2.559 reales y 32 maravedís). Poco después, ya hacia julio-agosto, la administración general del condado abonó 21 libras, 10 sueldos y 6 dineros (405 reales y 2 maravedís) al maestro vidriero vecino de Zaragoza Pedro Elías, un profesional de la entera confianza de Sanz que también participó en otros proyectos suyos coetáneos como el de la Iglesia de Épila, *por el gasto ocasionado en tirar el plomo*, es decir, por recubrir el chapitel con dicho material protector previamente adquirido, cuya cantidad resultó escasa, por lo que también hacia julio-agosto fue preciso que dicha administración general adquiriera, por un importe de 21 libras y 5 sueldos (400 reales), 10 arrobas (126 kg) adicionales del mismo, las cuales fueron *vaciadas* o instaladas inmediatamente por el propio Elías por 8 libras, 5 sueldos y 12 dineros (156 reales). También durante el verano de 1793, ya hacia agosto-septiembre, la administración general del condado compró y remitió a Pina unas *palas de hierro* para la torre que costaron 18 libras y 9 sueldos (347 reales y 10 maravedís).[2272]

[2272] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794).



Fig. 6: ***Vista general de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina desde la plaza de España a principios del siglo XX*****. Presentaba prácticamente el mismo aspecto con el que quedó tras las obras proyectadas por Agustín Sanz.**



Fig. 7: ***Vista parcial de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina desde la plaza de España en la década de 1920*****. Se aprecia la torre, diseñada por Agustín Sanz.**

Finalizado el chapitel, que como era habitual quedó rematado por el trinomio de bola, veleta y cruz, la torre quedó concluida en lo fundamental, al menos desde un punto de vista estrictamente arquitectónico, y por tanto en disposición de ser visurada con



Fig. 8: Vista general de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina desde las inmediaciones del cauce del río Ebro hacia 1925. **Se observan la torre y algunos de los refuerzos estructurales ejecutados dentro del proyecto de Agustín Sanz.**

carácter final por el director de las obras, Agustín Sanz, quien al parecer se desplazó a Pina el lunes 23 de septiembre de 1793, según su propias palabras *a recibir la obra de la torre campanil y reparos de su yglesia parroquial*, permaneciendo en la localidad realizando la referida visura aproximadamente hasta el 27 de septiembre, pues cobró por dicha labor, directamente de la administración general del condado, unos honorarios de 9 libras, 11 sueldos y 4 dineros jaqueses (180 reales de vellón), cantidad correspondiente probablemente a las dietas de cuatro días y medio de trabajo, incluidos los viajes. Con toda probabilidad, Sanz dio su visto bueno a la nueva torre campanario, que ya estaba concluida a nivel arquitectónico, aunque no es descartable que indicara alguna mejora de escasa envergadura. En cualquier caso, la obra no se dio por terminada oficialmente, pues al parecer aún quedaban pequeñas obras y remates por realizar, fundamentalmente de carpintería. Así, consta documentalmente que en el último trimestre del año la administración general del condado aún abonó al carpintero José Fraile 11 libras y 11 sueldos (217 reales y 14 maravedís) *por unas tablas que se le compraron para puertas y ventanas*, y que ya hacia finales de 1793 o principios de 1794 pagó al cerrajero zaragozano José Lanau 7 libras, 2 sueldos y 8 dineros (134 reales y 4 maravedís) *por su cuentecita de unos yerros para la torre de Pina*. De hecho, el final real y absoluto de las obras de la torre campanario vino determinado por el *fin de pago* de la cantería a Manuel Rueda, contratista de la misma, quien el 30 de marzo de 1794 cobró por dicho concepto, de la administración general del condado, la importante cuantía de 84 libras y 12 sueldos (1.592 reales y 14 maravedís), lo que queda corroborado por la fecha que se estableció

como límite cronológico final de la cuenta general de los gastos de las obras del templo: el 31 de marzo de 1794, que debe ser considerada la fecha oficial de la conclusión de la segunda etapa constructiva, o lo que es lo mismo, de la construcción de la nueva torre campanario, y por ende, y en general, de las obras de la Iglesia de Pina en su conjunto [figs. 6, 7, 8 y 9].[2273]



Fig. 9: ***Vista parcial de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina, desde las inmediaciones del cauce del río Ebro, en 1937, poco antes de los bombardeos de la Guerra Civil que la destruyeron parcialmente*****. Se observan la torre y algunos de los refuerzos estructurales ejecutados dentro del proyecto de Agustín Sanz.**

Una vez concluidas las obras del templo por completo, el administrador local del Conde de Sástago, Enrique Lagá, quien por encargo de este se había ocupado con gran diligencia de su administración económica en el día a día e incluso a pie de obra, procedió a elaborar, sin duda a instancias del propio aristócrata o de alguno de los miembros de su administración general, la cuenta general de todos aquellos pagos que estuvieron a su cargo (jornales y materiales fundamentalmente), partiendo para ello de las precisas cuentas diarias que llevó desde el inicio de la primera fase de los trabajos. Tuvo lista esa cuenta general en apenas un mes, pues la rubricó y entregó al conde, acompañada de diferentes documentos acreditativos, con fecha de 30 de abril de 1794. Ascendían globalmente los gastos satisfechos por su parte entre las dos etapas constructivas a la importantísima cantidad de 7.344 libras, 7 sueldos y 14 dineros jaqueses (138.243 reales y 18 maravedís de vellón), una cifra que superaba en 323 libras, 6 sueldos y 12 dineros (6.086 reales y 6 maravedís) la cuantía total percibida por él de la administración general del condado durante las dos fases de las obras para hacer frente a dichos gastos, 7.021 libras, 1 sueldo y 2 dineros (132.157 reales y 12 maravedís), una suma que le había sido

[2273] *Ibidem*; A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 3, "Castellote…", f. 38 r.-v. (Carta de 18-IX-1793).

proporcionado progresivamente en 37 entregas de capital. El desfase radicó probablemente en que se vio obligado a computar como gasto propio algún gasto realizado directamente por la administración general del condado, o en que cubrió con ingresos de la administración local de Pina algún gasto de fábrica, aunque sin duda con permiso explícito. En cualquier caso, la detallada cuenta general de Enrique Lagá, dado su abultado montante, constituyó el núcleo principal de la *cuenta general de lo gastado en la fábrica de la Yglesia parroquial de Pina, su torre campanil y demás accesorio*, que fue elaborada por la administración general del condado a lo largo del mes de mayo de 1794 computando también, y de forma explícita, los diferentes gastos afrontados directamente por ella (visuras, algunas compras de materiales…) en las dos fases constructivas, cuyo importe había ascendido a un total de 1.141 libras, 11 sueldos y 9 dineros (21.487 reales y 31 maravedís). Fruto de la suma de ambas cuantías, es decir, de los gastos de Lagá y de los de la administración general, en la citada *cuenta general de lo gastado en la fábrica* se cuantificó el coste total de las obras, entre sus dos fases constructivas y las compras previas de materiales, en la importante cantidad de 8.485 libras, 19 sueldos y 7 dineros (159.731 reales y 15 maravedís), un coste total que, por distintas razones, había acabado siendo 1.886 libras, 9 sueldos y 7 dineros (35.509 reales y 2 maravedís) superior al previsto en el convenio rubricado por el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano de Zaragoza el 10 de septiembre de 1785, antes de iniciarse los trabajos.[2274]

Tras terminarse las obras y clarificarse el coste total que estas habían tenido, el Conde de Sástago decidió dar un paso más, pues tenía la pretensión de que el Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón declarase oficialmente que la misión que tenía encomendada había concluido ya, lo que le evitaría posibles reclamaciones futuras por parte de las autoridades municipales o eclesiásticas de Pina. Para acreditarlo, le pidió a Agustín Sanz que redactase y rubricase una certificación de final de obra, algo que este hizo el 20 de mayo de 1794 sin desplazarse nuevamente a la localidad —no consta que cobrara por la realización de una nueva inspección—, pues consideró sin duda que la visura de finales de septiembre del año anterior, con el edificio terminado en lo sustancial, era más que suficiente y tenía perfecta validez. No obstante, para evitar problemas dado el tiempo transcurrido, redactó la certificación con calculada ambigüedad, aludiendo a la visura realizada, pero sin precisar su fecha, aunque intentando hacerla pasar por reciente mediante el uso del tiempo verbal. Así, hizo constar que, *en conformidad de haver formado un plan para la reparación de la Yglesia parroquial de la villa de Pina y su torre, el que presenté al Real Acuerdo de este reyno con fecha de 22 de agosto de 1779 y se remitió al Supremo Consejo, quien lo aprobó y devolvió firmado y rubricado de don Juan Antonio Rero y Peñuelas, mandando se executasen las obras en el modo y forma que en el mismo se encuentran delineadas, he pasado a la villa de Pina de orden del Excelentísimo señor Conde de Sástago a visurar las obras practicadas y ver y examinar si estaban conformes y concluidas según arte y con arreglo al expresado plano y a la capitulación reglada por mí con fecha de 31 de mayo de 1780, y haviéndolas encontrado*

[2274] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta general de gastos de h. V-1794); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794).

en todo conformes, concluidas y ajustadas a dicho plano y capitulación, lo certifico y firmo […].[2275]

Ya hacia finales de mayo o principios de junio de 1794, la certificación de final de obra redactada por Agustín Sanz fue presentada ante el Real Acuerdo por el abogado del Conde de Sástago, Licer Moliner, adjunta a un pedimento en el que hizo presente que, habiendo el citado conde tomado a su cargo *la construcción de dichas obras*, la había verificado con arreglo *al plan de ellas presentado al Supremo Consejo y capítulos que formó don Agustín Sanz respectibos a las mismas*, como lo acreditaba la certificación de este que presentaba. En atención a ello, suplicaba que se declarase que su parte *ha cumplido y ha desempeñado las referidas obras*. El Real Acuerdo, que reabrió el expediente de la Iglesia de Pina con la documentación presentada, se reunió el 12 de junio de 1794, dictando un auto por el que ordenó que el pedimento condal se hiciera saber a las otras tres partes interesadas, a saber: el Arzobispado de Zaragoza, el Cabildo Metropolitano y el Ayuntamiento de Pina. Los procuradores de las mismas fueron notificados poco después, *y aunque tomaron el expediente*, lo devolvieron sin responder o alegar cosa alguna. Tras ello, el expediente pasó a informe del fiscal de la Real Audiencia, que al parecer aún tardó varios meses en ofrecer un dictamen. De hecho, el auto definitivo del Real Acuerdo, dictado en base a las conclusiones del informe del fiscal, no se verificó hasta el 11 de agosto de 1795, más de un año después del pedimento condal. A través del mismo el Real Acuerdo declaró *que el Conde de Sástago ha cumplido y desempeñado las obras de la yglesia y torre de la villa de Pina conforme a lo mandado por el Real Consejo*. La buena nueva, que daba el beneplácito oficial a las obras acometidas y por ende ponía fin a las obligaciones asumidas por el aristócrata como promotor de las mismas, lo que no resultaba baladí para él de cara a evitar futuras reclamaciones, fue notificada al conde mediante una certificación del escribano del Real Acuerdo, Juan Laborda, fechada el 18 de agosto de 1795.[2276]

La obtención de la declaración oficial del Real Acuerdo relativa al correcto desempeño y cumplimiento de las obras por parte del Conde de Sástago permitió a este abordar con garantías el único aspecto que quedaba pendiente para poder dar carpetazo definitivo a las mismas: el reparto proporcional entre sus tres financiadores del sobrecoste o desfase económico de 1.886 libras, 9 sueldos y 7 dineros jaqueses (35.509 reales y 2 maravedís de vellón) en que se había incurrido durante su ejecución, un sobrecoste del 28’6 % respecto a lo calculado justo antes del inicio de los trabajos que había sido asumido temporalmente por el aristócrata para evitar su paralización. Así, ya el 22 de agosto de 1795 el Conde de Sástago se dirigió al Cabildo Metropolitano mediante una carta escrita a los canónigos doctorales Joaquín Sánchez de Cutanda y Juan Martínez. En la misma les informó del auto del Real Acuerdo del 11 de agosto, que les hizo llegar en

[2275] A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Copia de certificación de final de obra de 20-V-1794, y copia de certificación de final de obra de 20-V-1794 en certificación del Real Acuerdo de 18-VIII-1795); A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Copia de certificación de final de obra de 20-V-1794 en copia de certificación del Real Acuerdo de 18-VIII-1795); y BARLÉS BÁGUENA, E., BORRÁS GUALIS, G. M., y ÁLVARO ZAMORA, I., “El convento…”, *op. cit.*, pp. 90-91.

[2276] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliegos sueltos (Copia de pedimento de h. 31-V-1794, copia de auto de 12-VI-1794, copia de auto de 11-VIII-1795 y copia de certificación de 18-VIII-1795); y A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Certificación de 18-VIII-1795).

copia junto a la *cuenta general de lo gastado en la fábrica* y otros documentos acreditativos del *superior gasto de las obras de la Yglesia parroquial de Pina al tanto que se había detallado*, comunicándoles el sobrecoste producido, que a su juicio había resultado inevitable, *pues en todo se ha procurado la posible economía, aprobechando las estaciones del tiempo para hacerla menos costosa*, y poniéndoles de manifiesto la necesidad de repartir proporcionalmente el citado desfase económico entre los tres financiadores de los trabajos, tal y como se estableció casi diez años antes, el 10 de septiembre de 1785, en el cuarto pacto general del convenio para la ejecución de las obras firmado por el Conde de Sástago y el Cabildo Metropolitano.[2277]

Los canónigos doctorales, conscientes de que hasta entonces se había procedido siempre de común acuerdo con el Conde de Sástago, se resignaron sin duda a que el Cabildo Metropolitano tuviera que aportar una cantidad adicional para hacer frente al coste real de las obras, pues ello estaba perfectamente justificado y regulado. No obstante, pasaron de inmediato el asunto a estudio de la Junta de Hacienda de La Seo, que al constatar que el conde no había llegado a establecer por su cuenta el reparto del sobrecoste de las obras, algo sin duda premeditado, pensado para conceder implícitamente esa facultad al Cabildo como en 1785, no dudo en arrogarse el derecho a calcular y establecer el complejo prorrateo entre los tres financiadores fijando la aportación de cada uno de ellos en función de la asignación de rentas determinada en su día por el Consejo de Castilla. Dicho cálculo lo realizó, de orden de la junta, el contador del Cabildo, Antonio Planas, quien el 16 de septiembre de 1795 fijó el reparto de las 1.886 libras, 9 sueldos y 7 dineros jaqueses (35.509 reales y 2 maravedís de vellón) de desfase económico de la siguiente manera: 1.411 libras, 12 sueldos y 6 dineros (26.570 reales y 31 maravedís) para el Conde de Sástago; 106 libras, 8 sueldos y 7 dineros (2.003 reales y 6 maravedís) para el Arzobispado de Zaragoza; y 368 libras, 8 sueldos y 10 dineros (6.934 reales y 33 maravedís) para el propio Cabildo Metropolitano.[2278]

Paradójicamente, la Junta de Hacienda de La Seo, y por ende el Cabildo Metropolitano, que estaría informado de todo, optaron por aguardar y no comunicar por el momento al Conde de Sástago el reparto del sobrecoste establecido por su contador, a pesar de haber encargado una copia del mismo para él, quizá a la espera de que este volviera a mover ficha. De hecho, los meses fueron transcurriendo sin novedad, dando tiempo incluso en el ínterin, ya hacia finales de marzo de 1796, tras más de medio año de inacción, a que el Ayuntamiento y el Capítulo Eclesiástico de Pina remitieran un memorial al Cabildo solicitando la realización de nuevos dispendios en la iglesia parroquial. En concreto, expusieron *la necesidad de su yglesia parroquial para reparo de órgano, monumento, cancel, puertas etc.*, cuestiones todas ellas que no fueron abordadas en las obras ya ejecutadas por no estar incluidas en el proyecto de Agustín Sanz al no ser perentorias y cuya hechura habían reclamado ya, sin éxito, al propio Conde de Sástago en calidad de perceptor de las primicias de la localidad, quien cansado sin duda

[2277] A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Carta de 22-VIII-1795); A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1796, ff. 263 r.-264 r. (Copia de carta de 25-IV-1796); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Copia de carta de 22-VIII-1795).
[2278] *Ibidem*; y A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Cuenta de 16-IX-1795).

de la gran inversión realizada en los recientes trabajos de restauración y moralmente liberado durante un tiempo de nuevas responsabilidades para con el templo gracias al auto del Real Acuerdo del 11 de agosto de 1795, se excusaba ahora *a contribuir para dichos reparos*. En atención a ello, *a fin de evitar las continuadas quexas de los vecinos y en su caso los recursos que se verían precisados a hacer a donde convenga*, suplicaban al Cabildo se dignara a contribuir *con lo que fuere de su agrado para dichas obras tan necesarias a la decencia del culto*. El Cabildo, reunido el 4 de abril de 1796, acordó pasar el asunto a su Junta de Hacienda de La Seo para que, *examinando dicha súplica con presencia de la obligación primaria de las primicias a contribuir para dichos objetos*, le diera su parecer. No consta que la junta llegara a ofrecer un dictamen sobre el tema, al menos oficialmente. Lo que sí hizo, apenas veinte días después, fue desatascar por fin el asunto del reparto del sobrecoste de las obras del templo. De hecho, espoleada probablemente por la nueva petición municipal, la junta quiso dejar zanjada cuanto antes la vinculación del Cabildo con las citadas obras. Así, ya el 25 de abril de 1796, el canónigo doctoral Joaquín Sánchez de Cutanda escribió al Conde de Sástago informándole del prorrateo establecido por el contador Antonio Planas, del que le remitió copia, e instándole a que, si lo encontraba conforme, procediera ya al cobro de la parte correspondiente al Cabildo en las dependencias del archivo de La Seo. Se ofreció incluso a gestionar personalmente, con solo el envío de un oficio, el pago de la fracción que debía satisfacer el Arzobispado de Zaragoza, que se encontraba de nuevo en sede vacante. El conde, como era de esperar, no puso reparos al reparto fijado y además procedió de inmediato, ya al día siguiente, 26 de abril, a remitir a Sánchez de Cutanda el oficio que este le había sugerido para iniciar la tramitación de la percepción de la parte correspondiente al arzobispado. No tardó demasiado el aristócrata en proceder al cobro de lo que se le adeudaba, pues presentó recibo ante el Cabildo Metropolitano el 3 de mayo de 1796 por la cantidad establecida de 368 libras, 8 sueldos y 10 dineros jaqueses (6.934 reales y 33 maravedís de vellón), y ante el Arzobispado de Zaragoza el 5 de mayo por la cuantía fijada de 106 libras, 8 sueldos y 7 dineros (2.003 reales y 6 maravedís). De esta manera tan prosaica se dio carpetazo definitivo a un largo proceso iniciado en el lejano 1777, casi veinte años antes.[2279]

Estudio artístico

La nueva torre campanario, diseñada por Agustín Sanz a mediados de 1779 y construida en 1787 (cimientos, zócalo general y arranque del primer cuerpo) y entre la segunda mitad de 1791 y los primeros meses de 1794 (todo lo restante),[2280] es el único

[2279] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, p. 52 (Cabildo de 4-IV-1796); A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1796, ff. 263 r.-264 r. (Carta de 25-IV-1796); A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1795, doc. suelto (Recibo de 3-V-1796); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Copia de recibo de 3-V-1796); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Copia de oficio de 26-IV-1796 y copias de recibos de 3-V-1796 y 5-V-1796).

[2280] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779); A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliegos sueltos (Cuenta general de gastos de h. V-1794 y copia de certificación de final de obra de 20-V-1794 en copia de certificación del Real Acuerdo de 18-VIII-1795); A.C.A.,

elemento subsistente de la intervención del arquitecto zaragozano en la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina, tristemente semidestruida por los bombardeos del bando franquista a principios de 1938, muy avanzada ya la Guerra Civil, y posteriormente, en 1967, demolida en su totalidad con la salvedad de la citada torre, que por su relativo buen estado y su condición de hito vertical de la localidad subsistió como torre del reloj del municipio, siendo denominada desde entonces como Torre Vieja.[2281] A raíz de ello, el estudio artístico de la intervención de Sanz en el templo se va a centrar en la citada torre, pues las restantes obras de rehabilitación y restauración del templo ejecutadas según los diseños de este del 22 de agosto de 1779, unos diseños que no se conservan, además de ser todas ellas eminentemente funcionales y miméticas con la arquitectura existente (macizado de las embocaduras de las dos capillas abiertas al primer tramo de la nave; reconstrucción del *esquinazo* de la confluencia del muro del testero de los pies con el gran paramento del lado de la epístola; construcción de contrafuertes adicionales en varias zonas; reconstrucción de ciertas partes del muro del testero de los pies; recomposición y refuerzo estructural de los tejados…), solo se conocen a través de las sucintas descripciones del propio Sanz ya analizadas y las escasas fotografías antiguas de deficiente calidad y escasa precisión que se conservan del templo, lo que dificulta su análisis [figs. 10, 11, 12, 13 y 14].[2282]

En la actualidad, la torre campanario de la antigua Iglesia parroquial de Pina, diseñada por Agustín Sanz en una refinada estética barroca clasicista o académica de líneas muy depuradas que responde a una armoniosa y equilibrada traza clasicista marcadamente rectilínea y planista aunque dotada de una sutil y a la vez efectista modulación plástica exterior, destaca como un estilizado prisma vertical exento de planta cuadrada que, con su aplomada presencia, destaca majestuoso y solitario, casi a modo de aislado *campanile* italiano, en el horizonte de la localidad ribereña definiendo el aspecto de la esquina occidental de su amplísima plaza de España, trazada en su mayor parte sobre el solar del desaparecido Castillo de los Condes de Sástago. No obstante, es evidente que Agustín Sanz no concibió la torre para ser contemplada de esta manera, sino como un volumen marcadamente geométrico adosado por uno de sus cuatro lados, el suroriental, a uno de los dos extremos menores de una sobria estructura arquitectónica previa muy

Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Copia de certificación de final de obra de 20-V-1794, y copia de certificación de final de obra de 20-V-1794 en certificación del Real Acuerdo de 18-VIII-1795); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/107 (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/109 (Contrata de cantería de 12-I-1787); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Nota del dinero percibido por los canteros de h. 1-I-1788, informe de visura de cantería de 10-I-1788, y liquidación de la contrata de cantería de 13-I-1788); A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/112 (Cuenta general de gastos de h. V-1794); y A.C.A., Diversos, Sástago, Lig. 68/C51 (Cuenta de ingresos y gastos de 30-IX-1791, y cuenta de cantidades entregadas a Enrique Lagá de h. IV-1794).

[2281] ZARAGOZA AYARZA, F., *Archivos Municipales V. Archivo Municipal de Pina de Ebro*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1995 (folleto).

[2282] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779); A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto (Informe de visura de 11-VI-1785); A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina, pliego suelto (Copia de certificación de final de obra de 20-V-1794 en copia de certificación del Real Acuerdo de 18-VIII-1795); A.C.A., Diversos, Sástago, 99, Lig. 15/54 (Copia de certificación de final de obra de 20-V-1794, y copia de certificación de final de obra de 20-V-1794 en certificación del Real Acuerdo de 18-VIII-1795); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780).



Fig. 10: ***Vista general de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina tal y como quedó tras los bombardeos de 1938*****. Se aprecia la torre casi intacta.**

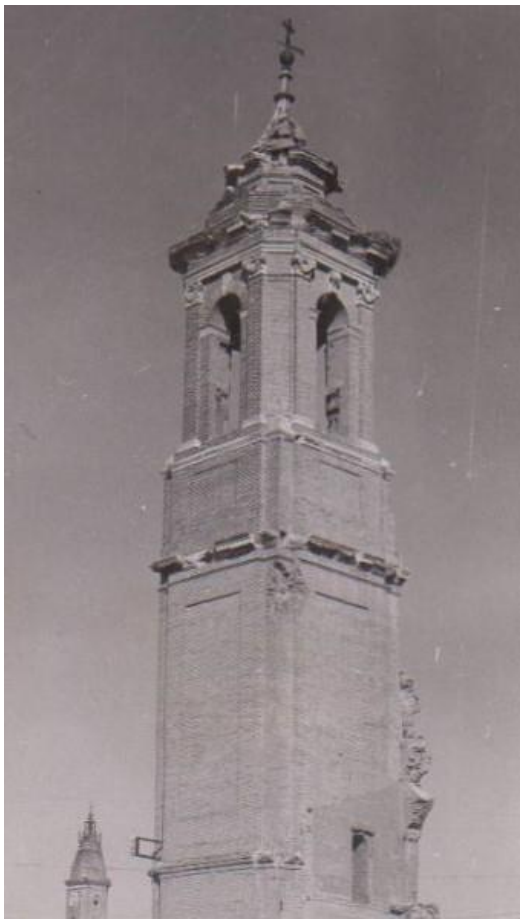


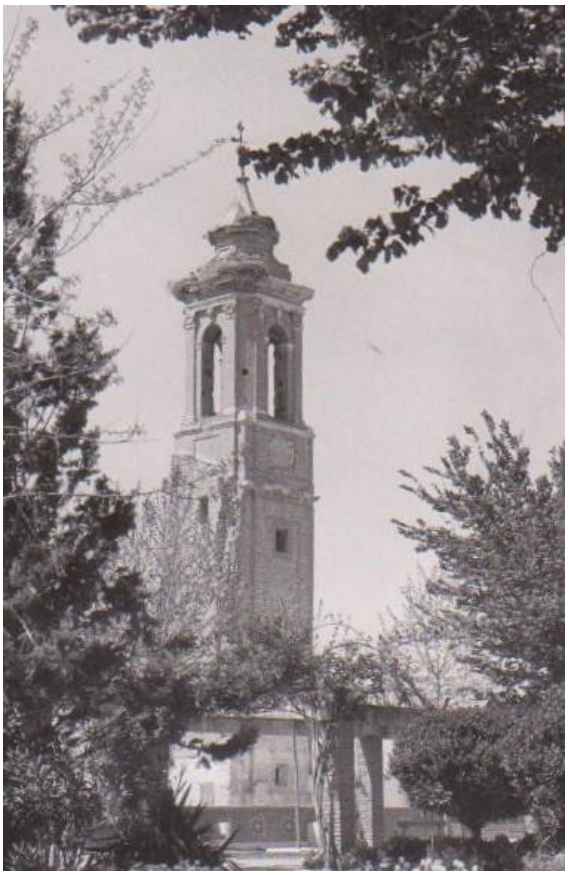
Fig. 11: ***Vista general de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina tal y como quedó tras los bombardeos de 1938*****. Se aprecia la torre casi intacta.**

anterior de la que sería subsidiario pero cuyo aspecto e imagen exterior debía reconfigurar, actualizar y revalorizar en clave ilustrada y clasicista: la vieja parroquial de mediados del siglo XVI, caracterizada por su marcada horizontalidad aunque también por su apreciable altura, lo que obligó al arquitecto zaragozano a desarrollar su nueva estructura notablemente en vertical para dejar perfectamente visible desde los cuatro



Fig. 12: ***Vista de la torre campanario de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina junto a las ruinas del templo hacia principios de la década de 1960.***





Figs. 13 y 14: ***Vista de la torre campanario de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina tal y como quedó tras la demolición de las ruinas del templo en 1967.***

puntos cardinales la parte principal de su clasicista cuerpo de campanas ochavado y su ascensional chapitel ligeramente bulboso. En concreto, Sanz dispuso su estilizada torre campanario, que concibió como una estructura independiente de nueva planta que debía arrancar directamente desde el suelo, adosada al testero de los pies de la vieja parroquial, al igual que la torre a la que sustituyó, derrumbada en parte el 27 de enero de 1777 y posteriormente demolida, aunque no en su mismo emplazamiento exacto, sino alineada con el paramento lateral del lado del evangelio de la nave, pues disponiéndola así, *como manifiesta el plan, logrará la yglesia y el pueblo las maiores ventajas por ser el puesto más a propósito de su colocación* al quedar perfectamente visible, y las campanas claramente audibles, desde la zona de acceso al templo [figs. 15 y 16].[2283]

La hoy aislada torre del desaparecido templo parroquial de Pina responde, tanto estructural como formalmente, al mismo modelo básico de campanario barroco clasicista o académico de planta general cuadrada, desarrollo vertical paralelepipédico, y cuerpo de campanas ochavado codificado por Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza (1772-1780) a partir de la reinterpretación de las torres de ángulo diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que eran de claras

[2283] A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785, "Don Josef…", ff. 5 r.-8 r. (Copia de informe facultativo de 22-VIII-1779).

resonancias barroco romanas (Bernini, C. Rainaldi...),[2284] un modelo básico que fue desarrollado posteriormente por Sanz en otros templos como las parroquiales de Urrea de Gaén (1777-1782) o Épila (1778-1808), contándose la torre de Pina entre los ejemplares de este modelo más cuidados y refinados en su modulación plástica exterior junto a las torres de la Iglesia de Épila, lo que se explica sin duda por la necesidad de aportar una cierta prestancia y empaque, dentro de una estricta moderación clasicista, a los parcos exteriores de la vieja Parroquial de Pina. La torre se desarrolla verticalmente en tres cuerpos, uno más que los presentes en las torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Urrea de Gaén, pues en el caso pinero el primer cuerpo presente en dichas torres, ante la necesidad de ganar altura para disponer el campanario por encima de los altos tejados de la nave del templo sin sacrificar las correctas proporciones, se subdivide en dos cuerpos separados por una volada cornisa, primero y segundo, aunque solo visualmente al exterior, pues al interior se configuran estructuralmente como uno solo [fig. 17].





Figs. 15 y 16: ***Vista general de la antigua torre campanario de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina en la actualidad.*** **A la izquierda, se aprecia la fachada que antes quedaba adosada al templo.**
Foto: Fernando Fernández Salinas.

[2284] Las torres diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que no se llegaron a ejecutar, pero se conocen por su traza de la fachada oriental de la iglesia, presentan paralelismos con algunas de las propuestas desarrolladas hacia 1645 por autores como Bernini o Carlo Rainaldi para los cuerpos de campanas de las torres de San Pedro del Vaticano de Roma.



Fig. 17: ***Vista general de la antigua torre campanario de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina*****. Se aprecia la fachada recayente a la plaza. Foto: Fernando Fernández Salinas.**



Fig. 18: ***Detalle del primer cuerpo de la torre campanario*****. Se observan la puerta de acceso y el zócalo, que antes quedaban ocultos al exterior por disponerse adosados al templo. Foto: Fernando Fernández Salinas.**





Figs. 19 y 20: ***Detalles de la escalera interior de caracol de la torre campanario, rehecha en la restauración de 1985-1987*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

El primer cuerpo de la torre, que es de planta cuadrada y altura moderada, alberga en su interior, en el centro de su estructura, una sencilla escalera de caracol de fábrica a la que se accede desde el exterior a través de un sencillo arco de medio punto de rosca de ladrillos a sardinel en resalte abierto a ras de suelo en la mitad derecha del flanco suroriental de ese primer cuerpo, cuyo grueso espesor atraviesa en esviaje para encarar el arranque de la mencionada escalera de caracol. Originalmente, cuando la torre quedaba adosada al templo, dicho arco comunicaba exclusivamente con el interior de la iglesia, accediéndose al mismo desde el coro gracias a un vano, perforado en el grueso muro del testero de los pies, que era continuación del mismo. La citada escalera de caracol, que fue rehecha a partir de la original de Agustín Sanz en la restauración de 1985-1987, carece en la actualidad del machón central circular que tenía en origen, que se remplazó por un ojo circular y una sencilla barandilla metálica, y permite, al prolongarse sin solución de

continuidad por el segundo cuerpo de la torre, dar acceso al tercer cuerpo o cuerpo de campanas [figs. 18, 19 y 20].

El cuerpo inferior o primer cuerpo de la torre está conformado por cuatro gruesos muros de ladrillo y yeso que arrancan de un zócalo general, ligeramente saliente respecto a dichos muros de ladrillo, formado por tres hiladas de *piedra cantería de yeso*,[2285] es decir, de sillares de alabastro de gran formato perfectamente escuadrados extraídos de las canteras de la zona. Dicho zócalo de alabastro, que apoya directamente sobre los cimientos y se remata en un sencillo perfil moldurado que suaviza sutilmente la transición con la fábrica superior de ladrillo y yeso, se extiende por tres de los cuatro flancos de la torre, pues en el cuarto, que en origen se adosaba al testero de los pies del templo y por tanto estaba más protegido y no se podía ver, el zócalo se construyó en ladrillo, aunque en la restauración de 1985-1987, con la estructura ya exenta y completamente visible, se recreó sobre su superficie, mediante revoco, el despiezado de los sillares, con el fin de mantener un aspecto unitario en las cuatro caras de la torre. Cabe señalar que en el momento de su ejecución material en 1787 por parte de los canteros Mateo Polo y Pedro de Azcárraga, el referido zócalo alcanzaba una altura de 10’5 palmos (2’03 m), que hoy resulta algo menor por encontrarse su hilada inferior semienterrada bajo el pavimento de la plaza circundante.[2286]

Las cuatro caras del primer cuerpo de la torre, incluida la que originalmente quedaba oculta, que fue rehecha en la restauración de 1985-1987 siguiendo las líneas maestras de las restantes en pos de la unidad del conjunto, se caracterizan por su enorme sobriedad y pureza de líneas, pues están constituidas por cuatro grandes paramentos continuos lisos de ladrillo macizo visto aparejado a soga y tizón que se animan y articulan únicamente mediante su efectista proyección hacia delante dejando en retranqueo a los lados sendas bandas verticales muy estrechas que en conjunción con las de las caras colindantes conforman las curiosas esquinas de la fábrica, que parecen embeberse hacia dentro al generar un curioso y llamativo efecto de quiebra del plano mural que se acompaña de un acusado claroscuro que perfila verticalmente las líneas arquitectónicas con gran nitidez, un recurso de tradición manierista italiana ya utilizado por Agustín Sanz en las dos torres que jalonan la fachada principal de la Iglesia de Épila, aunque aquí resulta de mayor efectismo por el carácter más aislado del campanario y su mayor austeridad y simplicidad formal. La única cara del primer cuerpo de la torre que presenta una mayor articulación mural es la nororiental, es decir, la más visible de todas con gran diferencia por recaer hacia la plaza de acceso al templo, en la que Sanz decidió concentrar los vanos para iluminar el interior de la escalera de caracol, que dispuso superpuestos en eje en el centro del paramento mural, concretamente en los extremos inferior y superior del mismo, ceñidos al zócalo y la cornisa respectivamente. Ambos vanos son dos ventanas adinteladas, de idéntico formato ligeramente rectangular y disposición vertical, dotadas de un austero marco plano en resalte de tradición herreriana que contribuye a animar el paramento, un tipo de vano, muy habitual en la arquitectura ilustrada española, ya usado por Sanz en la torre de la Iglesia de Urrea de Gaén. Cabe señalar que el efectista recurso

[2285] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Informe de visura de cantería de 10-I-1788).
[2286] *Ibidem*.

de proyectar los planos murales hacia delante dejando las esquinas en retranqueo, que estaba presente ya en el zócalo general de alabastro, se extiende también al segundo cuerpo de la torre e incluso a la parte inferior del tercero. De hecho, el recurso se utiliza también en la sencilla cornisa moldurada de saliente progresivo, aunque escaso vuelo, que remata este primer cuerpo, ejecutada en ladrillo a excepción de las cuatro esquinas en retranqueo y sus entronques, que se ejecutaron en cantería [fig. 21].[2287]



Fig. 21: ***Vista general de la fachada suroccidental de la torre campanario*****. Se aprecia la articulación mural con proyecciones y cajeados. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

El segundo cuerpo de la torre, también de planta cuadrada como el primero pero de mayor desarrollo vertical, arranca sutilmente de un sencillísimo *banquillo* o banda plana en ligero resalte que apoya en la cornisa del cuerpo inferior para ganar cierta altura y suavizar la transición entre cuerpos, un recurso clasicista muy refinado y sutil que no estaba presente en otras torres anteriores como las de la Santa Cruz o Urrea de Gaén, aunque sí en las de

[2287] Cabe señalar que en origen, en la cara suroccidental de la torre, a caballo entre el primer cuerpo y el segundo, existía una puerta, a la que se accedía desde su escalera de caracol y que perforaba todo el espesor del muro, que Agustín Sanz dispuso para comunicar el interior de la iglesia, a través de la citada escalera de caracol, con el preexistente cuarto de las manchas del órgano, que se alojaba en un bloque constructivo prismático vertical que quedó pegado a la torre, y con el propio instrumento en su gran balcón volado del testero de los pies, que no llegó a trasladarse al emplazamiento alternativo propuesto por el arquitecto zaragozano. Esta puerta, ante su inutilidad tras el derribo del templo, que la dejó visible desde el exterior y sin uso, se cegó miméticamente en la restauración de 1985-1987. En la restauración de 1985-1987 también se procedió a ejecutar miméticamente en esa zona la cornisa de remate del primer cuerpo de la torre, que en origen no existía en esa cara por disponerse la torre adosada a la estructura precedente que daba servicio al órgano.

Épila.[2288] Sus cuatro paramentos de ladrillo visto, incluido el oculto, que fue reconstruido en 1985-1987 siguiendo el esquema de los restantes, presentan el mismo efectista recurso de articulación mural de tradición manierista italiana desarrollado por Agustín Sanz en las caras del primer cuerpo, consistente en la proyección del plano mural de cada una de ellas dejando en retranqueo sendas bandas verticales laterales de gran estrechez que, en conjunción con las de las caras contiguas, conforman las esquinas de la torre, que parecen quedar embebidas hacia dentro al generar un sugestivo efecto de ruptura del plano que se acompaña de un marcado claroscuro que perfila verticalmente las líneas de la arquitectura con gran nitidez. De hecho, como no podía ser de otra manera, tanto los paramentos en proyección como las propias esquinas en retranqueo coinciden exactamente a plomo con las del primer cuerpo, aunque aquí se introduce un recurso plástico adicional inexistente allí que sirve para enfatizar la mayor importancia jerárquica de este segundo cuerpo: el cajeado, un recurso clasicista de articulación mural usado ampliamente por Agustín Sanz tanto en los paramentos exteriores como interiores de su arquitectura religiosa.[2289] De hecho, las cuatro caras del segundo cuerpo de la torre presentan sus paramentos en proyección no completamente lisos como los del primer cuerpo, sino articulados de forma muy sutil y refinada mediante un sencillo cajeado mural de formato rectangular vertical, un recurso empleado ya por Sanz en las torres de las iglesias de la Santa Cruz, Urrea de Gaén o Épila en lugares análogos y con idéntica finalidad. La única de las cuatro caras del segundo cuerpo de la torre que presenta una mayor modulación es de nuevo la nororiental, la más visible, pues en ella Sanz decidió concentrar también, como en el cuerpo inferior, los vanos de iluminación de la escalera de caracol, dos en total, que se disponen estrictamente a eje de los del primer cuerpo, aunque no ceñidos a los extremos inferior y superior del paramento mural sino dentro del cajeado, en el que se integran abajo y arriba pero sin llegar a tocarlo. De nuevo son dos vanos adintelados de idéntico formato rectangular vertical de austero marco plano en resalte de tradición herreriana. Este segundo cuerpo de la torre, al igual que el primero, se remata también con una cornisa clasicista de perfil moldurado pero, debido a su mayor importancia, de mucho mayor vuelo, ejecutada íntegramente en cantería y dotada a su vez en su parte inferior de un fino *collarino* o listel horizontal de cantería y un friso liso de ladrillo que potencian su

[2288] El *banquillo*, entendido este como una banda lisa en ligero resalte que se dispone encima de un entablamento o una cornisa, reproduciendo su mismo recorrido, para ganar visualmente algo de altura, era un recurso habitual en la arquitectura religiosa del barroco romano que se traspasó a su homóloga del barroco clasicista o académico español.

[2289] El cajeado era un recurso estético de articulación mural de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado a finales del siglo XV por Leon Battista Alberti, quien lo usó en San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso habitual en la arquitectura renacentista y manierista italiana que fue asumido por arquitectos de gran prestigio como Miguel Ángel o Palladio, siendo incorporado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo llevó a sus máximas posibilidades expresivas. Por influencia de este se convirtió a su vez en rasgo identitario de la arquitectura barroca clasicista española, siendo empleado por arquitectos como Ventura Rodríguez, quien lo usó en muchos de sus edificios religiosos (iglesias de San Marcos de Madrid y del Monasterio de Santo Domingo de Silos, reforma del Templo del Pilar de Zaragoza...). Agustín Sanz hizo un uso recurrente de este recurso estético en toda su arquitectura religiosa, tanto en interiores como en exteriores. La arquitectura neoclásica española también lo asumió, sobre todo en exteriores.

monumentalidad clasicista, un tipo de cornisa ya empleado por Sanz en los cuerpos principales de las torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Épila.[2290]

El tercer cuerpo de la torre o cuerpo de campanas, que como su nombre indica alberga principalmente una amplia sala diáfana de gran altura y generosa apertura hacia el exterior para disponer las campanas parroquiales y facilitar la expansión de su sonido hacia los cuatro puntos cardinales, está ejecutado de nuevo en ladrillo visto en su mayor parte, a excepción de ciertos detalles arquitectónicos, realizados en cantería, y presenta dos partes perfectamente diferenciadas: una zona inferior de planta cuadrada, dispuesta de nuevo sobre un sutil banquillo para ganar altura, que actúa a modo de basamento o semicuerpo de transición de notable desarrollo vertical, y el cuerpo de campanas propiamente dicho, que es de planta cuadrada de esquinas achaflanadas o planta ochavada. Esa zona inferior concebida como basamento o semicuerpo de transición, que es un elemento que permite ganar altura al cuerpo de campanas aportando una notable sensación de estilización además de dar cabida integradamente al reloj mecánico de la torre en una de sus cuatro caras, estaba presente ya en las torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Urrea de Gaén, aunque aquí se desarrolla bastante más en altura y con una articulación mural mucho más sofisticada, acercándose a la solución empleada en las torres de la Parroquial de Épila, lo que resultaba preciso para dotar al viejo templo parroquial de una imagen exterior más refinada y actualizada. De hecho, en este basamento, yendo mucho más allá que en los de los cuerpos de campanas de las torres de las iglesias de la Santa Cruz y Urrea de Gaén, Sanz llegó a usar los mismos recursos plásticos de articulación mural que había empleado en el cuerpo principal de la torre: la proyección de los planos murales hacia delante dejando las esquinas en retranqueo y el cajeado mural, unos cajeados que aquí son cuadrados, siendo el principal, como no podía ser de otra manera, el de la cara nororiental, el más visible, en el que Sanz alojó la clasicista esfera del reloj mecánico de la torre, cuya compleja maquinaria actual, de principios del siglo XX, se alberga en el interior de este basamento, una sala en la que desemboca la escalera de caracol que recorre el primer y segundo cuerpo de la torre y que queda comunicada con el cuerpo de campanas propiamente dicho con una pequeña escalera metálica de un solo ramo que sustituyó a la sencilla escalera de madera que debía existir en origen. La citada esfera, de gran clasicismo, es de formato perimetral cuadrado pues emerge en relieve de una placa pétrea cuadrada que se inserta en retranqueo en el cajeado mural, presentando la esfera circular propiamente dicha, de números romanos, un marco perimetral plano en resalte que queda ceñido en sus enjutas por cuatro rosetas labradas. El gran basamento del cuerpo de campanas se remata, como no podía ser de otra

[2290] Resulta preciso señalar que en origen, en la cara suroriental de la torre, es decir, la adosada al testero del coro o de los pies del templo, en la mitad derecha de la parte alta del segundo cuerpo, existía una puerta, a la que se accedía desde su escalera de caracol y que perforaba todo el espesor del muro, que Agustín Sanz dispuso para comunicar el interior de la iglesia, a través de la citada escalera de caracol, con el piso de las bóvedas, con el fin de poder acceder a la estructura de los tejados y realizar tareas de mantenimiento. Esta puerta, ante su inutilidad tras el derribo del templo, que la dejó visible desde el exterior y sin uso, se cegó miméticamente en la restauración de 1985-1987. En dicha restauración de 1985-1987 se procedió también a ejecutar miméticamente en esa misma zona la cornisa de remate del segundo cuerpo de la torre, que en origen no existía en esa cara por disponerse la torre adosada al testero de los pies de la iglesia.

manera, con una clasicista cornisa de cantería de sencillo perfil moldurado y esquinas en retranqueo [figs. 22 y 23].



Fig. 22: ***Vista general del cuerpo de campanas de la torre campanario*****. Se aprecian su basamento inferior y la esfera de reloj que cobija, diseñada por Agustín Sanz. Foto: Fernando Fernández Salinas.**



Fig. 23: ***Detalle de la esfera de reloj del basamento del cuerpo de campanas de la torre campanario de la antigua Iglesia de Pina*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

El cuerpo de campanas propiamente dicho, que puede considerarse barroco clasicista por el lenguaje empleado y la manera de conjugarlo, y que es de planta cuadrada de esquinas achaflanadas, es decir, de planta ochavada, arranca de nuevo de un sencillo banquillo perimetral en resalte para ganar cierta altura. Presenta cuatro fachadas idénticas entre sí presididas por un gran arco de medio punto de rosca de ladrillos a sardinel, impostas de triple faja resaltadas de cantería, y clave enfatizada mediante una refinada protíride o ménsula de perfil avolutado y frente doblemente acanalado ejecutada en cantería, una protíride que continúa su desarrollo por encima del arco sirviendo de enlace o transición entre este y el monumental entablamento dispuesto encima, que apoya visualmente sobre esta ménsula y las tres restantes de las otras tres caras del cuerpo de campanas, y no directamente sobre los arcos, que quedan ligeramente separados del mismo, una solución de raíz clásica que Agustín Sanz usó con frecuencia en los arcos de sus campanarios (torres de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén o Épila).[2291] En cada una de las cuatro fachadas, el correspondiente arco queda flanqueado por dos pilastras de plinto y basa ática de cantería, fuste liso de ladrillo y capitel jónico

[2291] Este recurso de la protíride, aplicado a la transición entre un arco de medio punto y un entablamento, fue muy utilizado en la arquitectura clásica romana. Posteriormente se recuperó durante el Renacimiento, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Miguel Ángel, quien lo utilizó en los arcos de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Más adelante fue asumido por el manierismo reformado (Palladio, Vignola…) y el barroco romano, de donde pasó a latitudes más lejanas como España.

con guirnalda colgante y roseta central ejecutado en cantería, un tipo de capitel típicamente barroco clasicista frecuente en las torres de Sanz [fig. 24].[2292]



Fig. 24: ***Vista general del cuerpo de campanas de la torre campanario de la antigua Iglesia de Pina*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

[2292] Agustín Sanz empleó el capitel jónico con guirnalda colgante en el cuerpo de campanas de otras torres suyas como la de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, la de la Parroquial de Urrea de Gaén o la de su segundo proyecto de campanario para la Iglesia de La Puebla de Híjar. Este tipo de capitel, que también utilizó en fachadas como las de las iglesias de la Santa Cruz o Épila, fue incorporado por Miguel Ángel a la fachada del Palacio de los Conservadores de Roma, de donde saltó a la escuela barroca romana, siendo empleado por arquitectos tan relevantes como Maderno (fachada de San Pedro del Vaticano), Bernini (San Andrés del Quirinal) o Borromini (Oratorio de los Filipenses). De ahí pasó al barroco académico español, donde cuajó por su refinamiento, siendo empleado por profesionales como Ventura Rodríguez (Iglesia de la Encarnación de Madrid), Sabatini (Puerta de Alcalá) o el propio Agustín Sanz. En Aragón llegó a utilizarse en edificios tardíos como la Iglesia de San Fernando de Torrero. Véase PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle...*, *op. cit.*, pp. 80-81.



Fig. 25: ***Vista interior contrapicada del cuerpo de campanas de la torre campanario de la antigua Iglesia de Pina*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

La unión entre las cuatro fachadas del cuerpo de campanas no se realiza en arista viva sino mediante cuatro estrechos chaflanes que le aportan un aspecto ochavado. Dichos chaflanes presentan una articulación muy sencilla consistente en un simple cajeado mural de formato rectangular vertical delimitado en su parte superior por una sencilla moldura de cantería que es prolongación del baquetón de los capiteles de las pilastras de las caras principales, un recurso usado con frecuencia por Agustín Sanz en sus campanarios y otros edificios religiosos.[2293] Además, coincidiendo con las esquinas en retranque del basamento inferior, dichos chaflanes presentan en su base un pequeño saliente a modo de podio, pensado para colocar encima un elegante flamero o *llamero*, es decir, un jarrón bulboso con fuego a modo de pebetero, realizado en cantería,[2294] motivo decorativo típico del barroco romano empleado por Agustín Sanz en esta y otras torres similares para suavizar la transición entre la planta cuadrada del basamento y del cuerpo inmediatamente inferior y la planta ochavada del cuerpo de campanas. Lamentablemente, no se conservan los cuatro flameros que hubo en origen, que, a principios del siglo XX, como se puede observar en fotografías anteriores a la Guerra Civil, ya no existían a excepción de un fragmento del que se ubicaba en el chaflán sur. Por ello, al no conocerse su aspecto, no se pudieron reproducir en la restauración de 1985-1987, en la que se optó por colocar en su sitio, con análoga función, pequeñas pirámides con bola, un recurso clasicista que, aunque no desentona demasiado en el conjunto, no resulta el más adecuado tanto desde

[2293] Agustín Sanz usó este recurso en los campanarios de iglesias como las de la Santa Cruz de Zaragoza o Épila o en su segundo proyecto no realizado para la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar. También lo empleó en otros edificios religiosos (fachada de la Iglesia de la Santa Cruz, distintas dependencias de la Cartuja de Nuestra Señora de Las Fuentes...).

[2294] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780); y A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Cálculo de cantería de 15-V-1791).

un punto de vista histórico como volumétrico, además de quedarse manifiestamente escaso en altura [fig. 25].[2295]

Como remate del tercer cuerpo de la torre, sostenido visualmente por las ocho pilastras y las cuatro protírides, se dispone un monumental entablamento perimetral similar a los que coronan los cuerpos de campanas de otras torres diseñadas por Agustín Sanz (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén y Épila, o segundo proyecto no realizado del campanario de la Parroquial de La Puebla de Híjar), el cual se extiende por las cuatro caras y los cuatro chaflanes y se divide canónicamente en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con cornisilla moldurada, todo de cantería, friso liso de ladrillo, y monumental cornisa clasicista saliente de perfil moldurado de piedra labrada, una cornisa que, como muchos otros elementos pétreos dañados, fue repuesta, siguiendo el diseño original, en la restauración de 1985-1987, que recurrió en exceso a esta solución tan expedita de remplazar elementos de cantería.

El entablamento perimetral del cuerpo de campanas, que se achaflana en las esquinas siguiendo la forma ochavada del mismo, sirve de base al estilizado y ascensional chapitel que corona dicho cuerpo y la propia torre en general, un chapitel que al interior se configura como un cupulín hemisférico ciego de fábrica de ladrillo enlucida, volteado sobre cuatro pseudopechinas, que cubre la sala de campanas. Al exterior el chapitel se compone de un pequeño basamento inferior de planta octogonal y caras rectas lisas de ladrillo macizo visto de las que parten, en ligero retranqueo, ocho paneles pseudotriangulares curvados de superficie cajeada que forman una especie de pirámide curvada y truncada de base octogonal, toda de ladrillo visto. Dichos paneles confluyen en un pseudoentablamento perimetral octogonal de listel moldurado de ladrillo, friso liso también de ladrillo y saliente cornisa clasicista moldurada de cantería (rehecha en la restauración de 1985-1987) que, con su formato octogonal, sirve de base al *faldón*[2296] o pseudopirámide de planta octogonal, estructura interior de madera y recubrimiento de chapas de plomo que, como en origen, corona el conjunto, que queda rematada por un vástago cilíndrico anillado dotado del trinomio habitual de bola, veleta y cruz, unos elementos metálicos que parecen ser todavía los originales, destacando sobre todo la artística cruz de hierro forjado, que responde a un diseño clasicista habitual en las obras religiosas de Sanz (cruz de brazos trilobulados con *ráfagos* celestiales en sus encuentros). La solución de este chapitel, que en su conjunto describe un perfil escalonado ligeramente bulboso, es muy parecida a la que Agustín Sanz había concebido previamente, en 1778, para los chapiteles de las dos torres de la Parroquial de Épila, y casi idéntica a la que aplicaría poco después, en 1783-1784, en el chapitel de su segundo proyecto de campanario para la Iglesia de la Puebla de Híjar, no realizado, unas soluciones que eran

[2295] La desaparición prematura de los flameros originales del cuerpo de campanas de la torre de la Iglesia de Pina se debió probablemente a una conjunción de factores, debiéndose citar entre ellos: su posición muy expuesta al viento y los temporales en una torre de por sí ubicada en un emplazamiento muy despejado junto al río Ebro sometido con mucha frecuencia al inclemente cierzo; la cierta fragilidad de la *piedra de yeso* o alabastro de las canteras de Pina, aunque esta fuera de la de mejor calidad, como específicamente dispuso Antonio Ribes para los *jarrones* o flameros, *para que resista a los temporales y permanezca la obra*; y el grave problema de los nidos de cigüeña, muy habitual en la zona como se puede observar en fotografías antiguas y actuales de la torre, que con su enorme peso generan roturas y desprendimientos en los elementos arquitectónicos y decorativos. Véase *ibidem*.

[2296] A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108 (Copia de capitulación de 31-V-1780).

una versión evolucionada y simplificada de la que había ideado en 1772 para el chapitel de la torre de la zaragozana Iglesia de la Santa Cruz, que a su vez era una reinterpretación personal, simplificada y clasicista del singular chapitel de la torre de La Seo de Zaragoza, diseñada en 1685 por el arquitecto barroco italiano Giovanni B. Contini [fig. 26].[2297]



Fig. 26: ***Vista del cuerpo de campanas y del chapitel de la torre campanario de la antigua Iglesia de Pina*****. Foto: Fernando Fernández Salinas.**

[2297] Sobre la torre de La Seo de Zaragoza y su singular chapitel originario véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano...", *op. cit.*, pp. 189-208. El chapitel de Contini fue destruido en 1850 en un incendio generado por un rayo, siendo sustituido años después por el actual, que se inspira en el original, pero con ciertas diferencias. El original puede conocerse gracias a diferentes dibujos.

Este cuerpo de campanas, como ya se ha apuntado anteriormente, es sin duda una versión adaptada y simplificada de las torres angulares diseñadas en 1761 por Ventura Rodríguez para el Templo del Pilar de Zaragoza, que no llegaron a construirse pero que ya incluían soluciones como los flameros de ángulo, versión que Agustín Sanz convirtió en un auténtico modelo propio de torre tras codificarlo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, ya que lo empleó también, con ligeras variantes, en otros edificios religiosos, como las parroquiales de Épila o Urrea de Gaén,[2298] que hicieron que esta tipología de torre campanario tuviera una importante repercusión a nivel aragonés. No obstante, dicha tipología no solo se difundió por influjo de diferentes campanarios de Sanz, sino también gracias al nuevo cuerpo de campanas añadido en 1773 a la torre mudéjar de la Iglesia de La Magdalena de Zaragoza bajo la dirección de José Arberuela,[2299] cuyo diseño, muy parecido al de la torre de Santa Cruz ya que partió de la misma fuente de inspiración "pilarista", es estrictamente coetáneo al de esta. Así, en el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX se levantaron por todo Aragón decenas de torres y cuerpos de campanas[2300] que siguieron este esquema a nivel general, con una mayor o menor fidelidad, con una resolución más exquisita o más popular según los casos, y con distintas variaciones en lo referente a aspectos como el orden arquitectónico empleado, la resolución de la cornisa superior o el tipo de chapitel utilizado.[2301]

[2298] A este mismo modelo responde una torre que Agustín Sanz diseñó en 1798 para la Iglesia de Villarroya de la Sierra y que al parecer no llegó a construirse. Véase A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo XII-687, Expediente "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r. (Proyecto y cálculo de 6-VI-1798).

[2299] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y…, op. cit.,* pp. 136-137. Las torres de la nueva fachada del Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza también siguieron muy tempranamente un esquema parecido.

[2300] El fenómeno se explica por la conclusión de muchos templos levantados en los tres primeros cuartos del siglo XVIII, cuyas torres no habían llegado a terminarse. Ahora, con el fin de presentar un aspecto a la moda, lo harán siguiendo este modelo de campanario típico del barroco clasicista de inspiración italiana.

[2301] En la actual provincia de Zaragoza caben reseñarse ejemplos destacados de torres que siguieron fielmente el modelo, como los del campanario de la Iglesia de San Antonio de Padua de Alagón, la torre de la Capilla de San Martín de la Aljafería de Zaragoza (desaparecida), el último cuerpo del campanario de la Iglesia del Monasterio de Santa Fe de Huerva, o las torres de las parroquiales de Alborge, Jaulín, La Puebla de Albortón, Sierra de Luna, Pastriz, Lumpiaque, Sástago, San Fernando de Torrero o Caspe, ejemplo este último ya muy tardío, construido en 1888 según diseño del arquitecto Ricardo Magdalena, que indica la gran vigencia del modelo en tierras aragonesas. No obstante, en territorio zaragozano también existen torres que siguieron el modelo con una interpretación más popular, sobre todo a nivel decorativo y de proporciones, como las de las parroquiales de Villadoz, Villalba del Perejil o Fayón. En la actual provincia de Huesca existen a su vez un buen número de ejemplares destacables que siguieron el modelo con bastante fidelidad, como la Torre del Reloj de Ayerbe, construida en 1798-1799 por el maestro Tomás Gállego según diseño propio, o los campanarios de las iglesias parroquiales de Sarsamarcuello, Quinzano, Adahuesca, Labata, Ortilla, Loscertales, Piracés, Robres, Estiche de Cinca o Almudévar. Otras torres oscenses, como las de las iglesias parroquiales de Selgua, Quicena, Bandaliés, Tramaced, Grañén o Camporrells, siguieron el modelo, pero con interpretaciones más populares o simplificadas. En la actual provincia de Teruel se levantaron también numerosas torres siguiendo el modelo, aunque en algunos casos la fidelidad al mismo se combinó con ciertas concesiones a la tradición local, sobre todo decorativas. Entre ellas destacan las de las parroquiales de Tornos, Lagueruela, Peracense, Villel, Caminreal, Odón, Puertomingalvo, Torrelacárcel, Pitarque, Galve, Cañizar del Olivar, Palomar de Arroyos o La Cuba. También existen otras torres turolenses que siguieron el modelo, pero de manera más popular o incluso simplificada, como las de las parroquiales de Barrachina, Castel de Cabra, Concud, La Zoma o Rudilla.

4.2.2.2. Proyecto de ampliación y reforma de la Iglesia parroquial de San Pedro de Fraga (1785-1786)

Estudio histórico-artístico



Fig. 1: ***Vista general del exterior de la Iglesia parroquial de San Pedro de Fraga.***

El 29 de febrero de 1784 tomaba posesión como nuevo obispo de Lérida el eclesiástico ilustrado navarro Jerónimo María de Torres y Cuadrado (Allo, Navarra, 1730-Lérida, 1816), quien en los años precedentes había sido un fiel colaborador del poderoso cardenal Francisco de Lorenzana y Butrón, arzobispo de Toledo, desde su puesto canonical en el cabildo catedralicio toledano. Hizo su entrada en la diócesis ilerdense dos meses después, el 27 de abril, y de inmediato inició una frenética actividad que le llevó a emprender, apenas unas semanas más tarde, una extensa y larga visita pastoral de presentación y toma de contacto por todo el territorio diocesano, que abarcaba también numerosas parroquias del Aragón oriental, entre ellas la destacada parroquia dúplice de Fraga, compuesta por las iglesias parroquiales medievales de San Pedro y San Miguel, que estaban unidas canónicamente y compartían por tanto capítulo eclesiástico. En concreto, a finales de noviembre de 1784 visitó la pujante ciudad del Cinca, que gracias a su inquebrantable fidelidad a la causa borbónica en la Guerra de Sucesión (1701-1714) había obtenido tal categoría en 1709 aunque sin corregimiento propio —pertenecería al de Zaragoza hasta 1796, en que obtuvo el suyo de forma provisional—,

una fidelidad que también le había proporcionado grandes privilegios, tanto políticos como económicos y sociales (voto en Cortes, exenciones fiscales…) [fig. 1].[2302]

Durante su visita pastoral a Fraga, el nuevo obispo fue agasajado por el ayuntamiento, que puso a su disposición dos delegados municipales: Senén Corbatón Garcés y Joaquín Rubio y Sisón. Estos le acompañaron en todo momento y fueron los responsables de comunicar oficialmente al consistorio la gratitud del prelado y su deseo *de seguir en la mayor armonía con la ciudad en todos asumptos*. Lo hicieron el 27 de noviembre de 1784 en una sesión extraordinaria del ayuntamiento presidida por el alcalde primero, Juan Bautista Mazas Lizana, en la que también comunicaron dos importantes medidas propuestas por el nuevo obispo en relación con la parroquia fragatina. La primera de ellas era la reasignación del producto de la primicia recaudada en la ciudad, que no se destinaba íntegro *a gastos y decencia de la yglesia* como estipulaban los concilios, sino que estaba adjudicado en gran parte a los Propios de la localidad para cubrir dispendios municipales, lo que consideraba inadecuado. De hecho, el prelado quería que dicha renta volviera a cumplir su misión primigenia, por lo que solicitaba el apoyo municipal para dirigir conjuntamente una representación al rey y su Consejo de Castilla solicitando la segregación de la primicia respecto de los Propios. La segunda medida propuesta por el obispo, relacionada con la anterior, se concretaba en la ampliación de la Iglesia de San Pedro, la principal de la ciudad, que consideraba imprescindible tras constatar que el tamaño del templo resultaba manifiestamente insuficiente para su crecida feligresía. Es más, había llegado a manifestar *con sumo sentimiento* su sorpresa *de que hallándose la ciudad tan llena de privilegios le falte yglesia correspondiente a su lustre, pues entiende (como es assí) no coje en ella la mitad de sus feligreses*. Para solucionarlo consideraba preciso que los miembros del ayuntamiento demostraran *ser fieles vasallos del rey del cielo con la misma galantería que lo han executado en todas ocasiones con el de la tierra, pensando en ampliar la yglesia acreditando en ella su mucha christiandad y discurriendo los medios más fáciles y menos gravosos a los vecinos*. Al igual que en la otra cuestión, veía necesario que el consistorio y el obispado dirigieran una representación conjunta al monarca y su consejo *haciendo presente la suma necesidad* y solicitando la concesión de los arbitrios que el ayuntamiento *tuviera por conveniente para la fábrica que ocurra en la extensión de la yglesia, con todo lo demás conducente a este tan justo y devido fin*.[2303]

El ayuntamiento fragatino, deseoso de congraciarse con el nuevo obispo de Lérida, con quien tendría que colaborar en el futuro en múltiples asuntos, optó por dar plena satisfacción, sin poner traba alguna, a las dos medidas propuestas por este, que además resultarían beneficiosas para los intereses locales, especialmente la segunda, sin suponer a cambio una excesiva carga para las arcas municipales dada la boyante situación de las mismas derivada de los numerosos privilegios de que disfrutaba la ciudad desde 1709. De hecho, en su misma sesión extraordinaria del 27 de noviembre de 1784, el consistorio acordó comisionar y otorgar poderes a los ya mencionados Senén Corbatón y Joaquín Rubio, que conocían bien al prelado, para que *en nombre del ayuntamiento, traten y*

[2302] A.M.F., Caja 134-1, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1780-1784, s. f. (Actas de 27-XI-1784 y 10-IV-1785); y A.M.F., Caja 135-2, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1796-1798, s. f. (Actas de 12-III-1797 y 26-III-1798).
[2303] A.M.F., Caja 134-1, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1780-1784, s. f. (Acta de 27-XI-1784).

hagan quantas representaciones sean necesarias a la Magestad, su Consejo, o a quien convenga, a una con Su Ylustrísima, a fin de que el ramo de primicia se separe de Propios y se destine todo su producto a la manutención de la yglesia, con facultad de que Su Ylustrísima pueda reconocer y aprobar la quenta de su distribución. Y assí mismo, que los citados comisionados traten y discurran los medios más suaves para exigir los gastos que puedan ofrecerse en la obra que ocurra en la extensión de la yglesia, haciendo las representaciones que convengan para las imposiciones, suplicando a la Magestad se sirva concederles su real permiso, y esto, y quanto se haya de hacer, sea y se entienda todo con aprovación, dictamen y a una con Su Ylustrísima, pues el ayuntamiento todo lo dexa en su mano y espera conseguir el mayor consuelo por su influxo. También acordó el consistorio pasar en pleno a ver al obispo antes de su marcha para *dar gracias por sus buenos desseos y santos pensamientos, ofreciéndole en voz no se apartará haora, ni nunca, de su voluntad, pues espera la ciudad y sus vecinos de Su Ylustrísima todo consuelo y el de que sus beneficios se hagan patrimoniales por su influxo*.[2304]

Los comisionados municipales se afanaron durante el invierno en urdir un completo plan de financiación de la obra de ampliación de la iglesia que consensuaron con el Obispo Torres y Cuadrado. Se basaba fundamentalmente en la obtención de arbitrios mediante el gravamen impositivo anual de diferentes abastos municipales en el momento de subastar su arriendo (el impuesto lo abonaría el adjudicatario del arriendo del abasto) por espacio de ocho años: hielo (100 libras jaquesas, o 1.882 reales y 10 maravedís de vellón), aguardiente y vino blanco (100 libras), *vino que se introduze de afuera, tanto para los eclesiásticos como para los seculares* (400 libras, o 7.529 reales y 7 maravedís), aceite (200 libras, o 3.764 reales y 20 maravedís), carnero y macho (100 libras), y vaca (200 libras). A todo ello se añadía el arriendo anual de las tiendas de los abastos menores (300 libras, o 5.646 reales y 31 maravedís).[2305]

El plan de financiación de la obra de ampliación del templo fue presentado al ayuntamiento, presidido ahora precisamente, como alcalde primero, por uno de los dos comisionados municipales encargados del asunto, Joaquín Rubio, el 10 de abril de 1785. En dicha sesión, los comisionados expusieron también el resto de aspectos negociados y acordados con el obispo *sobre el modo de extender o ampliar la yglesia y ceder todo el producto de primicia para alimentos de ella*. En vista de los mismos, condescendiendo con lo pactado con el prelado, el consistorio acordó que se hiciera una representación formal al Consejo de Castilla para que este concediera *la imposición de los arbitrios que le propone en razón separada por el precisso término de ocho años, con cuyo producto entiende la ciudad será suficiente para la construcción de la referida obra*. También resolvió que se solicitara al Consejo que todo el producto de la primicia se empleara *en alimentos de la yglesia* concluida que fuera la obra, bien bajo administración municipal o de la persona que el obispo designara, pero siempre *con sujeción a este prelado en todas*

[2304] *Ibidem*.

[2305] A.M.F., Caja 134-2, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1785-1789, s. f. (Acta de 10-IV-1785); y A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre adiccionar la Yglesia de San Pedro de Fraga", s. f. (Copia de h. 25-V-1787 de razón de arbitrios de h. 10-IV-1785 y copia de aclaración de h. 25-V-1787).

sus partes, y que pueda y deva reconocer quando bien le parezca las referidas cuentas y la legitimidad de su inversión.[2306]

La representación para el Consejo de Castilla fue redactada y remitida a Madrid casi de inmediato. En la misma, el ayuntamiento, además de solicitar la ampliación de la Iglesia de San Pedro *por ser muy corta la que en el día ay y no cojer en ella mucha parte del pueblo*, presentó su plan de financiación de la obra, que detalló en una razón adjunta, y solicitó la segregación y asignación del producto de la primicia a la manutención del templo una vez concluyera dicha obra.[2307]

Tras recibir la representación de Fraga, el Consejo de Castilla, como era preceptivo, abrió un expediente, siendo probablemente su primera diligencia pasar el asunto a informe de su fiscal. Fruto del dictamen de dicho fiscal y de deliberaciones posteriores, optó por encauzar la instrucción del citado expediente a través del Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, a quien, entre otras cosas, dio la orden de *hacer reconocer la yglesia parroquial de la ciudad de Fraga por maestro arquitecto de habilidad e yndividuo de la Real Academia de San Fernando, a fin de que examine y proponga el modo de dar a dicho templo la extensión correspondiente a su población o el de construirlo de nuevo*. Como no podía ser de otra manera, Ximénez Navarro escogió para el desempeño de la comisión a quien era el principal arquitecto de confianza de la Intendencia de Aragón desde hacía más de diez años: Agustín Sanz Alós, que además de ser un profesional de probada valía, cumplía el requisito de ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en calidad de académico de mérito en la arquitectura, una alta condición muy poco extendida dentro de la profesión que había adquirido en 1775.[2308]

Antonio Ximénez Navarro comisionó a Agustín Sanz para el encargo fragatino el 13 de septiembre de 1785 mediante un despacho o carta-orden en la que le explicó su cometido. Según lo prescrito por el Intendente a instancias del Consejo de Castilla, Sanz debía presentarse en Fraga para reconocer el templo *in situ*, lo cual debía ejecutar previa citación de los perceptores de los diezmos de la ciudad, que eran el obispo de Lérida, el capítulo eclesiástico de Fraga y el propio ayuntamiento, que debían nombrar cada uno un delegado que asistiera en su nombre al reconocimiento. Tras inspeccionar el edificio, el arquitecto zaragozano, *bien sea preciso fabricar de nuevo la yglesia o ampliar la que oy ay, que por sí deberá determinar según lo que entienda más conveniente*, debía *formar el correspondiente plan y proyecto con su pliego de condiciones y el cálculo de su coste*, todo lo cual, una vez concluido, debía presentar al Intendente *para evacuar lo resuelto por el Consejo*.[2309]

Agustín Sanz, a pesar de su ajetreada actividad profesional, pudo viajar a Fraga con prontitud. Arribó a la ciudad del Cinca unas doce jornadas después, hacia el 25 de septiembre de 1785. Al día siguiente, 26 de septiembre, fue recibido oficialmente en las

[2306] A.M.F., Caja 134-2, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1785-1789, s. f. (Acta de 10-IV-1785).
[2307] A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre…", s. f. (Copia de h. 25-V-1787 de razón de arbitrios de h. 10-IV-1785).
[2308] *Ibidem*, s. f. (Copia de 26-IX-1785 de carta-orden de 13-IX-1785).
[2309] *Ibidem*. El primero en vincular a Agustín Sanz con la Iglesia de San Pedro de Fraga fue el insigne erudito Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien en su breve biografía del arquitecto señaló que *trazó también la iglesia parroquial de Fraga*. No obstante, este extremo no se había podido constatar documentalmente hasta ahora. Véase LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, p. 315.

casas consistoriales por la Junta de Propios de Fraga bajo la presidencia del alcalde primero, Joaquín Rubio, y a presencia del interventor de la misma, Senén Corbatón, ambos dos comisionados municipales para el asunto de la ampliación de la Iglesia de San Pedro. El arquitecto zaragozano informó detalladamente de su comisión y, siguiendo lo prescrito por el Intendente, presentó oficialmente a la junta la carta-orden recibida de este el 13 de septiembre con el fin de que la misma le auxiliara en todo lo que se le ofreciera durante el desempeño de su labor y le pagara las dietas y trabajos que se devengaran de esta. La junta se quedó copia del documento. Sanz también entregó a la misma un oficio del Intendente para ella fechado a su vez el 13 de septiembre. En él, Antonio Ximénez Navarro reiteraba los aspectos ya prescritos en la carta-orden de igual fecha, haciendo hincapié en la necesidad de citar oficialmente a los perceptores de los diezmos y de que la junta auxiliara debidamente a Sanz, pagándole además del sobrante de Propios *las dietas que en ella devengue y los gastos de la formación del plan, proyecto y cálculo que igualmente deve practicar conforme a la misma resolución del Consejo*.[2310]

Vistos los dos documentos presentados por Agustín Sanz y lo comunicado por este, la Junta de Propios, enterada de todo, acordó dar cumplimiento a lo prescrito por el Intendente, pasando los correspondientes oficios a los perceptores de los diezmos, en concreto al capítulo eclesiástico y al ayuntamiento y, *si fuere necesario*, también al obispo de Lérida, para que designaran un representante que en su nombre acudiera al reconocimiento de la iglesia que Sanz debía practicar. Finalmente, fueron citados los tres perceptores, incluido el prelado, mediante oficio de la junta del propio 26 de septiembre. Ese mismo día, el capítulo designó como representante a su integrante Francisco Pontano. El ayuntamiento hizo lo propio, también el día 26, eligiendo al nuevo regidor Domingo Arquer. Por su parte, el obispo, dada la distancia, aún tardó un tiempo en contestar. Lo hizo el 1 de octubre escogiendo como delegado al propio interventor de la Junta de Propios, Senén Corbatón, que era de su plena confianza y tenía un buen conocimiento del asunto al ser comisionado municipal para el mismo.[2311]

El reconocimiento oficial de la vieja Iglesia de San Pedro por parte de Agustín Sanz a presencia de los delegados de los perceptores de los diezmos debió de tener lugar hacia el 2 de octubre de 1785, una vez designado el representante episcopal. No obstante, el arquitecto debió de aprovechar los seis días previos para inspeccionar el templo a conciencia extraoficialmente, tanto interior como exteriormente, reconociendo su complicado emplazamiento así como los terrenos circundantes, lo que le ayudaría posteriormente a decidir el tipo de intervención más adecuado, tomando las medidas que precisaría para elaborar su proyecto, realizando algún levantamiento planimétrico preliminar y recabando otros datos técnicos de su interés como el precio de los jornales o la disponibilidad y coste de los materiales de construcción en la ciudad. Incluso tuvo tiempo en esos seis días, en cumplimiento de otro decreto del Intendente del 13 de

[2310] A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre…", s. f. (Copia de 26-IX-1785 de carta-orden de 13-IX-1785, y oficio de 13-IX-1785); y A.M.F., Caja 410-1, Libro de actas de la Junta de Propios de Fraga, 1765-1801, s. f. (Acta de 26-IX-1785).

[2311] A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre…", s. f. (Oficios de 26-IX-1785 y 1-X-1785); A.M.F., Caja 410-1, Libro de actas de la Junta de Propios de Fraga, 1765-1801, s. f. (Acta de 26-IX-1785); y A.M.F., Caja 134-2, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1785-1789, s. f. (Acta de 26-IX-1785).

septiembre comunicado reservadamente al alcalde primero, de visurar un fortín junto al murallón que se estaba levantando a cargo del maestro de obras de Zaragoza Francisco Rodrigo[2312] para reforzar el talud de la carretera real Madrid-Barcelona a su paso por la localidad y protegerla de las avenidas del río Cinca. Cobró sus dietas y emolumentos por las dos comisiones desempeñadas en Fraga, a cargo de los Propios de la ciudad, poco después, aunque ya tras su marcha. Así, el 6 de octubre se libraron a favor de Sanz 80 libras, 16 sueldos y 8 dineros jaqueses (1.521 reales y 13 maravedís de vellón) *por sus dietas de haber visurado la yglesia y reconocido el terreno para ver si se puede ampliar i fabricar de nuevo*. Dos días después, el 8 de octubre, se le libraron otras 22 libras, 9 sueldos y 4 dineros (422 reales y 28 maravedís) *por sus dietas y trabajo de haber reconocido y visurado el fortín* [fig. 2].[2313]

En los meses siguientes, con toda la información recabada *in situ*, Agustín Sanz procedió a elaborar sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes para la Iglesia parroquial de San Pedro de Fraga, que tuvo listos hacia mediados de julio de 1786, tras más de nueve meses. Había optado finalmente por ampliar moderadamente el viejo templo medieval existente en vez de construir uno nuevo desde cero. El factor principal que le inclinó a ello fue probablemente la imposibilidad de levantar un edificio de nueva planta con la amplitud y dignidad debidas en el mismo emplazamiento del antiguo, al parecer el único disponible, que resultaba muy complicado orográficamente al situarse en lo alto de una colina en medio de la intrincada trama urbana de origen islámico del centro de la ciudad, caracterizada por sus grandes desniveles y su abigarramiento. También debió de contribuir notablemente a que eligiera la opción de la ampliación la gran solidez y funcionalidad espacial de la robusta iglesia románica de sillería existente, cuya única y amplia nave rectangular rematada en ábside poligonal al interior y semicircular al exterior, construida hacia finales del siglo XII o principios del XIII, había sido reformada en profundidad en el siglo XVI con la creación de capillas entre los contrafuertes y el volteo de espectaculares bóvedas tardogóticas de crucería estrellada dotadas de terceletes y combados. De hecho, Sanz, como buen ilustrado, era un defensor a ultranza de los principios de austeridad y economía de medios, de tal manera que, si el edificio existente era útil y digno de conservarse por sus cualidades arquitectónicas, como era el caso, aun cuando fuera medieval, prefería economizar y optaba preferentemente por salvarlo y mejorarlo, en este caso ampliándolo.[2314]

[2312] Sobre el maestro de obras Francisco Rodrigo, activo en Aragón en el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX, véase MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en…*, *op. cit.*, vol. IV, p. 392.
[2313] A.M.F., Caja 1.096, Libro del Interventor de los Propios de Fraga, 1783-1806, ff. 29 v.-30 r. (Apunte contable de 8-X-1785) y f. 33 r.-v. (Apunte contable de 6-X-1785); y A.M.F., Caja 410-1, Libro de actas de la Junta de Propios de Fraga, 1765-1801, s. f. (Actas de 11-IV-1785, 6-V-1785, 6-VI-1785, 1-VIII-1785, 4-VIII-1785 y 3-VIII-1786).
[2314] A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre…", s. f. (Oficio de 21-VII-1786).



Fig. 2: ***Vista general del interior de la Iglesia parroquial de San Pedro de Fraga*.**

Los diseños de Agustín Sanz fueron entregados al ayuntamiento y la Junta de Propios de Fraga a finales de julio de 1786 por el arquitecto ilustrado Manuel Inchauste (¿Zaragoza?, h. 1734-Zaragoza, 1805),[2315] quien al igual que este era colaborador habitual de la Intendencia General de Aragón —aunque normalmente en proyectos y labores de menor importancia—, con ocasión de su desplazamiento a la ciudad del Cinca para realizar la visura final de la obra del murallón de la carretera real que había estado a cargo del maestro de obras Francisco Rodrigo. Inchauste entregó las trazas de Sanz adjuntas a un oficio del 21 de julio de 1786 del Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, destacado funcionario ligado a la Intendencia. En dicho oficio, el contador, además de informar al consistorio y la junta de las circunstancias de la entrega, les aclaró que la misma era solo temporal, pues les hacía llegar *los planes que ha formado el arquitecto don Agustín Sanz para adiccionar la yglesia de ese pueblo* a fin de que se enteraran *de la idea y desempeño de este comisionado* y con la condición de que se los devolvieran sin demora *con el propio conductor*, es decir, a través del mismo Inchauste, para poder remitirlos posteriormente al Consejo de Castilla desde la propia Intendencia *después de instruido el expediente con las demás noticias que faltan*. Al parecer, el contador también les hizo llegar por la misma vía la documentación técnica que el propio Sanz había elaborado para el fortín que visuró el año anterior, en este caso para que permaneciera en su poder. No obstante, el arquitecto zaragozano aún tardó tres meses en cobrar los trabajos técnicos realizados para ambos proyectos, siendo preciso además para ello que mediaran sendos decretos del Intendente. Así, el 23 de octubre de 1786 se libraran a cargo de los Propios de Fraga sendos pagos a Sanz: uno de 124 libras, 16 sueldos y 14 dineros jaqueses (2.349 reales y 32 maravedís de vellón) *por su trabajo de los planes y demás papeles que ha trabajado para la ampliación de la yglesia, mandado satisfacer por decreto de 11 del presente mes del señor Yntendente*, una cantidad importante que indica la notable envergadura de la labor proyectual realizada por este, y otro de 15 libras, 18 sueldos y 12 dineros (300 reales) *por su trabajo del plan, cálculo y proyecto de las obras que faltan para perfeccionar el fortín, mandadas satisfacer por decreto del señor Yntendente de 26 de septiembre*.[2316]

Siguiendo lo prescrito por Diego Navarro, las autoridades municipales, tras tomar conocimiento preciso de la propuesta arquitectónica concebida por Agustín Sanz para la ampliación de la Iglesia de San Pedro, procedieron a devolver los diseños de este a los pocos días de haberlos recibido con el fin de que pudiera continuar la instrucción del expediente del citado templo por parte de la Intendencia, la cual, tras conocer el coste concreto que tendría la obra gracias al cálculo de Sanz, intentaba concretar su sistema de financiación, asunto que era de gran trascendencia y permanecía aún sin resolver a pesar de disponer esta del plan de financiación propuesto por el ayuntamiento en abril de 1785, que no dejaba de ser una propuesta más entre diferentes opciones válidas. Para progresar

[2315] Véase una breve biografía de Manuel Inchauste en MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 316-317.

[2316] A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre…", s. f. (Oficio de 21-VII-1786); A.M.F., Caja 410-1, Libro de actas de la Junta de Propios de Fraga, 1765-1801, s. f. (Acta de 3-VIII-1786); y A.M.F., Caja 1.096, Libro del Interventor de los Propios de Fraga, 1783-1806, f. 43 r. (Apunte contable de 23-X-1786) y f. 46 r. (Apunte contable de 23-X-1786).

en dicho asunto, el 28 de septiembre de 1786 el Intendente Ximénez Navarro rubricó una carta-orden instando a la Junta de Propios de Fraga a que le remitiera testimonio de diferentes datos económicos que necesitaba saber: *el sobrante de Propios que le resulta anualmente y quando podrá quedar este libre del destino de la acequia que oy tiene; otro, el valor de los diezmos por un quinquenio y de lo que toca a cada perceptor; otro, del precio en que oy se halla arrendada la primicia y del sobrante que de él resulta a favor de los Propios deducida la dotación*. También instó a la junta a que, con asistencia del cura párroco, examinara el número y estado de las jocalias y ornamentos parroquiales, remitiéndole una relación de los que faltaran y fuera preciso confeccionar en relación al número de capitulares regularmente residentes en la parroquia, expresando su coste mediante una declaración de peritos.[2317]

La Junta de Propios, reunida el 9 de octubre de 1786, acordó remitir al Intendente los datos económicos que este había solicitado. Sin embargo, no lo hizo con la diligencia esperada, por lo que justo tres meses después, el 29 de diciembre de 1786, Antonio Ximénez Navarro los volvió a reclamar en iguales términos, al parecer por tercera vez, *para instruir el expediente sobre la obra de la yglesia de esta ciudad*. La junta, reunida otra vez el 1 de enero de 1787, acordó dar cumplimiento inmediato a la orden del Intendente, pasando oficio a su propio secretario principal, que llevaba un tiempo sin desempeñar su labor y era al parecer el culpable de la gran demora, instándole a que entregara *los testimonios que le corresponde dentro de veinte y quatro horas, como ya se le tienen pedidos y ofrecido darlos, con apercibimiento de que se le cargarán los perjuicios que resulten por su omisión, en consideración de estar co*[n]*minada la junta para su pronto cumplimiento*. Todo parece indicar que esta vez la junta sí que remitió la información solicitada por Ximénez Navarro, aunque ello no agilizó en exceso la instrucción del expediente, que siguió su curso con lentitud. De hecho, el Intendente aún tardó varios meses, hasta el 23 de mayo, en hacer una nueva consulta de carácter económico al ayuntamiento y su Junta de Propios. En este caso, solicitó información sobre la fórmula concreta que estos habían contemplado para poder recaudar los arbitrios propuestos en su plan de financiación de abril de 1785. Le respondieron a vuelta de correo adjuntándole una copia del citado plan y precisándole *que el medio más fácil y seguro de cobrar los impuestos que dize la adjunta nota es el arrendar los abastos y poner por pacto que el que subastase deva pagar la cantidad que se impone y rematar dicho arriendo en aquel que más beneficio haga al común, así como se practica en los Propios de esta ciudad, pues imponer en las especies el sobreprecio es más dificultoso y no se logrará el poder hacerse con la limpieza y seguridad que se desea*.[2318]

Lamentablemente, lo que ocurrió después es imposible de determinar. Desde mediados de 1787 cesaron las comunicaciones entre la Intendencia General de Aragón y las autoridades municipales fragatinas en relación al proyecto de ampliación de la Iglesia de San Pedro ideado por Agustín Sanz. Tampoco en los fondos documentales del Consejo

[2317] A.M.F., Caja 410-1, Libro de actas de la Junta de Propios de Fraga, 1765-1801, s. f. (Acta de 9-X-1786).
[2318] *Ibidem*, s. f. (Actas de 9-X-1786 y 1-I-1787); y A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre…", s. f. (Oficio de 23-V-1787, copia de h. 25-V-1787 de razón de arbitrios de h. 10-IV-1785, y copia de aclaración de h. 25-V-1787).

de Castilla y de la propia Intendencia de Aragón —este último muy mermado durante la Guerra de la Independencia—, conservados respectivamente en el Archivo Histórico Nacional y el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, hay rastro alguno del expediente instruido por ambas instituciones. Probablemente, lo que ocurrió fue que, ante la falta de empuje y verdadero interés municipal en el asunto por derivar este de una iniciativa ajena, del Obispo de Lérida, que había sido apoyada por poco más que cortesía y sin demasiada convicción, la instrucción del expediente debió de quedar atascada en la Intendencia a la espera de resolver el complejo asunto de la financiación de la obra, que probablemente tendría un coste muy notable que a los pocos meses se debió de hacer difícil de asumir, al menos en el corto plazo, con el surgimiento de gastos mucho más perentorios como los ocasionados por las dos avenidas extraordinarias del río Cinca de primeros de octubre de 1787, que además de dañar seriamente el gran puente de madera de la ciudad —especialmente sus dos arcadas más próximas al núcleo urbano— y la acequia del molino harinero, arruinaron un tramo de 12 varas de altura y 22 de longitud (9'3 x 17 m) del murallón que se acababa de construir para fortificar la carretera real Madrid-Barcelona a su paso por Fraga, y sobre todo por la enorme riada del 5 y 6 de septiembre 1788, que *los que oy biben jamás la vieron mayor*, que tras remontar el gran puente de madera y llevarse por delante cinco arcadas del mismo y una barca que se estaba utilizando para su reparación, destruyó el fortín que se acababa de construir a su vera con intervención del propio Sanz y arrasó el murallón de protección de la carretera real y las casas contiguas. También resultaron muy dañados el azud, que quedó inservible, la acequia principal, el molino harinero y su propia acequia, y hubo otros muchos daños materiales de todo tipo e incluso víctimas mortales. Fruto de todo lo anterior, el proyecto de ampliar la Iglesia de San Pedro debió de quedar postergado sine-die y la instrucción de su expediente paralizada en la Intendencia —ni siquiera llegó a pasar por la Real Academia de San Fernando para su revisión—, donde probablemente sería destruido, incluidos los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de Agustín Sanz, a raíz del incendio de sus dependencias en el antiguo Palacio de la Diputación del Reino de Aragón a finales de enero de 1809, durante el segundo asedio napoleónico a Zaragoza, que arrasó una parte muy importante de su archivo. En cualquier caso, es indiscutible que el proyecto de Sanz, del que no se tienen datos técnicos, no llegó a ejecutarse.[2319] Lo que si se llevó a cabo, aunque una década más tarde, en la primera mitad de 1799, y por maestros de obras leridanos y locales, fue una intervención en el templo de mera restauración mucho más modesta que acabo incluyendo, no obstante, una pequeña ampliación espacial mediante la creación de un falso transepto, algo que probablemente ya habría contemplado Sanz en su mucho más ambiciosa propuesta arquitectónica [fig. 3].[2320]

[2319] A.M.F., Caja 134-2, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1785-1789, s. f. (Actas de 10-X-1787, 7-IX-1788, 1-X-1788, 3-X-1788, 8-XI-1788, 11-XII-1788, 15-XII-1788, 3-V-1789 y 6-XII-1789).

[2320] Hacia mediados de 1796 el capítulo eclesiástico de Fraga presentó un recurso ante el Consejo de Castilla para impulsar la restauración y la dotación de ornamentos litúrgicos de los dos templos que conformaban la parroquia fragatina, las iglesias de San Miguel y San Pedro, especialmente de esta última. Fruto de dicho recurso se inició la instrucción de un expediente que culminó con la restauración de la citada Iglesia de San Pedro. La misma fue visurada, junto a la de San Miguel, poco antes del 24-VIII-1796 por los peritos leridanos Pedro Sellés, maestro albañil, y Juan Barbosa, sastre, que cifraron el coste de los trabajos de



Fig. 3: ***Vista del exterior de la cabecera de la Iglesia parroquial de San Pedro de Fraga*.**

restauración y dotación de ornamentos precisos en ambos templos en 5.122 libras, 1 sueldo y 11 dineros jaqueses (96.413 reales de vellón). Ya el 12-III-1797 se celebró un concejo general para intentar concretar la financiación de las obras y la contribución de los vecinos a las mismas, constatándose que la primicia era el fondo más adecuado. No obstante, la restauración de la Parroquial de San Pedro no se inició hasta poco después del 18-I-1799, fecha en que por disposición del Obispo de Lérida el Santísimo Sacramento fue trasladado solemnemente, de forma provisional, a la pequeña Iglesia de San Sebastián, situada enfrente, que asumió las funciones parroquiales interinamente para poder dejar el templo libre de uso litúrgico mientras durasen los trabajos. Por su parte, el capítulo eclesiástico trasladó su residencia a la más lejana Iglesia de los Agustinos. No obstante, apenas un mes después, a finales de febrero, hubo que trasladar también el Santísimo Sacramento y las funciones parroquiales a la misma Iglesia de los Agustinos ante la terrible insalubridad de la de San Sebastián. También a finales de febrero, con la obra de restauración ya iniciada y a petición del capítulo eclesiástico, el obispo pactó con el ayuntamiento realizar sin apenas sobrecoste una pequeña ampliación del templo no contemplada inicialmente consistente en la creación de un falso transepto en el tercer tramo de la nave mediante el desplazamiento hacia el exterior de las dos puertas de acceso existentes en el mismo, lo que permitiría, al parecer, albergar 400 feligreses más. A su vez acordó que, *abriendo un arco en la capilla del Santo Christo, y colocando su altar al frente, sea el depósito del Santísimo de la parroquia, cuyas funciones podrán hacerse sin entrar en lo interior del santuario ni incomodar a los fieles que concurren a él, aunque sea en el día de mayor festividad*. La obra, incluidos los dos añadidos pactados, concluyó apenas tres meses después, a finales de mayo de 1799, pues el Santísimo Sacramento volvió a trasladarse solemnemente a la Iglesia de San Pedro el 2-VI-1799. Los trabajos habían durado en total poco más de cuatro meses, lo que es indicativo de la escasa envergadura de la intervención, que no fue sino un mero apaño muy alejado sin duda de la ambiciosa propuesta arquitectónica planteada por Agustín Sanz en la década anterior. Véanse A.M.F., Caja 410-1, Libro de actas de la Junta de Propios de Fraga, 1765-1801, s. f. (Actas de 3-VIII-1796, 8-VIII-1796, 24-VIII-1796 y 21-II-1797); A.M.F., Caja 135-2, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1796-1798, s. f. (Actas de 14-II-1797, 12-III-1797 y 26-III-1798); y A.M.F., Caja 136-1, Libro de actas del Ayuntamiento de Fraga, 1799-1800, s. f. (Actas de 18-I-1799, 11-II-1799, 21-II-1799, 30-V-1799 y 31-V-1799).

4.2.2.3. Restauración, reforma y ampliación de la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Miedes (1788-1831)

Estudio histórico

La localidad aragonesa de Miedes, conocida hoy como Miedes de Aragón, era a finales de la década de 1780 una modesta población de rico pasado medieval venida a menos que, sin embargo, todavía mantenía las principales señas de identidad de su antiguo lustre: su viejo templo parroquial de nutrido capítulo eclesiástico de beneficiados, su amplio convento de religiosas concepcionistas, y su pertenencia a la histórica Comunidad de Aldeas de Calatayud, en la que llegó a ocupar una posición de preeminencia en el siglo XIII y de cuyos privilegios aún disfrutaba. No obstante, para entonces, como no podía ser de otra manera, ya estaba perfectamente integrada en la nueva estructura política borbónica, dependiendo en lo administrativo y judicial del Corregimiento de Calatayud y en lo eclesiástico del Obispado de Tarazona, concretamente del Arcedianato de Calatayud, que gozaba de notable autonomía dentro de la diócesis.



Fig. 1: ***Vista general del interior mudéjar de la Iglesia de San Pedro Apóstol de Miedes*****. Se aprecia su solución espacial de planta de salón de tres naves. Foto: Javier Martínez Molina.**

Entre los edificios de importancia de Miedes ocupaba un lugar de privilegio su ya mencionada iglesia parroquial, dedicada a San Pedro Apóstol y construida en mampostería, ladrillo y yeso probablemente en el siglo XIV. A pesar de las reformas sufridas, avanzado el último cuarto del siglo XVIII se configuraba todavía como un amplio y curioso templo mudéjar de planta de salón de tres naves de tres tramos, la central

algo más ancha, rematadas en una cabecera triple y cubiertas por un total de nueve bóvedas de crucería sencilla, un tipo de iglesia de gran diafanidad y unidad espacial a raíz de la altura uniforme de sus naves que todavía resultaba extraño a nivel aragonés pues apenas se había ensayado salvo en casos puntuales como el de la Iglesia de San Pedro de los Francos de Calatayud, con la que guardaba notables paralelismos, aunque en clave más modesta, por los que pudo ser su modelo de referencia. Mención aparte merece la singular torre campanario del templo, que poco tiene que ver con el mismo pues se dispone exenta y separadamente en el lado del evangelio y se configura como una espectacular torre fortificada gótica de cantería de grandes proporciones dotada de bellas tracerías caladas en los cuatro frentes de su cuerpo de campanas. Esta monumental torre, sin apenas parangón en el Aragón bajomedieval, se levantó probablemente en la segunda mitad del siglo XIV o a principios del XV con una doble función religiosa y militar, como lo atestigua el ándito perimetral saliente que envuelve la base de su cuerpo de campanas, sin duda a raíz de la Guerra de los Pedros (1356-1369), que enfrentó a Pedro I "el Cruel" de Castilla con Pedro IV "el Ceremonioso" de Aragón y que fue especialmente cruenta en la Comunidad de Calatayud, territorio limítrofe con Castilla que experimentó un proceso de fortificación generalizado durante y después del conflicto bélico (iglesias fortaleza…) [figs. 1 y 2].

A pesar de su solidez estructural general, la vieja Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Miedes había llegado a finales de la década de 1780 en un estado de conservación muy precario y preocupante, pues ciertos elementos como sus tres *capillas principales*, es decir, su cabecera triple, y algunos de sus muros perimetrales amenazaban auténtica ruina, con el peligro que ello implicaba para la integridad de los feligreses y del nutrido capítulo eclesiástico. Dicha situación impulsó a las autoridades locales a urdir un plan muy bien elaborado para conseguir el permiso oficial y la financiación adecuada para poder ejecutar las obras precisas con la debida celeridad. De hecho, para conseguir una mayor apariencia de unanimidad y por tanto de autoridad en la petición decidieron canalizar el asunto como una iniciativa surgida del síndico procurador general de Miedes, cargo que se ocupaba de defender los intereses del común, asumida sin fisuras por el ayuntamiento de la localidad. Así, el 21 de abril de 1788, el citado síndico, Antonio Fuentes Calvo, se dirigió al consistorio, mediante una instancia oficial, manifestando el preocupante estado de la iglesia, cuya *antigüedad* la había *puesto sin duda como se halla y Vuecencia no ignora, de que para celebrar el santo sacrificio de la misa es preciso el tenerla apuntaleada, no dejando de parecer muy indecentes los puntales en sus capillas más principales, de modo que aún en algunos de sus altares más proporcionados no puede celebrarse el santo sacrificio a causa de lo ruinoso de sus paredes, aberturas y grietas en estas, sus arcos y bóbedas, observándose de cada día más y más su evidente riesgo*. Es más, matizó que la *capilla del señor San Juan Bautista*, que servía de cabecera a una de las nos naves laterales, *hace cuatro años que se arruinaron sus paredes, quedando sostenida su bóbeda en un estado dévil, de suerte que de no acudir a su pronta rehedificación puede temerse una total ruina y fatal desgracia, como Vuecencia no ignora, y que con esta circunstancia se halla el pueblo en el mayor conflicto*. Como no podía ser de otra manera, *deseando evitar estos evidentes riesgos*, el síndico concluyó su instancia oficial solicitando al ayuntamiento de Miedes que se sirviera *acordar* lo

dispuesto en el capítulo 23 de la *Instrucción* comunicada en el año 1772, a fin de que, *por maestro arquitecto o perito*, se elaborara una *relación jurada del coste de las obras y forme plan y proyecto de las obras que sean necesarias y precisas egecutar*.[2321]



Fig. 2: ***Vista general de la torre campanario gótica de la Iglesia de Miedes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2321] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza. El Yntendente de Zaragoza remite el expediente promovido en aquella Yntendencia sobre las obras y reparos que necesitan hacerse en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes, contribuyendo para ello los perceptores de los diezmos", f. 9 r.-v. (Instancia de 21-IV-1788).

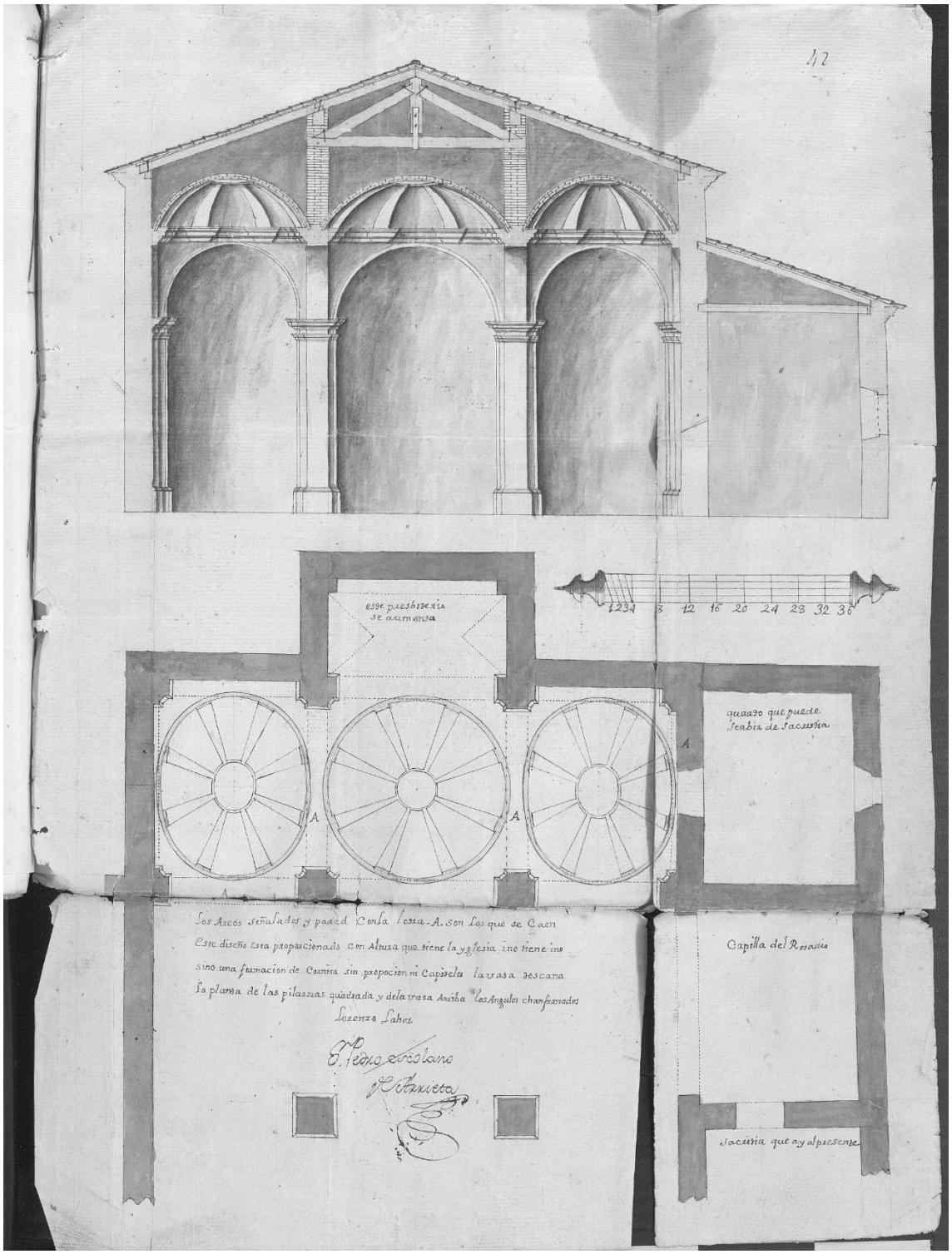


Fig. 3: ***Dibujos de planta y alzado de la nueva cabecera triple diseñada por el maestro de obras Lorenzo Lahoz para la Iglesia de Miedes (1788).***

Al día siguiente, 22 de abril de 1788, el Ayuntamiento de Miedes, integrado por el alcalde primero Jerónimo Villalba, el alcalde segundo José Torralba, los regidores Juan Serrano y Felipe Agudo, y los diputados del común José Agudo y Blas Agudo Parejo, tras ser notificado, se reunió en pleno para estudiar oficialmente la instancia del síndico, que sin duda conocía de antemano pues con toda seguridad estaba coordinado con él en la operación, y acordó en consecuencia que *siendo tan urgente y necesario el egecutarse lo*

expuesto por el dicho síndico, procediera el alcalde primero a ejercer su jurisdicción, según la *Instrucción* comunicada en 1772, para *llevar adelante esta ynstancia tan precisa*.[2322] De inmediato, ese mismo día 22 de abril, el alcalde Jerónimo Villalba dictó un auto ordenando el nombramiento, en función del capítulo 23 de la referida *Instrucción*, del experimentado *maestro arquitecto* de Calatayud Lorenzo Lahoz (Calatayud, h. 1716-1789)[2323] para que a la mayor brevedad compareciese en Miedes *a formar plan y proyecto de las obras necesarias y las tase y ajuste según su saber, para llevar adelante esta instancia tan urgente y precisa*. Lahoz, que recibió notificación oficial del encargo al día siguiente, 23 de abril de 1788, viajó a Miedes con una celeridad pasmosa, pues ya estaba en la localidad el 24 de abril, fecha en que compareció ante el alcalde primero tras haber visurado previamente el templo *con la mayor atención*, declarando bajo juramento las obras que consideraba precisas, elaborando por escrito el cálculo de su coste e incluso dibujando en planta y alzado en un cuidado plano la nueva cabecera triple que planteaba en sustitución de las tres ruinosos capillas existentes, tres documentos técnicos muy pensados y de notable exhaustividad y extensión que rubricó con fecha del mismo 24 de abril de 1788 en que llegó a Miedes, un plazo tremendamente exiguo que, a tenor de los estándares de la época, resultaba cuando menos sorprendente a no ser que dichos documentos, como todo parece indicar, estuviesen preparados de antemano por su parte al haber recibido extraoficialmente un encargo previo del consistorio, que, como ya se ha apuntado, habría orquestado toda la operación de esa manera tan coordinada para aumentar las posibilidades de éxito de la solicitud de permiso y financiación para acometer las obras del templo [fig. 3].[2324]

En cualquier caso, los tres documentos elaborados por Lorenzo Lahoz, ya fuera el 24 de abril de 1788 en que están firmados, fecha harto improbable, o un tiempo antes, recogieron minuciosamente los principales males que aquejaban al edificio (aunque no todos, como se verá más adelante) y una propuesta de reforma y pequeña ampliación del mismo que pondría fin a su deterioro, lo actualizaría desde un punto de vista funcional y garantizaría su supervivencia a largo plazo por un módico importe total de 1.405 libras, 17 sueldos y 7 dineros jaqueses (26.462 reales y 25 maravedís de vellón). En concreto, Lahoz, que en su declaración jurada, que dada su extensión y exhaustividad puede considerarse prácticamente un proyecto constructivo o informe facultativo en toda regla según los estándares de la época, se presentó como *maestro de obras y alarife de los havilitados por el Real y Supremo Consejo de Castilla y perito nombrado por los señores de ayuntamiento del lugar de Miedes para el reconocimiento de su yglesia parroquial*, destacó que tras haber reconocido el templo *con todo cuidado y reflexión*, encontró *la capilla en donde se halla el retablo mayor*, o lo que es lo mismo, la capilla que servía de testero a la nave central, *con una grande quiebra procedida del arco que divide la capilla inmediata a la parte del evangelio*, es decir, la capilla que remata la nave lateral del lado

[2322] *Ibidem*, f. 9 v. (Notificación de 22-IV-1788) y ff. 9 v.-10 r. (Acuerdo de 22-IV-1788).
[2323] Sobre Lorenzo Lahoz, véase la nota biográfica incluida en el subapartado §4.2.1.3. de esta tesis dedicado a la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila.
[2324] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", f. 10 r. (Auto de 22-IV-1788), f. 10 v. (Notificación de 23-IV-1788), f. 10 v.-14 v. (Declaración jurada y cálculo de costes de 24-IV-1788) y ff. 42 r.-46 v. (Diseño y copias de declaración jurada y cálculo de costes de 24-IV-1788).

del evangelio, *avierto por su clabe y apuntalado con un madero*. A su vez, en esa misma capilla halló que el *arco que va de la pilastra suelta a la pared de la calle y sirve a la nave menor está recibido con dos maderos por estar todo él demolido y a punto de desencajarse y dar en tierra con toda la capilla, tejado y paredes*, unas paredes que a su juicio eran por la parte exterior *de mal material y mal travajadas, sin línea ni proporción*. Todavía en peor estado encontró la capilla que servía de testero de la nave lateral del lado de la epístola, pues *el arco que divide la capilla por la parte de la epístola está todo abierto como los otros, y la pared que cierra esta capilla por la parte del cementerio es una tapia de tierra, la mitad ya caída y la restante ya al desplomarse, y toda la bóbeda espuesta a undirse de un golpe*, lo que podría generar *una ruina en todo el templo por ser de tres nabes*. De hecho, consideraba preciso demoler las tres capillas, comunicadas entre sí mediante arcos, que servían de testero del templo y construir una nueva cabecera completamente nueva, pues consideraba que dichas *capillas no pueden mantenerse con remiendo ninguno si es que derrivándolas y plantarlas de nuevo*. Es más, *de no poner remedio luego*, es decir, inmediatamente, a esta situación, a su juicio podía *suceder una ruina con algunas muertes si se halla gente en la yglesia*.[2325]

Lorenzo Lahoz concebía la nueva cabecera del templo como un triple tramo recto, cubierto por tres cúpulas hemisféricas (las laterales ligeramente oblongas) sobre pechinas, sin tambor ni linterna, adornadas con un anillo moldurado en su base del que arrancan 8 fajas radiales en resalte que convergen en un tondo ciego central. Esta nueva cabecera triple, que incluiría la creación de su correspondiente tejado de estructura de madera continuando el del propio templo, se adosaría a la fábrica principal de planta de salón ocupando la misma superficie que las tres viejas capillas que se debían demoler, aunque el tramo central, para proporcionar mayor empaque y un espacio propio al altar mayor, se prolongaría hacia el fondo con un presbiterio adicional antes inexistente, de moderada profundidad y testero recto, cubierto con una sencilla bóveda de cañón con lunetos. Los pilares cuadrados de esquinas achaflanadas que sustentarían la triple cabecera se adornarían en sus cuatro caras con pseudopilastras toscanas de capitel embebido en fragmentos de pseudoentablamento, un recurso barroco ya algo retardatario. Para poder materializar esta nueva cabecera, Lorenzo Lahoz consideraba preciso acometer previamente una serie de obras: en primer lugar, trasladar el Santísimo Sacramento, pero no a otro templo externo sino a la capilla del Rosario, una amplia capilla cuadrangular cubierta con compleja bóveda de crucería estrellada que en el siglo XVI fue adosada al último tramo de la nave de la epístola previo a la cabecera; y en segundo lugar, construir sendos estribos de piedra y yeso, *por la parte al altar mayor*, a las dos *pilastras sueltas* o pilares exentos que debían entroncar con la nueva cabecera, es decir, el que albergaba el púlpito y su *correspondiente*, con el fin de *resistir el empuje del resto de la obra*, y así mismo *cerrar la yglesia por dichas pilastras y que queden encaxonadas para que lo den lugar a sentimiento ni quiebra alguna en la yglesia*.[2326]

Al margen de la nueva cabecera, Lorenzo Lahoz consideraba necesario ejecutar otra obra adicional para poner la Iglesia de Miedes en la debida forma: trasladar el acceso al

[2325] *Ibidem*, f. 10 v.-14 v. (Declaración jurada y cálculo de costes de 24-IV-1788) y ff. 42 r.-46 v. (Diseño y copias de declaración jurada y cálculo de costes de 24-IV-1788).
[2326] *Ibidem*.

templo a la fachada principal de los pies tras eliminar el atrio exterior que daba cobijo a la puerta de la iglesia, una puerta que *está al presente por la nave menor y ocupa una capilla que hace falta a la yglesia*, es decir, que abría a una capilla adosada a una de las dos naves laterales, probablemente a la de la epístola, pues en principio la del evangelio carecía de ellas. Dicho atrio era una precaria construcción añadida exteriormente al bloque compacto de la iglesia, que en un ángulo quedaba sostenida por *una columna redonda, y en él un lado el cielo y tejado está cargado sobre dos maderos, y el uno está roto*. A juicio de Lahoz dicho atrio debía eliminarse, pues la puerta del templo debía trasladarse al centro de la fachada de los pies, la principal, dado que *corresponde ponerse en la nave mayor, y el coro encima para su decencia y hermosura*, un coro que entonces se ubicaba en ese mismo emplazamiento, pero a ras de suelo. De esta forma el acceso al templo quedaría perfectamente alineado con el altar mayor y cobijado y enfatizado al interior mediante el coro alto dispuesto encima, un coro que en su nueva disposición en altura ganaría en visibilidad y sonoridad y se liberaría de las humedades que padecía.[2327]

Como parte del plan orquestado para lograr el permiso y la financiación para intervenir en la ruinosa iglesia parroquial del lugar, las autoridades locales de Miedes recabaron también el apoyo vecinal, no sin antes negociar intensamente. Dicho apoyo se concretó en una multitudinaria Junta General celebrada el 11 de mayo de 1788, tras pregón público 24 horas antes, a la que asistieron los dos alcaldes, los dos regidores, los dos diputados del común, el síndico procurador general, el cura párroco, el capítulo eclesiástico de beneficiados en su integridad, así como un nutrido grupo de vecinos. En la misma se dieron a conocer el diseño, la declaración jurada y el cálculo de costes elaborados por el maestro de obras Lorenzo Lahoz, haciendo hincapié el alcalde primero en que las obras resultaban muy urgentes y que a tal fin se había solicitado a los vecinos que prestasen *algún auxilio*. Los vecinos asistentes, a pesar de hacer constar que el pueblo estaba *decaído* económicamente y *muy pobres* sus habitantes, *animados del christiano celo de ver rehedificada y sin riesgo su yglesia*, se comprometieron, en nombre de todo el pueblo, a realizar por su cuenta la *conducción* o traslado de los materiales constructivos a pie de obra, a saber: cal, yeso, piedra, ladrillo, teja y agua, que era todo lo que podían ofrecer, lo que no era poco, pues Lahoz cuantificaba su coste en 206 libras y 5 sueldos jaqueses (3.882 reales y 8 maravedís de vellón). El compromiso quedó refrendado por escrito mediante la firma al día siguiente, 12 de mayo, de aquellos vecinos que sabían escribir, en el libro de resoluciones del ayuntamiento.[2328]

Una vez recabado el apoyo vecinal, que resultaba fundamental, ese mismo 12 de mayo de 1788 el alcalde primero Jerónimo Villalba, antes de solicitar la financiación de las obras del templo por vía oficial, decidió tantear la disposición de los perceptores de los diezmos de la localidad a contribuir voluntariamente a dichas obras. Para ello dictó un auto por el que mandó hacer saber la instancia inicial del síndico procurador solicitando las obras y la declaración jurada de Lorenzo Lahoz a los perceptores de los diezmos *del distrito* de Miedes, que además del propio ayuntamiento, que como todos de la Comunidad de Calatayud tenía el privilegio de percibir el *cuarto decimal*, eran el propio

[2327] *Ibidem*.
[2328] *Ibidem*, ff. 14 v.-16 r. (Junta General de 11-V-1788).

Capítulo Eclesiástico de Miedes, el Obispo de Tarazona y en mucha menor medida el Cabildo Catedralicio de Tarazona (a través del arcediano y el arcipreste), suplicándoles que contribuyeran con alguna limosna. En su auto el alcalde primero ordenó también solicitar licencia al vicario general del Arcedianato de Calatayud para trasladar el Santísimo Sacramento al paraje que proponía Lahoz, que era la capilla del Rosario de la propia parroquial, y para *demolición de las capillas en tiempo oportuno*. Dicho auto se concretó en sendos oficios firmados el propio 12 de mayo por el alcalde Villalba, remitidos respectivamente al mayordomo mayor del Obispo de Tarazona en Calatayud, Manuel Estevan, canónigo de la Colegial Mayor de Santa María de Calatayud, solicitando a través de él algún tipo de limosna por parte del obispo como *diezmador*, y al ya mencionado vicario general, a quien el alcalde solicitó los permisos de traslado de la reserva del Santísimo Sacramento, que según el perito debía extraerse del altar mayor *por grave peligro a que se halla expuesto*, y de demolición de las *tres capillas, mayor y colaterales*.[2329]

Ambos eclesiásticos contestaron con celeridad, justo al día siguiente, 13 de mayo. Por un lado, el mayordomo mayor se comprometió a informar del asunto al obispo, pero siempre que este se lo pidiera, por lo que el ayuntamiento debería dirigirse directamente al prelado, aunque expresó su parecer sobre la limosna solicitada, *la que me prometo alargará quando no sufraguen las primicias, que tienen ese cargo para los reparos precisos y no para los voluntarios*. Por su parte, el vicario general comunicó el decreto por el cual ese mismo día había mandado que el capítulo eclesiástico de Miedes, de acuerdo con el ayuntamiento, en el supuesto de ser cierta la urgencia, dispusiera inmediatamente *la traslación del Santísimo Sacramento al sitio que les pareciere más cómodo, decente y adornado, con la solemnidad, atención y devoción devida y que se requiere en casos semejantes* y por el cual daba la *competente facultad para hacer demoler con la oportunidad necesaria las dichas capillas que amenazan ruina y prevención y precaución de las desgracias y riesgos que pudieren acontecer de lo contrario, como también para sus obras y reparos*, aunque matizando que si alguna de las tres capillas que conformaban la cabecera era de patronato, se debía contactar con los patronos correspondiente, pues estos estarían obligados a sufragar *el tanto de coste que les corresponda para su demolición y reparos*. La certificación del vicario general comunicando su decreto fue abierta al día siguiente, 14 de mayo, en una reunión conjunta entre el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico de Miedes celebrada el 14 de mayo en la sacristía de la propia parroquial después de la misa. En la misma se dio a conocer el contenido del citado decreto, que en principio fue aceptado por ambas instituciones implicadas, aunque el capítulo eclesiástico se mostró reticente al traslado inmediato del Santísimo Sacramento, que, no obstante, se comprometió a trasladar con prontitud *siempre que fuere necesario*. Esa actitud, perfectamente calculada, no pareció bien a la corporación municipal, que recordó el claro dictamen del maestro de obras Lorenzo Lahoz y se liberó de toda responsabilidad en caso de no efectuarse el traslado y ocurrir alguna desgracia. Lo que buscaba el capítulo, además de su propia comodidad en la

[2329] *Ibidem*, f. 16 r.-v. (Auto de 12-V-1788), ff. 16 v.-17 r. (Oficio de 12-V-1788) y f. 17 r.-v. (Oficio de 12-V-1788).

liturgia, era probablemente restar fuerza y credibilidad a la solicitud de obras que impulsaba el ayuntamiento, pues sabía que, a la larga, como perceptor de los diezmos, tendría que financiarlas, lo que no quería. De hecho, dichas obras, sin traslado del Santísimo Sacramento parecerían menos urgentes y de menor envergadura.[2330]

Tras conocer la contestación oficial del mayordomo mayor del Obispo de Tarazona en Calatayud, el alcalde primero Villalba decidió proseguir con los trámites y escribir tanto al prelado como a los restantes perceptores de los diezmos de la localidad dándoles a conocer *el fatal estado* de la iglesia parroquial, que estaba en *inminente peligro de derruirse*, y solicitándoles una limosna voluntaria para sufragar las obras precisas para poner remedio a dicha situación. Dio la orden mediante auto del 14 de mayo de 1788 y los oficios los rubricó ya el 15 y el 17 de mayo.[2331] Iban dirigidos al obispo, al cabildo catedralicio de Tarazona y al propio capítulo eclesiástico de Miedes, a quien escribió en último lugar pero intentando atraerlo a la causa con especial ahincó comunicándole un logro particular del que no se había informado a los restantes perceptores de los diezmos: que los vecinos, además de realizar el traslado de materiales a pie de obra ya comprometido, contribuirían también, adicionalmente, *con otros trabajos no proyectados y necesarios, como son el descargar el terreno de la puerta, terraplenar la yglesia y aportar los materiales de la demolición de la obra*.[2332]

Transcurrido un mes sin respuesta a las solicitudes municipales de limosna para la iglesia parroquial de Miedes por parte de los perceptores de los diezmos de la localidad, el alcalde primero, Jerónimo Villalba, coligiendo que estos *se querían desentender y no contribuir para obra tan piadosa y necesaria* con carácter voluntario, dictó un auto el 17 de junio de 1788 ordenando que la *instancia* reclamando la necesidad de actuar en el edificio, en realidad el expediente sobre el templo formado hasta el momento con toda la documentación recabada por el ayuntamiento, se dirigiera ya a la *Superioridad para darle el curso correspondiente conforme se previene en la citada ynstrucción* comunicada en 1772. Como no podía ser de otra manera, dicho auto se concretó en un oficio municipal de la misma fecha dirigido al Corregidor de Calatayud, José de Rada y Rodríguez, primera instancia oficial que debía abordar el asunto. En el mismo, el ayuntamiento no solo explicó lo acontecido, los pasos seguidos y sus resultas, incluidas las gestiones con los perceptores de los diezmos, remitiéndose a la nutrida documentación que adjuntaba, que incluía el diseño, la declaración jurada y el cálculo de costes elaborados por el maestro de obras Lorenzo Lahoz, sino que sobre todo solicitó que se diera el curso correspondiente al *expediente* en la Intendencia General de Aragón, conforme prevenía el capítulo 23 de la ya mencionada *instrucción*, matizando que el pueblo no podía contribuir con más que lo ya prometido por los vecinos, que el único medio económico del que disponía el ayuntamiento eran 61 libras, 14 sueldos y 7 dineros jaqueses (1.161 reales y 27 maravedís de vellón) existentes en el arca municipal de tres llaves, y que el sobrante de Propios del que podría disfrutar el consistorio en los años sucesivos, una vez satisfechas las *cargas*

[2330] *Ibidem*, f. 22 r. (Oficio de 13-V-1788), ff. 17 v.-18 r. (Certificación de 14-V-1788) y f. 23 r.-v. (Certificación de 13-V-1788).
[2331] *Ibidem*, f. 18 v. (Certificación de 14-V-1788), ff. 18 v.-19 r. (Oficio de 15-V-1788) y f. 19 v. (Oficio de 15-V-1788).
[2332] *Ibidem*, f. 19 v. (Oficio de 17-V-1788).

de reglamento, sería de 137 libras (2.578 reales y 26 maravedís) en el año en curso y 200 libras (3.764 reales y 20 maravedís) en cada uno de los tres siguientes. No obstante, consideraba indispensable *solicitar se tome de ello* para sufragar las obras de la iglesia, pues la primicia, que se debía destinar a tal fin, *está secularizada y en globo con los Propios*. Puntualizó por último que, al margen de sus propias rentas, los beneficiados del capítulo eclesiástico disfrutaban de forma prorrateada de la *renta y décimas* de un beneficio que estaba vacante, que cifraba en unas 150 libras (2.823 reales y 15 maravedís) libres de cargas.[2333]

Tras estudiar el expediente en profundidad y cerciorarse de su veracidad mediante las debidas indagaciones, el Corregidor de Calatayud decidió apoyar la *justa representación del lugar de Miedes para la rehedificación de su yglesia parroquial*. Lo hizo con notable celeridad, solo diez días después de recibir la petición, mediante un oficio remisivo del expediente dirigido al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, fechado el 27 de junio de 1788. Resulta significativo que en el mismo pusiera de manifiesto sin ambages que consideraba *muy conveniente y preciso* que se llevara adelante la *obra y rehedificación* que se solicitaba *concurriendo todos los partícipes en diezmos en la devida proporción*, colaborando el vecindario con el traslado de los materiales constructivos a pie de obra, y aplicando anualmente los sobrantes de Propios y también el importe del beneficio *que se dice haber bacante*, pues *parece entra en beneficio de la yglesia y no puede tener mejor destino que en la redificación del templo*.[2334]

El Intendente Ximénez Navarro recibió el oficio y la totalidad del expediente remitidos por el Corregidor de Calatayud a los pocos días, pero antes de tomar las primeras determinaciones sobre el mismo, el 1 de julio de 1788 ordenó pasarlo a dictamen del Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, quien rubricó su informe solo dos días después, el 3 de julio. En el mismo, de gran extensión, además de resumir todo el proceso seguido y sus avatares, tratar sobre los medios barajados para financiar las obras y analizar las rentas del Ayuntamiento de Miedes a tenor de los datos disponibles en la Contaduría de Aragón,[2335] propuso que el expediente se presentara original a los perceptores de los diezmos de Miedes, pues estos *no intervinieron en su formación como correspondía* dado que se tramitó directa y exclusivamente por el ayuntamiento, y que los mismos, teniendo en cuenta que Miedes era un pueblo muy gravado con créditos y con reducidos remanentes de tesorería, pusieran de manifiesto si tenían *por conforme y arreglado el proyecto, o en lo que pueda moderarse el gasto*, y

[2333] *Ibidem*, ff. 20 v.-21 r. (Auto de 17-VI-1788) y ff. 25 r.-26 r. (Oficio de 17-VI-1788).
[2334] *Ibidem*, f. 26 v. (Oficio de 27-VI-1788).
[2335] *Ibidem*, f. 26 v. (Orden de 1-VII-1788) y ff. 26 v.-27 v. (Informe de 3-VII-1788). En concreto, el Contador Principal de Aragón señaló que el valor anual de todos los Propios de Miedes era *al presente* de 596 libras jaquesas (11.218 reales y 17 maravedís de vellón), incluida en esa cantidad la primicia, que estaba subsumida en los Propios, una cantidad que venía a coincidir con la de las cargas, *de forma que solo le pueden sobrar en los años de luiciones unas 200 libras jaquesas* [3.764 reales y 20 maravedís de vellón]. El valor anual de la Primicia ascendía por separado a 353 libras y 18 sueldos (6.661 reales y 16 maravedís), aunque esta estaba comprendida en el arriendo general de los Propios. Por su parte, la dotación anual de la iglesia era de 159 libras, 7 sueldos y 8 dineros (2.999 reales y 31 maravedís), *a más de la predicación de quaresma*. Según las cuentas del año anterior de 1787 la localidad tenía acumulado un sobrante en arcas de 61 libras, 14 sueldos y 7 dineros (1.161 reales y 27 maravedís).

sobre todo que expresaran *los auxilios con que se allanen a contribuir a la fábrica por la obligación que tienen sus rentas*. También planteó la necesidad de recabar un informe del apoderado de censalistas, otro del capítulo eclesiástico referente a la adjudicación del sobrante de la renta del beneficio vacante que se solicitaba, y otro más del ayuntamiento en el que este explicara si el traslado de los materiales a pie de obra por parte de los vecinos supondría el rebaje del coste de las obras calculado de Lorenzo Lahoz en su equivalente económico de 206 libras y 5 sueldos jaqueses (3.882 reales y 8 maravedís de vellón) y en el que incluyera también una relación *testimoniada* en la que constara *por mayor* la renta anual correspondiente a cada uno de los perceptores de diezmos según el último quinquenio. El contador culminó su informe recalcando que la ejecución del *gasto* u obra que se instaba no podía ser más urgente, como quedaba bien patente por el hecho de que el juez eclesiástico hubiese determinado que el Santísimo Sacramento se trasladase del templo *a parte segura y decente*.[2336]

Como no podía ser de otra manera, al día siguiente, 4 de julio de 1788, el Intendente General de Aragón ordenó que se diera curso a las distintas diligencias planteadas por el Contador Principal de Aragón, una misión que encomendó a la Junta de Propios de Miedes, conformada por el alcalde primero, el regidor primero y el síndico, la cual debía recabar toda la documentación solicitada por el citado contador. La junta actuó con celeridad, de tal manera que dos semanas después empezó a recibir las primeras cartas, informes y certificaciones solicitadas. El primer documento en llegar fue una declaración jurada del alcalde primero Jerónimo Villalba fechada el 19 de julio en la que este hacía constar que fuera de plazo, cuando el expediente estaba ya en la Intendencia, llegó a Miedes un oficio del Cabildo de Tarazona datado el 18 de junio en el que este, como perceptor de los diezmos, respondía a la petición municipal de limosna recordando que Miedes, como todos los pueblos de la Comunidad de Calatayud, percibía el *cuarto decimal*, cuyo destino debía ser precisamente la fábrica y demás urgencias de la iglesia, pero comprometiéndose a la vez a *arreglarse en todo* a lo que dispusiera el Obispo de Tarazona, de tal manera que el Cabildo contribuiría a las obras, de limosna, siguiendo la cuantía determinada por este *a proporción del respectivo interés en ese dezmario*, que era diez veces menor aproximadamente.[2337] El segundo documento fue una declaración jurada de los miembros de la Junta de Propios de Miedes, fechada el 21 de julio, mediante la cual hicieron constar que el 17 de julio habían hecho entrega del expediente original al capítulo eclesiástico y al apoderado de censalistas, que era el propio presidente del citado capítulo, pero que estos lo habían devuelto el 19 de julio *sin informe alguno*, sin manifestar por tanto su parecer sobre las obras proyectadas en el templo parroquial ni la cantidad que como perceptores de los diezmos de la localidad ofrecían para sufragarlas. El que sí que contestó, respondiendo a una misiva del ayuntamiento del 21 de julio, fue el Obispo de Tarazona, que lo hizo el 23 de julio a través de su secretario, José Antonio García, por estar indispuesto. Este comunicó que devolvía el expediente original de la Iglesia de Miedes para que fuera entregado al mayordomo mayor del obispo en Calatayud,

[2336] *Ibidem*, ff. 26 v.-27 v. (Informe de 3-VII-1788).
[2337] *Ibidem*, f. 21 r.-v. (Declaración jurada de 19-VII-1788) y f. 24 r. (Oficio de 18-VI-1788).

el canónigo Manuel Estevan, que en adelante sería quien en su nombre llevaría el asunto, lo que se hizo con celeridad.[2338]

Tras estudiar el expediente en profundidad y recabar opiniones expertas, el mayordomo mayor Manuel Estevan escribió al Ayuntamiento de Miedes una semana después, el 31 de julio de 1788, respondiendo puntualmente y con gran exhaustividad a las cuestiones planteadas por contador principal. Basó buena parte de su escrito, prácticamente un informe en toda regla, en la opinión experta de un *maestro arquitecto*, cuyo nombre no cita, que al parecer acababa de visurar la Iglesia de Miedes y había redactado un informe por encargo suyo para determinar de primera mano el estado del templo y en consecuencia poder opinar fundadamente sobre la adecuación o no del proyecto de Lorenzo Lahoz. En su escrito, que resulta muy interesante para conocer mejor la configuración y estado del edificio por aquel entonces, el mayordomo mayor, como no podía ser de otra manera, defendió los intereses episcopales, tendentes a minimizar la inversión en el templo. Así, basándose en el informe del supuesto *maestro arquitecto*, incidió en primer lugar en que la *declaración y plan* de Lorenzo Lahoz *varía toda la fábrica de yglesia en planta y elevación en las tres capillas, mayor y colaterales, que divididas actualmente en lo exterior en tres medios círculos y en lo interior con arcos, la pone a proporción de las tres naves de la yglesia en línea recta con el aumento en lo exterior de otra capilla o sitio nuevo que puede servir de sachristía imediata y del medio quadro en la capilla mayor, que es aumento del presbiterio como lo demuestra el plan*. Queda claro por tanto que la cabecera existente estaba conformada por tres capillas de perfil exterior absidiado, dato novedoso pues Lahoz no lo mencionó, comunicadas entre sí mediante arcos, las cuales, en la nueva configuración planteada por el citado Lahoz, serían sustituidas por las tres capillas de testero recto contempladas en su diseño, la central con presbiterio saliente también recto, que a su vez quedarían comunicadas entre sí mediante arcos. Como añadido, se crearía una nueva sacristía adosada a la capilla lateral del lado de la epístola, con la que enrasaría. El mayordomo mayor señaló que con las obras de la cabecera, si bien se pretendía legítimamente lograr *más seguridad por hallarse algunos arcos de dichas capillas haviertos con su vóveda, cargando sobre ellos unas paredes asta el texado, cuia reparación es precisa*, también *se beneficia el presbiterio y aumenta lo que puede servir de sacristía*, dos mejoras que consideraba innecesarias, hasta el punto de quedar la iglesia *actual, que es bien espaciosa, para lo que se tenga por combeniente*. El mayordomo también alertó, sin duda para desincentivar la ejecución de la ambiciosa propuesta de Lahoz, del peligro de *quedarsen sin los tres altares, maior y colaterales, al tiempo de desarmarlos, por su antigüedad, que será lástima se malogren y ser preciso quitarlos si se executa la obra proyectada en esta parte.* No obstante, la que realmente consideraba totalmente prescindible era la otra gran intervención proyectada por Lahoz: *la segunda de querer mudar la puerta de la yglesia* a la fachada de los pies del templo, que le parecía *voluntaria*. Es más, dicha obra de la puerta del templo, que afectaría al cementerio exterior que la envolvía, le parecía inconcebible *quando se havía de hazer por dentro ciminterio con el desmonte de una parte de él, la que quedaría sin la*

[2338] *Ibidem*, f. 28 r.-v. (Declaración jurada de 21-VII-1788), f. 29 r. (Oficio de 23-VII-1788) y ff. 30 r.-31 r. (Oficio de 31-VII-1788).

decencia con que se halla con puerta, que es lo que corresponde, y solo por hermosura de la fachada o pared que se hiziese, como lo manifiesta en su declaración el maestro Lahoz, sin advertir lo principal que profana por avérselo así propuesto valiéndose del madero sentido o roto que solo mantiene con otro texado del atrio actual, de que no se ha hecho mención en muchos años y estar socorrida esta necesidad con poner otro madero. Por supuesto, tampoco consideraba necesaria la capilla que se pretendía habilitar en el atrio cuando este perdiera su función. Fruto de esta valoración tan estricta, consideraba que el coste de las obras debía quedar limitado a la exigua cantidad de 253 libras y 14 sueldos jaqueses (4.775 reales y 13 maravedís de vellón), casi una sexta parte de lo presupuestado por Lahoz, lo que permitiría sufragarlas sin problemas con las propias rentas municipales, fundamentalmente con la primicia, que debía destinarse a tales menesteres, sin necesidad de recurrir a los perceptores de los diezmos. No obstante, como aparente gesto de buena voluntad, ofrecía en nombre del obispo, *graciosamente y por vía de limosna*, la modesta cantidad de 150 escudos o libras jaquesas (2.823 reales y 15 maravedís de vellón).[2339]

Al día siguiente, 1 de agosto de 1788, antes de conocer la postura oficial del obispo de Tarazona manifestada a través de su mayordomo mayor, cuyo oficio todavía no había llegado, la Junta de Propios de Miedes, que pretendía cerrar las diligencias que tenía encomendadas por la Intendencia General de Aragón a la mayor brevedad posible, intentó por segunda vez que el capítulo eclesiástico de Miedes manifestara su opinión sobre las obras proyectadas en la iglesia parroquial y la cantidad con la que estaba dispuesto a contribuir a las mismas. Para ello, la citada junta, conformada ese día por el alcalde primero y el síndico, acudió a la sacristía de la parroquial al concluir la misa. Los capitulares optaron de nuevo por no contestar, aunque matizaron que no lo hacían porque consideraban *más propio y político* hacerlo después del obispo, lo que enojó a la Junta de Propios, que les advirtió de que no aceptaría más dilaciones y que por tanto excluiría su informe de la documentación que iba a remitir en breve a Zaragoza, que dijo tener ya *para presentar*. El capítulo, sin apenas inmutarse, se limitó a señalar que en ese caso enviaría su informe por separado a la Intendencia, algo que acabó cumpliendo poco después tras conocer el ofrecimiento del obispo, aunque no sin antes encargar a su costa una nueva visura del templo para rebatir el proyecto de Lahoz, que le debía parecer muy costoso e innecesario. Dicha visura, que se concretó en una certificación tremendamente escueta, fue acometida el 6 de agosto por el maestro alarife de Calatayud Francisco Palacios, un modesto profesional que nada tenía que ver al parecer con el *maestro arquitecto* al que había recurrido el mayordomo mayor Manuel Estevan. Palacios, que con toda probabilidad apenas sabía escribir, dejó constancia de haber visurado *los reparos de la yglesia parroquial de dicho lugar*, poniendo de manifestó que, *aviéndolos visto con reflesión*, consideraba que *para construir dichos reparos sin desacer ninguna capilla, ni mudar la puerta, ni lebantar el coro, se requiere la cantidad de setecientos escudos* [13.176 reales y 3 maravedís de vellón], justo la mitad que lo presupuestado por Lorenzo Lahoz, algo lógico pues reducía la intervención a una mera reparación. Ese mismo 6 de

[2339] *Ibidem*, ff. 30 r.-31 r. (Oficio de 31-VII-1788).

agosto, el capítulo eclesiástico redactó por fin el informe que se le había requerido, al que dio forma de memorial para el Intendente, pues lo remitió directamente a Zaragoza, donde ya estaba el 9 de agosto, sin pasar por la Junta de Propios. En el mismo, tras explicar el conflicto con la junta, reivindicó la posibilidad de reparar el templo por apenas 700 escudos o libras jaquesas (13.176 reales y 3 maravedís de vellón) como había planteado Francisco Palacios, dejó constancia de que el supuesto beneficio vacante no era tal, pues tenía tomada posesión del mismo Pedro Lasa, *presidente en Madrid*, en cuya ausencia llevaban las cargas y obligaciones del mismo los restantes capitulares, y ofreció una limosna de 30 escudos o libras jaquesas (564 reales y 23 maravedís de vellón), además de señalar que los diezmos que percibía apenas suponían 50 escudos o libras (941 reales y 5 maravedís) anuales y que estos tenían aparejados numerosos cargos y obligaciones que reseñó pormenorizadamente (asistencia de enfermos, vísperas, procesiones…).[2340]

Paradójicamente, para el 6 de agosto de 1788 en que el capítulo eclesiástico rubricó y remitió su informe a la Intendencia General de Aragón, la Junta de Propios aún no había ultimado sus diligencias. De hecho, un día más tarde, el 7 de agosto, se fecha una certificación del *fiel de fechos* del ayuntamiento, Antonio Ruiz, en la que este, tras cotejar las *hojas de los efectos decimales* que le mostró el propio capítulo eclesiástico, recogió de forma pormenorizada los diezmos que se recaudaban anualmente en la localidad según el último quinquenio, cuantificando lo que percibía cada uno de los *diezmadores*: 5.390 reales de vellón el Obispo de Tarazona, 3.945 reales y 18 maravedís el Ayuntamiento de Miedes (*Cuarto decimal o de Propios*), 1.335 reales el Capítulo Eclesiástico de Miedes, y 585 reales el Cabildo Catedralicio de Tarazona (a través del arcediano y el arcipreste). Una vez obtenida esta certificación, la Junta de Propios dio por concluida la misión que se le había encomendado, por lo que pasó a redactar un extenso memorial para el Intendente General de Aragón que tuvo ultimado y que rubricó el 10 de agosto. En el mismo, en nombre también del ayuntamiento, explicó todas la diligencias desarrolladas y los principales datos recabados, fundamentalmente económicos, haciendo hincapié en ciertos aspectos como la escasa colaboración del capítulo eclesiástico o las aparentes reticencias del mayordomo mayor del Obispo de Tarazona, que *parece reprueba y tiene por voluntaria la obra que juzga por precisa el maestro de obras Lorenzo Lahoz en mudar la puerta de la yglesia a la nave mayor*, una obra esta, la del traslado de la puerta a la fachada de los pies del templo, que la Junta de Propios se esforzó en defender con elaborados argumentos relacionados con la insalubre ubicación del cementerio del lugar a los pies de la iglesia y flanqueando el lado de la epístola del edificio, pues la consideraba *muy precisa por su antigüedad, que por ella no deja de estar todo el frontis muy demolido, y cuando no lo fuese, se debe egecutar por cumplir con las órdenes de Su Majestad, pues tan solo la parte de cementerio que corresponde a dicho frontis, que es como unas 20 baras* [15’44 m], *está dentro del pueblo y comunicación muy próxima a algunos vezinos, de lo que se debe extraer en cumplimiento de la Real Cédula de Su Majestad y señores del Consejo despedida en Madrid con fecha de tres de abril del año pasado de mil setecientos ochenta y siete, y de este modo el cementerio queda ventilado y enteramente*

[2340] *Ibidem*, f. 5 r.-v. (Certificación de 1-VIII-1788), f. 6 r. (Certificación de 6-VIII-1788), ff. 7 r.-8 r. (Memorial de 6-VIII-1788), f. 7 r. (Orden de 9-VIII-1788) y f. 47 r. (Copia de certificación de 6-VIII-1788).

fuera del pueblo y aún más capaz. A más que esta yglesia padece mucha humedad, muy dañosa a la salud, que es indispensable terraplenarla y de dicha parte del cementerio se puede sacar la tierra necesaria para ello. La Junta de Propios se esforzó también en defender el papel como proyectista de Lorenzo Lahoz y su calidad profesional en contraposición a los peritos utilizados por los perceptores de los diezmos. Lo hizo incluso de forma exagerada o falaz al presentarlo, probablemente por inducción alevosa del mismo maestro de obras y desconocimiento propio, como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, título del que carecía. De hecho, lo ensalzó destacando que *es arquitecto muy conocido, y sus créditos le hacen berídico, a quien se le deve dar el mayor crédito; este goza de los privilegios de los académicos de San Fernando, cuyo título tiene, y se ignora que los maestros que han intervenido por parte de los perceptores de diezmos le tengan ni estén abilitados por la Academia Real de Madrid.* La junta concluyó su memorial dejando constancia de que el montante de 206 libras y 5 sueldos jaqueses (3.882 reales y 8 maravedís de vellón) en que se había calculado el precio del traslado de los materiales a pie de obra, que ejecutarían los vecinos de limosna, se rebajaría del coste total de las obras calculado por Lahoz, que quedaría finalmente en 1.199 libras, 12 sueldos y 7 dineros (22.580 reales y 16 maravedís), y pidiendo amparo y consuelo a la piedad del Intendente para dar curso al expediente de la iglesia, *pues verdaderamente estamos esperando una total desgracia, pues en esta disposición se halla nuestra parroquia, que causa admiración como se mantiene sin aplomarse*.[2341]

El extenso memorial del Ayuntamiento y la Junta de Propios de Miedes, acompañado de toda la documentación que se había logrado recabar, fue remitido inmediatamente al Intendente General de Aragón, quien el 12 de agosto de 1788 mandó pasarlo a dictamen del Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón. Como era de esperar, Diego Navarro redactó un exhaustivo informe en el que resumió y analizó las diligencias desarrolladas por la Junta de Propios y sus resultas, destacando algunos aspectos como la voluntad del obispo y el capítulo eclesiástico de dar a entender que no estaban conformes con la *visura y cálculo* de Lorenzo Lahoz pues consideraban que podía rebajarse su precio de tasación, aunque restó trascendencia a esta circunstancia al considerar poco sólidos los testimonios de otros peritos presentados en contra, pero en el que sobre todo propuso una nueva vía de financiación más potente, pues a tenor de los datos económicos recabados, la tasación de Lahoz, aún rebajada con el descuento del coste del traslado de los materiales a pie de obra por parte de los vecinos, tardaría en cubrirse unos 10 años utilizando los exiguos medios disponibles, que se circunscribían a las 180 libras jaquesas (3.388 reales y 5 maravedís de vellón) ofrecidas de limosna por los perceptores de los diezmos, las 61 libras, 14 sueldos y 7 dineros (1.161 reales y 27 maravedís) existentes en las arcas municipales y el sobrante de Propios, que ascendía a unas 100 libras (1.882 reales y 10 maravedís) anuales. Esa nueva vía de financiación propuesta, complementaria a las demás y que en principio permitiría acometer la obra con la celeridad que el grave deterioro del edificio exigía, consistía simplemente en que los perceptores de los diezmos contribuyeran a proporción del rendimiento del *cuarto*

[2341] *Ibidem*, f. 1 r.-v. (Certificación de 7-VIII-1788) y ff. 2 r.-3 v. (Memorial de 10-VIII-1788).

decimal y la primicia que anualmente percibía el común, que se calculaba en 355 libras y 18 sueldos (6.699 reales y 4 maravedís).[2342]

Una vez recabado el dictamen del Contador Principal de Aragón, el Intendente Antonio Ximénez Navarro consideró el expediente de la Iglesia de Miedes ya suficientemente instruido como para ser remitido al Consejo de Castilla, órgano competente que debía continuar con su tramitación y dictaminar sobre el mismo. De hecho, el 14 de agosto de 1788 ordenó su remisión, que se concretó en un oficio rubricado por él mismo el 18 de agosto y dirigido a Juan Antonio Rero y Peñuelas, veterano secretario del Consejo de Castilla y escribano de cámara y de gobierno del mismo *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, en el que explicó el caso, las diligencias practicadas y la propuesta de financiación que había hecho el contador, y al que adjuntó el propio expediente completo, un expediente que Rero derivó de inmediato a la Sala de Justicia del Consejo, que reunida el 23 de agosto acordó pasarlo a dictamen de su fiscal.[2343] El Fiscal del Consejo de Castilla, tras estudiar el expediente en profundidad, redactó un informe que rubricó diez días después, el 2 de septiembre, y en el que, con buen criterio, ante las discrepancias existentes entre los peritos de las partes, propuso remitir el expediente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que esta, con su superior criterio técnico, y *teniendo presente la certificación dada por el maestro de obras Palacios, informe lo que se le ofrezca y parezca, expresando qual de los dictámenes de los maestros deba preferirse, si encuentra algún reparo en el diseño o en la tasación, y con su informe buelva el expediente a el fiscal para proponer lo que corresponda*.[2344]

El dictamen del fiscal fue refrendado por la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, que, reunida el 17 de septiembre de 1788, acordó remitir el expediente de la Iglesia de Miedes a la Real Academia de San Fernando,[2345] lo que se hizo ese mismo día mediante un oficio del secretario y escribano de cámara del consejo Juan Antonio Rero y Peñuelas dirigido al secretario de la academia, el erudito abate Antonio Ponz Piquer (Bejís, Castellón, 1725-Madrid, 1792). En el referido oficio, Rero pidió a Ponz que presentara el expediente a la Real Academia a fin de que esta pudiera ofrecer al Consejo su parecer o dictamen académico *expresando qual de los dictámenes de los maestros deva preferirse y si encuentra algún reparo en el diseño de la obra de dicha yglesia parroquial*.[2346] Siguiendo el protocolo establecido desde 1786, la Academia derivó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura, creada para ejercer como principal órgano censor y garante de la calidad de la arquitectura española.[2347]

Concretamente, el expediente *sobre los reparos necesarios* en la Iglesia de Miedes fue visto y estudiado en la junta nº 41 de la Comisión de Arquitectura, que tuvo lugar el

[2342] *Ibidem*, f. 2 r.-v. (Orden de 12-VIII-1788) y ff. 2 r.-4 v. (Informe de 13-VIII-1788).
[2343] *Ibidem*, f. 4 v. (Orden de 14-VIII-1788), ff. 32 r.-33 v. (Oficio de 18-VIII-1788) y f. 33 v. (Resolución de 23-VIII-1788).
[2344] *Ibidem*, f. 33 v. (Informe de 2-IX-1788).
[2345] *Ibidem*, f. 33 v. (Resolución de 17-IX-1788).
[2346] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-1 (52), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Oficio de 17-IX-1788).
[2347] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 100 r.-v. (Junta de 16-X-1788).

16 de octubre de 1788 con la asistencia y participación de los destacados arquitectos académicos Juan Pedro Arnal y Ardi —figura central de la comisión—, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Manuel Turrillo y Alfonso Regalado Rodríguez. Levantó acta de la sesión el secretario de la comisión, el también arquitecto José Moreno, quien en la misma dio cuenta de la presentación del expediente acompañado de *una traza de la parte que se intenta reedificar y una declaración, dadas por el alarife Lorenzo Lahoz, quien exponiendo la inminente ruina de las dos capillas colaterales a la mayor, las quiebras de esta, y la necesidad de otras obras y reparos, valuaba su coste en 1.405 libras jaquesas* [26.446 reales y 11 maravedís de vellón]. *Contra este reconocimiento, mandado hacer por la justicia de la villa, fue opuesta por el cabildo eclesiástico de la misma y los partícipes en diezmos una certificación de Francisco Palacios, alarife de la ciudad de Calatayud, en que sin individualidad ninguna declara que, para la reparación de la yglesia, sin hacer nada de quanto proyectó el otro profesor, se requieren 700 escudos* [13.176 reales y 3 maravedís de vellón]. El secretario puntualizó que el Consejo de Castilla había solicitado que la academia determinara *quál de los dos dictámenes de los profesores debía preferirse*, y que, en consecuencia, su Comisión de Arquitectura, tras estudiar el asunto, *halló que la declaración de Palacios no está circunstanciada como debe. Que la de Lahoz está estendida con individualidad, pero no distinguen bien en su plano quáles son la fábrica antigua y su estado, y quáles son las partes que se proponen de nuevo, para hacer juicio de su oportunidad y necesidad. Y que, habiendo ya partidos declarados en el pueblo, convenía que se hiciesen nuevo reconocimiento e informe por profesor imparcial, lo que podría desempeñar el académico don Agustín Sanz, residente en Zaragoza.* Como queda claro, ante las discrepancias técnicas entre los peritos, la falta de concreción o claridad de la documentación técnica aportada por las partes y la controversia suscitada, que estaba generando dos bandos enfrentados, la comisión optó por la solución más práctica y ecuánime y a la vez menos problemática: encargar una nueva visura e informe técnico a un profesional imparcial que pudiera ser aceptado por las dos partes en conflicto, que no podía ser otro que el prestigioso y siempre eficaz Agustín Sanz, arquitecto de referencia de la Comisión de Arquitectura en Aragón desde su misma creación en 1786.[2348]

Siguiendo la pauta establecida, el dictamen de la Comisión de Arquitectura se tradujo en un informe oficial para el Consejo de Castilla rubricado al día siguiente, 17 de octubre de 1788, por el secretario de esta. En dicho informe, José Moreno dio cuenta del referido dictamen, pero, al no reproducirlo al pie de la letra y explicarlo en profundidad, aportó una serie de matices que ayudan a entenderlo y a calibrar mejor su verdadera naturaleza y alcance. En concreto, expuso que la Comisión de Arquitectura había estudiado *el expediente sobre la reparación de la Yglesia parroquial de la villa de Miedes, partido de Calatayud, juntamente con lo que contradictoriamente informan, así en obras como en precios, los profesores Lorenzo la Hoz y Francisco Palacios, el primero por la justicia y regimiento de la villa y el segundo por el cabildo eclesiástico y partícipes en diezmos,* y que tras dicho estudio, consideraba la certificación o informe del citado Palacios *inservible porque en los siete únicos renglones que contiene no explica los*

[2348] *Ibidem*.

reparos que en la yglesia intenta ni el modo facultativo de hacerlos, reduciéndose únicamente a decir que costarán 700 escudos [13.176 reales y 3 maravedís de vellón] *y a contradecir todo lo dispuesto por la Hoz.* Matizó el secretario que, por el contrario, a la comisión le había parecido correcta la declaración de Lahoz, pues en ella *se exponen con individualidad el estado de la yglesia, los motivos de la ruina inminente de algunas de sus partes y los medios de repararlas*, unos medios con los que al parecer estaba de acuerdo, pues entendía que, *como estas son cosas de hecho, siendo ciertas las quiebras de los arcos que se exponen, las capillas son irreparables y con su ruina pueden traer la de toda la yglesia si no se toman las precauciones que la Hoz propone.* No obstante, Moreno también dejó constancia de que la comisión había hallado importantes ausencias en la documentación elaborada por Lahoz, pues *como, por otra parte, este profesor dispone con los reparos otras obras nuevas (coro, aumento de presbiterio y traslación de puerta a la nave mayor), se echa de menos, para la cabal inteligencia de todo, un plano con su corte que manifiesten por entero el estado actual de la yglesia y de sus partes ruinosas, y otro plano con su corte alzado que contengan los reparos, aumentos e innovaciones que se proyectan.* De hecho, el secretario puso de manifiesto que esta escasez de diseños por parte de Lahoz, pero también su cálculo de costes tan discordante respecto al de Palacios, y sobre todo *los partidos que sobre estas obras se advierten entre la justicia de Miedes y los partícipes en diezmos*, habían sido las razones principales que habían llevado a la Comisión de Arquitectura a descartar las dos opciones en liza a pesar de que era evidente que la propuesta de Lahoz se consideraba correcta y adecuada en términos generales. Es más, dejó meridianamente claro que la comisión consideraba que las citadas razones obligaban *a que por arquitecto imparcial y de toda confianza se reconozca la yglesia, se dispongan los reparos necesarios y se distingan las obras precisas de las escusadas, explicándolo todo (así en los planos como en el informe) con la individualidad facultativa que el arte y la razón requieren*, un dispendio este, el encargo de una nueva visura, un informe facultativo o proyecto constructivo, pero también unos nuevos diseños (lo que no se había dejado claro en el dictamen oficial), que la comisión consideraba necesario y provechoso, pues permitiría *emprender la obra con seguridad, executarla con acierto y tal vez economizar algunos caudales o libertar a muchos vecinos de la muerte*. El secretario concluyó su informe señalando que el profesional imparcial propuesto por la comisión para asumir la responsabilidad había sido *don Agustín Sanz, residente en Zaragoza, arquitecto de cuya honradez y habilidad se debe esperar el mejor desempeño del encargo*, y que una vez que este hiciera *el reconocimiento* y diera *su informe, la Academia dirá lo que proceda*.[2349]

La Real Academia de San Fernando, que se acomodó a lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura, aún tardó cinco días en remitir el informe de esta al Consejo de Castilla. Lo hizo el 22 de octubre de 1788 mediante un escueto oficio de su secretario Antonio Ponz dirigido a Juan Antonio Rero y Peñuelas al que también adjuntó el expediente.[2350]

[2349] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 34 r.-36 v. (Informe de 17-X-1788) y ff. 48 r.-49 r. (Copia de informe de 17-X-1788).
[2350] *Ibidem*, f. 37 r. (Oficio de 22-X-1788).

Una vez en el Consejo de Castilla, el informe de la Comisión de Arquitectura pasó de inmediato a la Sala de Justicia, que el 23 de octubre resolvió pasarlo, junto con los antecedentes, a dictamen del Fiscal del Consejo, quien tras estudiar la documentación rubricó su informe una semana después, el 29 de octubre. En el mismo propuso que se remitieran al Intendente General de Aragón copias del informe de la Comisión de Arquitectura, de las declaraciones de Francisco Palacios y Lorenzo Lahoz, y del *plano* elaborado por este último, para que, con citación del ayuntamiento y los perceptores de los diezmos de Miedes, este dispusiera *que por el arquitecto don Agustín Sanz se practique nuebo reconocimiento y se regule el costo de las obra y reparos precisos, formando en caso necesario diseño e informando lo que se le ofrezca*. El fiscal planteó también que el Intendente oficiara a los mencionados perceptores de los diezmos con el fin de que estos le indicaran *la cantidad con la que haian de contribuir a la obra, proporcionada a su costo y a las rentas que percivan*. De todo ello debía informar el Intendente *con remisión de las diligencias*, en vista de las cuales el fiscal daría un nuevo dictamen. Atendiendo a lo dispuesto por su fiscal, la Sala de Justicia del Consejo de Castilla resolvió el 4 de noviembre de 1788 encargar al relator las copias documentales requeridas por este y, más de un mes después, el 10 de diciembre, dar cumplimiento a lo propuesto por el citado fiscal en su dictamen del 29 de octubre. Esa resolución del 10 de diciembre dio lugar a una Real Orden para el Intendente General de Aragón, fechada ya el 9 de enero de 1789, en la que se ordenó a este poner en práctica las acciones propuestas por el fiscal y a la que se adjuntaron las copias ya reseñadas, entre ellas la del informe de la Comisión de Arquitectura.[2351]

Tras recibir toda la documentación remitida desde Madrid, antes incluso de acusar recibo de esta, el Intendente Ximénez Navarro ordenó el 17 de enero de 1789 escribir al Ayuntamiento de Miedes para que este le indicara con precisión quienes eran exactamente los perceptores de los diezmos del lugar, pues sin duda quería cumplir con diligencia la misión que le había encomendado el Consejo de Castilla. El consistorio contestó a la misiva de la Intendencia, fechada el 22 de enero, una semana más tarde, el 30 de enero, recordando que los perceptores eran el Obispo de Tarazona, el capítulo eclesiástico de Miedes, el propio ayuntamiento (*cuarto decimal o cuarto de Propios*) y en menor medida el cabildo turiasonense. Tres días antes, el 27 de enero, Antonio Ximénez Navarro había escrito a Juan Antonio Rero y Peñuelas acusando recibo de la *resolución* del Consejo de Castilla, y de las copias que la acompañaban, comprometiéndose a disponer su cumplimiento, lo que ya había empezado a hacer y seguiría haciendo en los días sucesivos. De hecho, poco después, el 3 de febrero de 1789, ordenó que se comunicara *al arquitecto don Agustín Sanz su comisión, dando noticia de ella al propio tiempo a los perceptores de los diezmos*. El oficio para Sanz comunicándole el encargo de visurar la Iglesia de Miedes e idear su rehabilitación y reforma, así como las notificaciones para los perceptores de los diezmos, las rubricó el propio Intendente cuatro días después, el 7 de febrero. En la misiva para el arquitecto, que iba acompañada de la documentación técnica

[2351] *Ibidem*, f. 37 r. (Resolución de 23-X-1788), f. 38 r.-v. (Informe de 29-X-1788), f. 38 v. (Resolución de 4-XI-1788), f. 38 v. (Resolución de 10-XII-1788), ff. 39 r.-40 v. (Borrador de Real Orden de 9-I-1789), ff. 42 r.-46 v. (Diseño y copias de declaración jurada y cálculo de costes de 24-IV-1788), f. 47 r. (Copia de certificación de 6-VIII-1788), ff. 48 r.-49 r. (Copia de informe de 17-X-1788).

remitida desde Madrid (diseño de Lahoz y copias del informe de la Comisión de Arquitectura y de las declaraciones de Lahoz y Palacios), el Intendente copió literalmente la Real Orden de 9 de enero de 1789 con el fin de que este diera cumplimiento a la misma *en la parte que le toca*, además de instarle a que una vez que tuviera evacuada su comisión le presentara la documentación técnica resultante *para poder practicar lo demás que expresa la misma resolución*.[2352] Por su parte, las notificaciones remitidas a los tres perceptores de los diezmos de Miedes (se decidió no considerar como tal perceptor al ayuntamiento, pues el *cuarto decimal* quedaba subsumido en los Propios) para que, como parte interesada, asistieran a la visura que Sanz debía realizar del templo, recibieron pronta contestación aunque parcial, pues solo respondieron dos de ellos: el Obispo de Tarazona, José Laplana y Castillón (Benabarre, Huesca, 1719-Tarazona, Zaragoza, 1795), que el 12 de febrero comunicó al Intendente que había dado orden a su mayordomo mayor en Calatayud, Manuel Estevan, *para que trate y conferencie con el arquitecto don Agustín Sanz sobre el reconocimiento y regulación que de orden del Consejo pasa a hacer del coste de las obras y reparos precisos de la Iglesia del lugar de Miedes*; y el Cabildo Catedralicio de Tarazona, que el 15 de febrero respondió dándose por enterado de la comisión recibida por Sanz de que *reconozca y regule las obras y reparos necesarios en aquella yglesia* y de la citación de dicho cabildo para la visura del templo.[2353]

Tras recibir la notificación oficial del encargo por parte del Intendente General de Aragón, Agustín Sanz no debió demorarse demasiado en viajar a Miedes para visurar el templo, hacer mediciones y recabar los datos técnicos que precisaba para elaborar su proyecto (tales como la solidez del terreno, la disponibilidad y el coste de los materiales de construcción o el precio de los jornales en la zona). Debió de hacerlo, tras superar ciertos problemas de salud que llevaba arrastrando varios meses, en la primavera de 1789 dado que evacuó su comisión con gran celeridad. De hecho, el 1 de octubre de 1789, menos de ocho meses después de haber recibido la notificación oficial del encargo, rubricó en Zaragoza sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Miedes, un plazo bastante reducido para lo que era la tónica habitual en encargos de este tipo entre arquitectos tan activos y requeridos como él, que se encontraba en el culmen de su carrera profesional.[2354]

Agustín Sanz acompañó la documentación técnica de su proyecto para la Iglesia de Miedes de una carta-informe de carácter introductorio y explicativo para el Intendente, fechada también el 1 de octubre de 1789, en la que precisó que, en cuanto se lo permitió su *quebrantada salud de más de seis meses*, se trasladó a Miedes *a reconocimiento de su yglesia parroquial para cumplimiento de lo mandado por el Real Consejo*, y que a consecuencia de dicha visura, habiéndose *echo vien cargo del estado actual de dicha yglesia*, había podido constatar que era cierto cuanto decía *el arquitecto Lorenzo Lahoz en la parte de amenzar ruina la capilla mayor, sus laterales, sachristía contigua,*

[2352] *Ibidem*, f. 41 r. (Carta de 27-I-1789), f. 50 r. (Carta de 30-I-1789, orden de 31-I-1789, anotación de 31-I-1789, orden de 3-II-1789 y apunte de 7-II-1789) y f. 62 r.-v. (Oficio de 7-II-1789).
[2353] *Ibidem*, f. 51 r. (Carta de 15-II-1789 y orden de 16-II-1789) y f. 52 r. (Carta de 12-II-1789 y orden de 13-II-1789).
[2354] *Ibidem*, f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789).

manifestada en el plan del número primero, y también el allarse roto el puente principal que sostiene el techumbre del atrio, pero asimismo que, por el contrario, el citado Lahoz había omitido o dejado de lado *las otras partes ruinosas y dignas de reparación, como son la pared que ace testera al quadro principal de la yglesia, la cual está en evidente riesgo de desplomarse sobre la capilla donde se alla el altar principal y sus laterales, que como fábrica inferior ace más evidente el riesgo*. De hecho, había encontrado que las paredes de los costados de las naves *menores* o laterales se hallaban *desplomadas, como manifiesta el corte del plan número primero, y de mucho riesgo la que da a la parte de la sachristía y quarto de las manchas, que se alla sin cimiento y es echa de mampostería de piedra y cal tan desustanciada y llena de quebrantos que se mantiene con el pequeño apoyo de la sachristía y quarto de las manchas, sin embargo de allarse dicho quarto con muchos imperfectos en sus paredes, bovedillas y tejados. La pared que da al costado de la calle mayor del pueblo, sin embargo de la inclinación que tiene, está de buen servicio y bastará en esta parte hacer estrivos suficientes por lo exterior a correspondencia de los empuges de los arcos*.[2355]

Tal y como siguió relatando Agustín Sanz en su carta-informe, gracias a la visura también había podido comprobar que los tejados, *en todo lo que es el templo*, estaban muy deteriorados, *faltos de maderas y de teja, con tantas partes caídas que no tienen salida las aguas pluviales, y el tejado de la sachristía, por el fatal estado en que se alla, inunda de aguas aquella parte en las ocasiones de temporales y tronadones con perjuicio de podridumbre de sus paredes, calages y ropas que se tienen para los divinos oficios.* El pavimento interior tampoco lo había encontrado mucho mejor, pues estaba *muy desigual y no correspondiente.* En cuanto a otros elementos relevantes de la iglesia que halló en una situación más que mejorable, mencionó la fachada, que *es como se manifiesta en el plan número primero*, o tres altares, uno ubicado *al costado de la nabe menor de la d*[e]*recha* y otros dos *a la parte de la izquierda, echos de yeso, pero, tan irrisorios en su arquitectura y santos titulares*, que a su juicio merecían *arruinarsen respecto de que solo sirven para ocupar terreno*. Ni siquiera el órgano estaba dispuesto con la debida dignidad, pues estaba *tan mal situado y con un valcón tan a la mano y saliente que diforma mucho el buen orden.* No, obstante, puso de manifiesto a su vez que los pilares y las bóvedas de las tres naves del templo tenían la debida solidez, pues a su juicio *esta yglesia se comprende claramente aber sido reedificada en sus pilastrones, bóbedas y aleros, cuyas partes, sin embargo de algunas desigualdades, se allan con toda firmeza y sin ningún quebranto,* aunque ello no era óbice para que *parte de las paredes por lo interior* tuvieran un aspecto lamentable al estar *denegridas y descortezadas a causa de la umedad que les comunica el terreno superior de parte de afuera.* También dejaba mucho que desear, a su juicio, el estado de conservación del cementerio del lugar, que al parecer se ubicaba hacia los pies del templo envolviéndolo parcialmente, pues tenía *la mayor parte de sus paredes caídas y sus puertas inservibles, de modo que francamente pueden introducirsen en él las fieras y descubrir los cadáberes, de lo que ya tienen experiencia.* Sanz culminó su carta-informe destacando que para poner remedio a todas las problemáticas reseñadas y para *decencia a la casa de Dios*, le habían parecido indispensables *las obras que contiene el*

[2355] *Ibidem*, f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789).

plan del número segundo, proyecto y cálculo que le acompañan, todo lo cual presentaba a la secretaría de la Intendencia General de Aragón con el fin de que el Intendente se sirviera *darle el curso correspondiente*, entendiendo que lo más urgente era *trasladar al Santísimo Sacramento a la yglesia de religiosas de aquel pueblo, cerrando la parroquial asta su reparación para evitar las desgracias que de su ruina se pueden seguir*.[2356]

De la carta-informe anterior se deduce que Agustín Sanz había realizado un diagnóstico del estado de la Iglesia de Miedes en la misma línea del que ya había hecho previamente Lorenzo Lahoz, pero yendo bastante más allá al abordar importantes problemáticas que este había dejado de lado o postergado. Es más, se puede decir incluso que el proyecto de Sanz siguió una misma línea básica que el de Lahoz, pero con mayor ambición y alcance, lo que se plasmó perfectamente en sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes. El citado proyecto constructivo o informe facultativo redactado por Sanz, que se titula así: *Proyecto que contiene las obras de precisa reparación que al presente se ofrecen acer en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes para ponerla tal cual decente y en estado de seguridad, con inclusión de fachada adicional, todo lo cual manifiesta el plan adjunto del número segundo*, ofrece muchos datos técnicos sobre su propuesta arquitectónica, de la que lamentablemente no se conservan los diseños, aunque se sabe que se agrupaban en dos pliegos de papel, el nº 1, dedicado a las dibujos de "estado actual", que reflejaban el deplorable aspecto del templo y los principales deterioros que padecía, y el nº 2, que recogía las trazas en las que se plasmaban los cambios o añadidos que proponía Sanz.[2357]

En concreto, según lo especifica Agustín Sanz en su proyecto constructivo, lo primero que había que hacer en el templo una vez trasladado el Santísimo Sacramento, y por ende el culto, a la Iglesia del Convento de la Concepción de Miedes, era actuar en sus deteriorados tejados. Así, se debía proceder a *encadenar* los puentes de los tejados *de la parte principal de la yglesia*, es decir, los que cubrían su gran salón de tres naves y nueve bóvedas de crucería sencilla, *y ponerles sus tornapuntas, doblando el número de vigas como demuestra el corte del plan número segundo*, lo que se podía hacer cómodamente sin necesidad de desmontar *parte mayor de dichos tejados*, y a continuación se debían realizar los retejos, bien alineados, *sentando la teja con buro a cerro lleno, construyendo los caballones con ladrillo y yeso, entablando antes las partes ruinosas y las que se allan caídas.* Seguidamente debía construirse de nueva planta el tejado de la sacristía *dándole siquiera tres palmos* [57'9 cm] *más de corriente*, debiendo ser sus canales *de tejoncillos de doble cavida a la que tiene la teja común a fin de poder llevar las aguas que recibe de parte de arriva*. También debía hacerse retejo *formal* del tejado de la amplia capilla de Nuestra Señora del Rosario y *formar de nuevo* el tejado del cuarto de las manchas *apeando antes las partes ruinosas de sus paredes esteriores con mampostería de piedra y yeso, incluiendo pilares de ladrillo como a ocho palmos* [154'4 cm] *de distancia de uno a otro*. En cuanto los tejados estuvieran *perfeccionados y corrientes*, se debía proceder ya

[2356] *Ibidem*, f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789).

[2357] Los precisos datos que ofrece el proyecto constructivo y el propio edificio conservado permiten una aproximación clara a la propuesta arquitectónica de Agustín Sanz.

a *desarmar con todo cuidado el altar principal (su titular San Pedro), pues, aunque antiguo, se alla vien dorado y es de algún valor, trasladándolo a la sachristía*.[2358]

Una vez intervenidos los tejados y trasladado el altar mayor, se debía proceder a reforzar estructuralmente el gran paramento mural del costado izquierdo del templo, que correspondía a la fachada lateral del lado del evangelio, una obra que Lorenzo Lahoz no llegó a contemplar en su propuesta pero que Agustín Sanz consideraba fundamental. En concreto, dado que la *pared del costado que alinda con la calle principal del pueblo* se hallaba *con inclinación a lo esterior y separada de las bóbedas*, pero en buen estado como para no tener que ser demolida, resultaba preciso construirle unos estribos o contrafuertes de refuerzo, *a correspondencia de sus empuges, como se señala en las delineaciones del plan número segundo*. Dichos estribos debían ejecutarse de ladrillo y yeso, aunque disponiendo en su parte baja zócalos de cantería labrada de 6 palmos [115'8 cm] de altura y en su parte superior *tejadillos* de protección. Para una mayor solidez y eficacia tectónica, en el momento de construirse, los citados estribos se debían *calar en el cuerpo antiguo más y menos según pida la necesidad*, debiéndose hacer su *cimiento con un palmo* [19'3 cm] *de aumento por todas sus frentes desde el terreno firme, que se allará a diez palmos* [193 cm] *del pavimento de la calle según conocimiento tomado en parte, y para esto se an de desacer los pegadillos que en el día se allan para el mismo fin.* Una vez hecho esto, se debían *manifestar* y cerrar las *quiebras de la separación de las bóbedas* con el fin de disimular la inclinación y el desapego del muro.[2359]

Tras el refuerzo estructural del gran muro exterior del lado del evangelio se debía proceder ya a ejecutar la más urgente de las dos grandes obras que se debían acometer en el templo: la nueva cabecera triple, que resultaba perentoria desde la perspectiva de la seguridad, la funcionalidad del edificio y la liturgia, aunque la construcción de un tramo adicional a los pies dotado de atrio, coro alto, dos capillas, baptisterio y una nueva fachada no le iba a la zaga en cuanto a trascendencia. Dicha nueva cabecera triple, correspondiente a los testeros de las tres naves de la iglesia, debía sustituir a la ya existente, que estaba muy dañada estructuralmente, en su mismo emplazamiento aunque ocupando algo más de espacio en superficie y en altura, pues a juicio del arquitecto, *aunque la estensión de la yglesia es suficiente para el vecindario, con todo, no siendo en esceso, es lo mejor construir la capilla mayor y laterales por la idea que contiene el nuebo plan, cuviertas con bóbedas baídas de dos alfas de ladrillo y yeso, ciñendo las alturas de las formas de sus arcos a lo que pide*[n] *los altares que oy se allan en estos sitios, como indican las líneas de puntos en el corte*, tres bóvedas vaídas que, como se verá más adelante, Sanz acabaría remplazando durante la ejecución de las obras, acometida años más tarde bajo su propia dirección facultativa, por dos bóvedas neogóticas de crucería sencilla de gran refinamiento en los laterales y una gran cúpula peraltada clasicista en el centro. Los muros de las tres capillas de la nueva cabecera debían realizarse, *para el menos gasto, de mampostería de cal y piedra, las esquinas de cantería labrada, y de ladrillo y yeso los estrivos de los costados de la capilla mayor, buscando el terreno firme para establecer los cimientos de toda esta parte, por cuya falta principalmente resultan los daños que oy*

[2358] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789).
[2359] *Ibidem*.

se experimentan. Al tratar del tipo de aparejo que debía utilizarse en las paredes de la nueva cabecera, específico Sanz una cuestión que consideraba fundamental para la solidez y *el mejor acierto* de la obra: la manera correcta de preparar y disponer el mortero de cal, pues, al parecer, el que se usaba en la zona dejaba mucho que desear. De hecho, por haber *advertido la poca unión que acen la mayor parte de las obras de cal en aquel país, sin duda por falta de inteligencia*, decidió estipular *que los morteros, por todo lo que sea mampostería*, debían hacerse *con una parte de cal y dos de arena delgada, granosa y vien condicionada, aciendo los amasijos por tres veces, con anticipación a los días que se gastase, mojando abundantemente la piedra al tiempo de su colocación, a fin de que con lo secativo de su naturaleza no disipe el jugo, que requiere mantener para acerse firme*. En cuanto al cubrimiento exterior de la nueva cabecera triple, Sanz determinó que su tejado, que debía hacerse de nueva planta, fuera continuación del amplio tejado a dos vertientes que cubría las tres naves del templo, debiendo ser por tanto *a dos corrientes iguales, formando sus aleros de ladrillo y yeso a imitación de los de las nabes principales y a la altura que señalan dichas linias de puntos*.[2360]

A continuación, siguiendo con el asunto de la construcción de la nueva cabecera triple, Agustín Sanz abordó algunas cuestiones problemáticas que se debían tener muy presentes a la hora de abordar dicha construcción. Así, quiso dejar muy claro que, como a la hora de construir las tres capillas que formarían la cabecera sería preciso atender *al empuge de la nabes, no se puede de ninguna manera tratar en hacer de nueba planta ninguno de los pilastrones donde apean las nueve bóbedas de crucería de que se compone la parte principal de la yglesia*, pues sustituir esos *pilastrones* o gruesos pilares sería un riesgo muy grave e innecesario para la integridad del edificio, que podría colapsar. De hecho, matizó que aún se podían tocar *menos los que se allan a la entrada de la capilla mayor o presbiterio*, pues a dichos pilares, *para su contención, se les an de arrimar (a la parte del presviterio) estrivos interinos, que pueden ser de piedra y yeso*, unos estribos interinos que permitirían reforzar temporalmente los dos pilares lindantes con la capilla mayor mientras se derribaban esta y sus dos colaterales. A la hora de levantar la nueva cabecera triple, los *arcos quebrantados de la capilla mayor y laterales, que miran a la fachada principal, deben acersen de ladrillo y yeso de tres palmos* [57'9 cm] *de salmer y en la altura que manifiesta el corte del nuevo plan, cuya obra puede acerse fácilmente en partes formando cimbras con seguridad*, mientras que en la pared restante que quedaría sobre dichos arcos hasta la parte superior de los tejados de las naves se debían quitar *varias porciones que se allan de tierra y otras muy deterioradas, reponiéndolas de ladrillo y yeso.* Matizó Sanz que *estas obras de estrivos, arcos y demás* era preciso ejecutarlas, sin duda por seguridad, antes de la demolición de *dichas capillas mayor y laterales*.[2361]

Resuelta la construcción de la nueva cabecera, debía procederse, según Agustín Sanz, a sanear y a introducir ciertas mejoras en el otro gran muro lateral del templo, el derecho, correspondiente al lado de la epístola y hoy semioculto por edificaciones adosadas, una intervención que, a pesar de su evidente necesidad, Lorenzo Lahoz no había

[2360] *Ibidem*.
[2361] *Ibidem*.

contemplado en su propuesta arquitectónica. De hecho, según reseñó Sanz, la *pared del costado de la d*[e]*recha, en la parte que da al cuarto de las manchas, se alla sin cimiento, con varios quebrantos y en mucho riesgo de benirse avajo*. Como solución más adecuada a dicho problema, pero también para poder acomodar el órgano de forma más digna y menos invasiva, planteó *construir un pilastrón de ladrillo y yeso en cada costado asta recibir los arcos de la bóbeda que corresponde en aquella parte, y de allí para arriva continuar un arco de todo el grueso de la pared dejando el centro en hueco, como manifiesta lo lavado más claro, en cuyo espacio se podrá acomodar el órgano sin que aga diforme a la yglesia, y la parte vaja puede servir para las peanas y otras cosas que oy se allan ocupando la yglesia. Y para esto, asta el asiento del órgano, que vendrá como a diez y siete palmos* [3'28 m] *de altura, puede acerse la pared donde está la puerta de mampostería de piedra y cal, construyendo de nuevo el piso de bobedillas para el cuarto de las manchas y reparar otro que oy se alla superior, a lo que se sigue hacer la escalerita por la idea que se demuestra*.[2362]

Sin duda, la otra gran obra contemplada en el proyecto de Agustín Sanz era la creación a los pies del templo de un nuevo tramo adicional que debía abarcar toda su anchura cerrándose al exterior con una nueva y monumental fachada principal a cuyo centro debía trasladarse la puerta principal del recinto y que debía acoger nuevas dependencias como nuevo atrio en su centro, dos capillas a los lados, una estancia para baptisterio también a un lado y un amplio coro alto abierto hacia la nave central en la parte de arriba para el uso del nutrido capítulo eclesiástico. La idea de trasladar la puerta de la iglesia al centro de la fachada principal de los pies del templo ya la contemplaba Lorenzo Lahoz, pero de una forma mucho menos ambiciosa, ya que su idea se centraba en intervenir en la fachada existente, sin ampliar el templo en un tramo adicional, de tal manera que la creación del nuevo coro alto que planteaba a los pies supondría restarle espacio al edificio, todo lo contrario que el de Sanz. El arquitecto zaragozano consideraba que el templo, *para señal de la casa de Dios pide, como de justicia, acer la fachada delineada en el nuevo plan, lo que proporcionará hacer el coro alto, logrando los capitulares salir de la umedad tan grande que tiene el actual, pues para podersen libertar algún tanto de ella tienen en su piso varios tablones sueltos, y también quedarán dos capillas laterales para acomodamiento de altares, y un departamento para batisterio*. La ejecución de esta obra del tramo adicional de los pies la tenía ideada Sanz *con aprobechamiento de las paredes del torreón o esconjuradero* que a dichos pies existía en el lado de la epístola,[2363] mientras que las partes restantes se podían ejecutar, *para el menos gasto, de ladrillo y yeso las pilastras, muros y esquinas, y de mampostería rebocada por igual de fino los intermedios. El marco de la puerta, su cornisita, basas y capiteles de las pilastras, y el pie de la cruz an de ser precisamente de piedra, y lo demás*

[2362] *Ibidem*.
[2363] *Ibidem*; y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827).

de la arquitectura puede ser de ladrillo liso. La cruz está manifestada para de yerro y tamvién puede ser de piedra si en ello se encontrase ahorro.[2364]

El piso del nuevo coro alto que se debía crear en el interior del tramo adicional de los pies debía *venir sobre la altura de la puerta de la yglesia, como indican las líneas de puntos*, y debía estar formado de *vigas a cielo raso por lo inferior*, debiéndose cortar literalmente, *para descuvrimiento* o visión de la iglesia desde ese nuevo coro alto, *la pared que corresponde a la nabe de medio*, que antes era parte de la fachada principal, para lo que sería preciso hacer un arco de ladrillo y yeso a imitación de los de las bóvedas, *y como también indican las líneas de puntos*. Una vez abierta la visión de la nave central desde el nuevo coro alto, *en todo el ancho que tiene el coro, ganando el terreno posible*, es decir, lanzando el coro en voladizo hacia fuera, se debía colocar *su valaostriado, el que estará vien dado de blanco al olio*. A su vez, para iluminar el nuevo coro alto se debía hacer una gran vidriera de vidrios transparentes emplomados *según está delineada en la fachada* (al parecer la había concebido como un óculo),[2365] un sistema, el de la vidriera transparente emplomada, que Sanz planteaba extender a las tres ventanas del costado izquierdo del templo, *por quanto la yglesia carece de luces*, en sustitución de las láminas de alabastro o *claraboyas que oy tienen, muy denegridas.* Por su parte, *la escalerita de comunicación al coro* desde la parte de abajo debía hacerse según estaba delineada y lo más interesante es que debía continuar hasta conectar con las bóvedas para que, *construyendo una guardilla en los tejados principales, puedan acersen los retejos con comodidad.* También debía construirse un pequeño *torretoncillo* para colocar la *campanita de llamar a misa*, el cual debía estar bien situado, donde se hallaba hasta el momento el que se estaba desplomando. En cuanto al cubrimiento del nuevo coro alto, Sanz determinó que la *bóbeda de la cuvierta del coro* se hiciera *armada de madera, con cerchones, listones y tegida de caña, labada y concluida por lo inferior y superior*, mientras que *el tejado de su cubierta y los de los costados* debían ejecutarse *por el orden de los que antes quedan relacionados y como manifiesta el dibujo de la fachada*.[2366]

Otras obras de menor entidad que Agustín Sanz planteó acometer en el templo abarcaban aspectos no solo de tipo funcional, sino también estético, como fue el caso de la propuesta de introducir elementos formales unificadores del espacio interior para sustituir a otros muy antiguos y deteriorados como las basas que tenían los pilastrones o grandes pilares del templo, que *se allan muy maltratadas y no tienen proporción, y lo mismo sucede con lo que ace de cornisa al apeo de los arcos, para cuyas partes se a dispuesto, como se ve en el corte, basas y capiteles dóricos, y a más cartelas para recibir los cordones de la crucería que corresponden a los costados*. Estos elementos formales nuevos, aunque clasicistas, buscaban, gracias a su extrema sencillez, dialogar armónicamente y sin estridencias con el lenguaje de tradición gótica de las bóvedas del templo. También estética, pero en un sentido más bien contrario, era la siguiente

[2364] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789).
[2365] *Ibidem*; y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827).
[2366] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789).

propuesta de Sanz, que en este caso, en vez de crear algo nuevo, buscaba eliminar tres elementos antiguos pegados a las paredes laterales del templo que consideraba discordantes por su escasa calidad y excesiva presencia, concretamente *tres promontorios de altares de yeso, uno a la d*[e]*recha y dos a la izquierda, pero tan irisorios en los santos y arquitectura de que se componen, que sería lo mejor tirarlos a tierra dejando espeditas aquellas nabes, en lo que no puede aber incomeniente por no aber en ello fundados patronatos ni cofradías, pues para lo que sea la devoción de los fieles ay otros sitios más apropósito, como son las capillas laterales a la mayor y las dos contiguas a la fachada*.[2367]

Más prácticas, aunque no exentas de carga estética, eran otras labores que se debían acometer en la fase final de las obras y que tenían que ver con el acabado y aspecto final del edificio. Por un lado, al interior de la *yglesia y sachristía* había que realizar en las paredes *varios rebocos y cerrar algunas quiebras asta dejarla en disposición de blanqueo, que este deberá acerse en general con tres manos de cal dada a brocha mezclando parte de alum para su permanencia.* En cuanto al pavimento interior del templo, este se debía sanear por completo, debiéndose *lebantar todo el enladrillado del pavimento de esta yglesia y sentarlo de nuevo con yeso con proligidad, igualando antes con tierra vien condicionada puesta a pisón las muchas imperfecciones que oy tiene.* Por su parte, al exterior también se debían hacer algunos revocos en las paredes principales, *y contiguo a ellas, con descenso correspondiente,* se debían construir *empedreados,* conformando una banda perimetral que rodeara el edificio, *con lechadas de cal, en lugar de tierra, de cinco quartas hacia la mano de afuera, a fin de dar pronta salida a las aguas que discurren de los tejados, por cuyo medio se ebitará algún tanto las umedades de lo interior*.[2368]

En el exterior también se debían acometer otras obras de urbanización y ornato relacionadas con la ampliación del templo hacia los pies, una ampliación que afectaría al deteriorado cementerio del lugar, que se ubicaba delante de la fachada principal de la iglesia. De hecho, debiéndose *egecutar la nueba fachada,* Agustín Sanz consideraba indispensable *formar la plazuela en el frente manifestada en el plan, en donde debe acerse parte de desmonte a fin de dar la comunicación a la yglesia con menos gradones, y también pide empedrearse con inclinación a la calle y varranco contiguo, que se alla muy inferior*. Además, para dejar debidamente cerrado el cementerio justo delante de la nueva plazuela se debía construir una nueva *pared de tapia valenciana de tres varas* [231’6 cm] *de alta en lo que es el ancho de la plazuela, con su albardilla, y pilares de ladrillo y yeso a los costados de la puerta,* y se debían reparar las restantes paredes antiguas dejándolas, *con inclusión de su albardilla, como a cinco palmos* [96’5 cm] *del pavimento, y con esto tendrán suficiente altura por la parte exterior, cuyos reparos, y también la pared de antepecho del frente de la fachada, deven acersen de piedra y cal, y de cantería los gradones de la entrada de dicho cementerio*.[2369]

En cuanto a la carpintería común, Agustín Sanz consideró preciso que las puertas principales del templo se hicieran nuevas, algo lógico teniendo en cuenta que tanto la

[2367] *Ibidem*.
[2368] *Ibidem*.
[2369] *Ibidem*.

propia fachada principal como la portada se ejecutarían de nueva planta. Dichas puertas principales, de gran formato, se debían ejecutar *lisas por la cara y a voquilla por la espalda, y los paneles an de ser de tablón tres dedos* [4'82 cm] *de grueso y a proporción el resto de su armazón*. Por su parte, las viejas puertas principales, que se retirarían al desmantelar el antiguo atrio y quedarían sin uso, se acomodarían como nuevo acceso al cementerio. A su vez, las puertas *de dos medias que dan a la yglesia para comunicación al órgano y cuarto de las manchas, y las dos de una ala necesarias para el coro, y la del cuarto del vatisterio*, debían hacerse *con paneles crecidos y sus marcos moldaos*, mientras que la puerta del cuarto de las manchas del órgano y la que debía dar comunicación a las bóvedas debían ser *llanas*. Por otro lado, *para luces al vatisterio y escalerita del coro* se debían poner ventanas con rejas y vidrieras transparentes.[2370]

Mención aparte merecieron en el proyecto de Agustín Sanz dos elementos que se debían reaprovechar: la pila bautismal, que se debía trasladar *a su nuevo departamento* haciéndole *su pocito fraguado para sumidero de las aguas*; y la magnífica torre campanario gótica, *manifestada en el plan nº 1*, que se disponía *separada de la yglesia en lo que es la calle principal del pueblo, y es obra de cantería muy elevada y de mucha firmaza, y da principio su escalera a caracol como a cuareinta palmos* [7'72 m] *del pavimento de la calle, y para la comunicación asta esta altura está echa la escalerita contigua, la cual se alla maltratada en sus gradones y paredes, cuyas partes se ace preciso reparar*.[2371]

Agustín Sanz remató su informe facultativo haciendo dos últimas prescripciones que consideraba indispensables. La primera, tendente a preservar sin daños los dorados de los altares del templo, se refería a la conveniencia de enjugar los *cuerpos de paredes y bóbedas* antes de la colocación de dichos altares en sus emplazamientos. La segunda, por su parte, destinada a garantizar una cuidada y segura ejecución de la obra, que era de suma delicadeza, hacía alusión a la no conveniencia de que esta se hiciera *por ajuste*, es decir, adjudicándola por un tanto alzado, *y sí encargarla a profesor de inteligencia para que su construcción se aga en términos de conserbar, sin recibir ningún daño, las partes que se allan sanas, y principalmente las nueve bóbedas de que se compone el cuerpo principal de la yglesia*. Como vemos, Sanz prefería la capacidad de control que ofrecía el sistema de administración, por el cual, tanto el director de la obra como el aparejador y los restantes trabajadores serían asalariados y el ritmo de trabajo se podría ajustar según las necesidades de cada momento.[2372]

El arquitecto zaragozano calculó también pormenorizadamente los costes de ejecución de la rehabilitación, reforma y ampliación de la Iglesia de Miedes, unos costes que recogió en el cálculo o presupuesto que adjuntó, como complemento indispensable, al proyecto constructivo ya analizado y en el que, como en aquel, aportó abundantes datos técnicos que permiten conocer y entender mejor su propuesta arquitectónica. Se trata de un exhaustivo documento en el que Sanz cuantificó, partida por partida, el coste de todos los trabajos o materiales que requería la obra proyectada. Las citadas partidas, cuyo importe total cifró en la importante cuantía de 2.811 libras y 4 sueldos jaqueses (52.915

[2370] *Ibidem*.
[2371] *Ibidem*.
[2372] *Ibidem*.

reales y 7 maravedís de vellón), las agrupó, según su naturaleza, en un total de cinco apartados que, de mayor a menor coste, eran: albañilería, cantería, carpintería (con los herrajes correspondientes), maderamen, y vidrieras (con pertrechos-equipamiento).[2373]

El primer apartado, que englobaba los trabajos de albañilería estrictos y las labores de carpintería de fábrica o estructural a ellos vinculadas exceptuando el maderamen, era con gran diferencia el más costoso, puesto que con la importante cuantía total que alcanzaba de 1.981 libras, 2 sueldos y 12 dineros jaqueses (37.290 reales y 32 maravedís de vellón), quintuplicaba holgadamente al segundo apartado, el de la cantería. De esa cifra, solo una parte muy pequeña, en concreto de 132 libras y 1 sueldo (2.485 reales y 20 maravedís), correspondía a las obras de carpintería de fábrica, que además incluían subsumidas labores de albañilería propias de la reparación o nueva construcción de los tejados. Se centraba en la construcción y reparación de los tejados: en concreto en la ejecución de nueva planta de las estructuras y el cubrimiento exterior de los tejados de las dependencias que se creaban *ex novo*, es decir, de la cabecera triple, el coro alto y sus dos espacios anexos; la creación de los tejadillos de los estribos o contrafuertes que se debían disponer en ciertos puntos del perímetro exterior del templo; o la reposición de las maderas y las tejas dañadas o perdidas en los demás tejados del edificio, que se reaprovechaban.[2374] Las restantes 1.849 libras, 1 sueldo y 12 dineros (34.805 reales y 13 maravedís) del apartado de albañilería se referían a las labores de albañilería propiamente dichas, destacando especialmente dentro de las mismas dos aspectos por su importante coste: la creación de diferentes elementos y paramentos murales de ladrillo y yeso y la construcción de numerosas paredes de mampostería por todo el templo.[2375] Otros trabajos de albañilería a realizar eran: la excavación y relleno de los cimientos de las partes nuevas del templo y el terraplenado de la plazuela delantera a la nueva fachada; la creación de apeos y estribos de mampostería para ciertos elementos; el volteo de las nuevas bóvedas de la cabecera triple y del coro alto; la apertura del nuevo coro alto hacia la nave central; la ejecución de las bovedillas de revoltón de los pisos del coro alto y otras dependencias; la creación del cielorraso del nuevo atrio bajo el coro alto; y la construcción y reparación

[2373] *Ibidem*.

[2374] La ejecución y reparación de los tejados abarcaba: la construcción de nueva planta de las estructuras y el cubrimiento exterior de los tejados de la nueva capilla mayor y sus dos colaterales (reaprovechando sin duda las maderas y tejas en buen estado de las viejas capillas), del coro alto y sus dos dependencias colaterales, y los tejadillos de los estribos o contrafuertes que se debían disponer en ciertos puntos del perímetro exterior del templo, lo que tendría un coste, fundamentalmente de mano de obra de 62 libras jaquesas (1.167 reales y 1 maravedí de vellón); así como los trabajos de reponer las maderas que citaba el proyecto en los restantes tejados del edificio, que se reaprovechaban, a saber: los de las naves, la capilla de Nuestra Señora del Rosario, el cuarto de las manchas y la sacristía, aunque este último debía levantarse, y las labores de retejo de estos mismos tejados *asta ponerlos en el todo corrientes*, todo lo cual requeriría *38 jornales de oficiaial con cinco poeones*, el oficial a 12 sueldos (11 reales y 10 maravedís) diarios y los peones a 5 sueldos (4 reales y 24 maravedís), lo que tendría un importe de 70 libras y 1 sueldo (1.318 reales y 19 maravedís). Véase *ibidem*.

[2375] La rehabilitación, reforma y ampliación del templo proyectada por Agustín Sanz requería: la adquisición y aparejado de 330 varas cúbicas (151’83 m³) de ladrillo y yeso para construir estribos, arcos, paredes de divisiones internas y pilares (660 libras jaquesas, o 12.423 reales y 6 maravedís de vellón); y la obtención y colocación de otras 886 varas cúbicas (407’65 m³) de mampostería *en todas las paredes que se an de construir de esta clase* (531 libras y 12 sueldos, o 10.006 reales y 10 maravedís). Véase *ibidem*.

de varias escaleras.[2376] También dentro de la albañilería estaban comprendidas labores como: la creación e instalación de ornamentaciones de yeso para unificar y actualizar el aspecto interior del templo; la ejecución de los aleros, arquitrabes y cornisas de ladrillo de las partes exteriores de nueva planta; el revocado parcial de las paredes interiores y exteriores; el blanqueo de todo el interior del templo y sus dependencias auxiliares; la pavimentación general de la iglesia y sus departamentos accesorios; y la compra de tejas.[2377] Mención aparte dentro de la albañilería merecen, por su cierta autonomía y singularidad, ciertas labores: el traslado e instalación de la pila bautismal, la construcción

[2376] La creación de los cimientos de las partes nuevas del templo, que iba asociada al *arreglo* o terraplenado de la nueva plaza delantera e incluía los materiales y la mano de obra, comprendía 266 varas cúbicas (122'39 m³) de excavación en dichos cimientos *de paredes y demás que se ha de construir de nueva planta*, contando 6 palmos (115'8 cm) de profundidad y 1 palmo (19'3 cm) de anchura *además de lo que manifiestan sus plantas*, y el propio terraplenado de la plaza (39 libras y 18 sueldos jaqueses, o 751 reales y 1 maravedí de vellón), así como el relleno de los citados cimientos con 130 varas cúbicas (59'81 m³) de mampostería (65 libras, o 1.223 reales y 17 maravedís). Por su parte, la creación de apeos y estribos de mampostería para ciertos elementos comprendía el material y la mano de obra de 31 varas cúbicas (14'26 m³) de mampostería de piedra y yeso, 10 varas cúbicas (4'6 m³) correspondientes a los apeos de la pared del cuarto de las manchas y otras 21 varas cúbicas (9'66 m³) a los estribos interinos *del empuge de las nabes* (31 libras, o 583 reales y 17 maravedís). A su vez, el volteo de las nuevas bóvedas de la cabecera triple y del coro alto comprendía los materiales y la mano de obra de 159 varas superficiales (94'76 m²) de *bóbeda de dos alfas* en las pechinas y bóvedas vaídas de las capillas mayor y colaterales, y en la bóveda de la *capilla contigua a la escalera que comunica al coro* (95 libras y 8 sueldos, o 1.795 reales y 24 maravedís), y de 60 varas superficiales (35'76 m²) de *bóbeda armada* en la bóveda del coro alto (24 libras, o 451 reales y 26 maravedís). Por otro lado, la apertura del nuevo coro alto hacia el interior de la iglesia comprendía la ruptura o derribo parcial de la *pared del coro*, es decir, del antiguo testero de los pies, formando un arco, y la creación del arco de la capilla contigua a la *escalerita* de ese nuevo coro alto (46 libras, u 865 reales y 29 maravedís). Por otra parte, la ejecución de las bovedillas de revoltón de los pisos del coro alto y otras dependencias comprendía los materiales y la mano de obra de 24 bovedillas en los pisos de coro alto y el cuarto de manchas y en el techo de este último (14 libras y 8 sueldos, o 271 reales y 2 maravedís). También incluía los materiales y la mano de obra la creación del cielorraso del nuevo atrio bajo el coro alto, que comprendía 35 varas cuadradas (20'86 m²) de *cielorraso a la entrada de la yglesia en la parte inferior del coro* (10 libras y 10 sueldos, o 197 reales y 22 maravedís). Por añadidura, la construcción y reparación de varias escaleras comprendía los materiales y la mano de obra de la creación de la nueva escalera del coro alto, incluida la *comunicación* a la parte superior de las bóvedas del templo, y de la ejecución de la nueva escalera del órgano (48 libras, o 903 reales y 17 maravedís), así como de la *compostura* o arreglo de la *escalerita* que comunicaba con la escalera interior de la magnífica torre campanario gótica (14 libras y 16 sueldos jaqueses, o 278 reales y 20 maravedís). Véase *ibidem*.

[2377] La creación e instalación de ornamentaciones de yeso para unificar y actualizar el aspecto interior del templo comprendía los *capiteles, cartelas y basas* que debían ornar los gruesos pilares y los muros perimetrales de la vieja iglesia mudéjar (42 libras jaquesas, o 790 reales y 19 maravedís de vellón). Por su parte, la ejecución de los aleros, arquitrabes y cornisas de ladrillo de las partes exteriores de nueva planta comprendía los materiales y la mano de la creación de 36 varas lineales (27'79 m) de aleros en las capillas mayor y colaterales, es decir, en la nueva cabecera triple, y en los espacios correspondientes a la escalera del coro alto y el baptisterio, o lo que es lo mismo, los flancos del nuevo tramo de los pies cerrado por la fachada principal (21 libras y 12 sueldos, o 406 reales y 20 maravedís), de 9 varas lineales (6'95 m) de arquitrabe de *ladrillo liso* en la nueva fachada principal (5 libras y 8 sueldos, o 101 reales y 22 maravedís), y de 36 varas lineales (27'79 m) de cornisa de *ladrillo liso* también en la fachada principal (28 libras y 16 sueldos, o 542 reales y 3 maravedís). También comprendían los materiales y la mano de obra el revocado parcial de las paredes interiores y exteriores (16 libras, o 301 reales y 6 maravedís) y el blanqueo de todo el interior del templo y sus dependencias auxiliares (28 libras, o 527 reales y 1 maravedí). Por otro lado, la pavimentación general de la iglesia y sus departamentos accesorios comprendía 802 varas cuadradas (478 m²) de enladrillado (50 libras, 2 sueldos y 8 dineros, o 943 reales y 17 maravedís). A su vez, la compra de tejas incluía la adquisición de 1.500 tejas *que se consideran precisas en dichos tejados* y 600 *tejoncillos* para las *canales* del tejado de la sacristía (20 libras, 11 sueldos y 12 dineros, o 387 reales y 18 maravedís), así como de 1.000 tejas adicionales *que se consideran además de las que ay antiguas* (6 libras, 4 sueldos y 8 dineros, o 117 reales y 6 maravedís). Véase *ibidem*.

del *torretoncillo de la campanita de llamar a misa* (probablemente una pequeña espadaña), el empedrado exterior perimetral del templo, y la ejecución de nueva planta de parte del cerramiento del cementerio y la adecuación del resto.[2378]

En segunda posición en cuanto al coste, aunque a una distancia muy notable de la albañilería, se encontraba el apartado de la cantería, que sumaba la importante cuantía de 358 libras, 4 sueldos y 4 dineros jaqueses (6.742 reales y 22 maravedís de vellón). Este se circunscribía principalmente al exterior del templo e incluía labores muy importantes desde un punto de vista estético pues configurarían la imagen externa del edificio, principalmente la ejecución de ciertos elementos principales de la fachada principal (zócalo, marco y cornisa de la puerta principal, basas y capiteles de las dos pilastras que debían flanquear dicha puerta, ángulos salientes de la cornisa, pedestal de la cruz de remate…), aunque también de otros con menor protagonismo en otras partes del templo (zócalos de los nuevos estribos exteriores de refuerzo estructural) e incluso fuera de él (gradas del acceso al cementerio).[2379]

El tercer apartado en el que se dividía el cálculo de costes, de un montante total de 197 libras y 6 sueldos jaqueses (3.713 reales y 26 maravedís de vellón) y denominado literalmente *carpintería con los yerros correspondientes*, abarcaba la carpintería común, incluidos sus herrajes, y un elemento suelto de herrería. Englobaba las siguientes labores: la confección de nueva factura de distintas puertas y ventanas, entre ellas la puerta principal, incluidas sus estructuras de madera, sus herrajes y sus rejas en su caso;[2380] la

[2378] El traslado e instalación de la pila bautismal incluía la creación de *su pocito sumidero* (8 libras y 10 sueldos jaqueses, o 160 reales de vellón). Por su parte, la construcción del *torretoncillo de la campanita de llamar a misa*, probablemente una pequeña espadaña que sustituiría a otra anterior y que complementaría a la torre campanario gótica para mayor comodidad en el día a día pues esta estaba separada del templo al otro lado de la calle principal del pueblo, comprendía tanto los materiales como la mano de obra (8 libras, o 150 reales y 20 maravedís). A su vez, el empedrado exterior perimetral del templo comprendía los materiales y la mano de obra de instalar 385 varas cuadradas (229'45 m²) de *empedreados a lo exterior de la yglesia como cita el proyecto* (19 libras y 5 sueldos, o 362 reales y 12 maravedís). Por otro lado, la ejecución de nueva planta de parte del cerramiento del cementerio y la adecuación de otras partes del mismo que se reaprovechaban comprendía 36 varas cuadradas (21'46 m²) de tapia valenciana y 16 varas lineales (12'35 m) de albardilla (14 libras, o 263 reales y 18 maravedís). Véase *ibidem*.

[2379] Dentro de la cantería, la partida más abultada desde un punto de vista económico correspondía a la obtención, labra y colocación de 1.376 palmos cúbicos (9'89 m³) de cantería de gran finura y calidad en la fachada principal, correspondientes al marco y *cornisilla* de la puerta principal, a las basas y capiteles de las pilastras, y a los ángulos salientes del *cornisamento* (206 libras y 8 sueldos jaqueses, o 3.885 reales y 2 maravedís de vellón). La segunda y última partida de la cantería, más variada, correspondía a la obtención, labra y colocación de 2.429 palmos cúbicos (17'46 m³) de cantería de menor refinamiento de labra, tanto en la fachada principal como fuera de ella, correspondientes a los zócalos de los nuevos estribos del templo, el zócalo de la fachada principal, el pedestal de la cruz que debía rematar dicha fachada principal y las nuevas gradas del acceso al cementerio, dispuesto justo enfrente de la fachada principal del templo (151 libras, 16 sueldos y 4 dineros, o 2.857 reales y 19 maravedís). Véase *ibidem*.

[2380] La confección de las distintas puertas y ventanas nuevas del edificio, incluyendo los materiales y la mano de obra de ejecución e instalación, comprendía lo siguiente: las puertas principales de acceso al templo, correspondientes a la nueva fachada principal (32 libras jaquesas, o 602 reales y 11 maravedís de vellón); las puertas del cuarto de las peanas (16 libras, o 301 reales y 6 maravedís); la puerta del baptisterio y las dos del coro alto (24 libras, o 451 reales y 26 maravedís); dos puertas *regulares* para el cuarto de las manchas y la puerta que debía dar acceso a las bóvedas (4 libras y 16 sueldos, o 90 reales y 12 maravedís); y *cuatro regillas, puestas en sus marcos*, para las ventanas de iluminación del baptisterio, la escalera del coro, el cuarto de las peanas y el cuarto de las manchas (14 libras, o 263 reales y 18 maravedís). Véase *ibidem*.

creación de la balaustrada del nuevo coro alto;[2381] el desmontaje y reinstalación posterior de ciertos elementos lígneos preexistentes (retablos de la cabecera y órgano);[2382] y la ejecución de la cruz de hierro forjado que debía coronar la nueva fachada principal.[2383]

La adquisición de grandes maderos y otros elementos lígneos para los tejados de la iglesia, por un montante total de 143 libras y 6 sueldos jaqueses (2.697 reales y 11 maravedís de vellón) de coste estimado, conformaba el cuarto apartado más abultado del cálculo de costes de Agustín Sanz desde un punto de vista económico, denominado *maderamen*, aunque a una gran distancia del primero y mucho más cerca del segundo y sobre todo del tercero. Incluía un total de cuatro partidas.[2384]

El quinto y último apartado en que se dividía el cálculo de costes, denominado *bidrieras*, de una cuantía total de apenas 131 libras y 5 sueldos jaqueses (2.470 reales y 18 maravedís de vellón), comprendía solo dos partidas, una de ellas correspondiente efectivamente a la confección de vidrios transparentes, con sus correspondientes herrajes, para diferentes ventanas del templo, pero la otra no, pues se refería a la adquisición de diferentes pertrechos necesarios para ejecutar las obras (tablones para andamios, clavos, espuertas, lías, bacías, reglés *y otras cosas precisas*).[2385]

El cálculo de costes de Agustín Sanz concluye con una nota aclaratoria en la que el arquitecto precisó que su cuantía total ascendía a 2.811 libras y 4 sueldos jaqueses (52.915 reales y 7 maravedís de vellón), un montante relativamente exiguo, teniendo en cuenta las importantes obras a acometer, que a su juicio derivaba *de los ínfimos precios que tienen los materiales y jornales de operarios en aquel país*, en clara alusión a Miedes y su entorno. Matizó, no obstante, que dicha suma se minoraría todavía más, pues quedaría

[2381] La creación de la balaustrada del nuevo coro alto incluía los materiales y la mano de obra de la confección en madera de sus balaustres torneados y su pasamanos, todo ello *dado de secante*, sin duda al óleo (18 libras y 10 sueldos jaqueses, o 348 reales y 8 maravedís de vellón).

[2382] El desmontaje y reinstalación posterior de ciertos elementos lígneos preexistentes incluía: el desarmado del altar principal y sus dos colaterales antes de las obras y el rearmado y recolocación de los mismos a su conclusión (30 libras jaquesas, o 564 reales y 23 maravedís); y el desarmado y rearmado del órgano (40 libras, o 752 reales y 31 maravedís). Véase *ibidem*.

[2383] La confección de la cruz de hierro forjado que debía coronar la nueva fachada principal incluía los materiales y la mano de obra de ejecución e instalación (18 libras jaquesas, o 338 reales y 28 maravedís de vellón). Véase *ibidem*.

[2384] La adquisición de maderos y otros elementos lígneos para los tejados del templo comprendía: 33 maderos para doblar aquellos que se debían duplicar en el *tejado principal* ya existente (36 libras y 6 sueldos jaqueses, o 683 reales y 9 maravedís de vellón); 70 maderos de 24 palmos (4’63 m) de largo *para los gatillos, cartelas, tornapuntas de dichos tejados principales, para los de los pisos del coro y cuarto de las manchas, y para los que se an de suplir en los tejados de la capilla mayor, laterales, y en los que corresponden a la fachada* (63 libras, o 1.185 reales y 29 maravedís); 7 puentes *para dichos tejados*, incluido el que se debía poner *para asiento* de la barandilla del coro alto (14 libras, o 263 reales y 18 maravedís); y 200 tablas *de tercia* (25’73 cm) de ancho y 9 palmos (173’7 cm) de largo que se consideraban precisas *para suplir las que faltarán en todos los tejados* (30 libras, o 564 reales y 23 maravedís). Véase *ibidem*.

[2385] La confección de vidrios transparentes comprendía los materiales y la mano de obra de ejecución e instalación de 305 palmos cuadrados (11’36 m²) de *bidriera*, incluidos sus herrajes y *rejadillos de ilo de yerro*, para las ventanas de la *yglesia*, el coro alto, el baptisterio, la escalera del coro alto y *dos en circunferencia, de cinco palmos* [96’5 cm] *de diámetro, que se an de colocar sobre las ympostas de las capillas laterales a la mayor* (76 libras y 5 sueldos jaqueses, o 1.435 reales y 9 maravedís de vellón). Por su parte, la adquisición de diferentes pertrechos necesarios para la ejecución de las obras comprendía la compra de tablones para andamios, clavos, espuertas, lías de varias clases, bacías, reglés *y otras cosas precisas a la construcción de la obra* (55 libras, o 1.035 reales o 9 maravedís). Véase *ibidem*.

reducida a 2.521 libras, 13 sueldos y 6 dineros (47.465 reales y 13 maravedís) tras deducir de la misma 289 libras, 10 sueldos y 10 dineros (5.449 reales y 29 maravedís), cuantificación económica del traslado de los materiales de construcción a pie de obra que, como limosna, habían ofrecido acometer por su cuenta los vecinos. En otra nota extra añadida al final, aclaró también Sanz que en su cálculo no había contemplado caudal ninguno para los derribos que era preciso acometer en el templo, pues estos se sufragarían con la propia venta de los despojos que salieran en buen estado de dichos derribos.[2386]

Siguiendo el protocolo habitual, Agustín Sanz entregó personalmente en la secretaría de la Intendencia General de Aragón sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la rehabilitación, reforma y ampliación de la Iglesia de Miedes, así como la carta-informe introductoria y explicativa que los acompañaba, fechada, como aquellos, el 1 de octubre de 1791, ese mismo día. Ya el 2 de octubre, conociéndose ya de forma más o menos definitiva y oficial las obras precisas en el templo y el coste que estas tendrían, el Intendente Antonio Ximénez Navarro mandó juntar toda esa documentación técnica, que resultaba fundamental, a la Real Orden del 9 de enero de 1789 llegada desde Madrid, y sobre todo ordenó que se pasaran oficios a los perceptores de los diezmos de Miedes, con notificación del coste de las obras, con el fin de que estos indicaran la cantidad con la que contribuirían para su ejecución, y que se avisara a su vez a la Junta de Propios de Miedes para que esta informara de la cuantía que tenía *efectiba en arcas* en ese momento y de la cantidad que le resultaría a final de año por *el producto común de la primicia y el sobrante* una vez *cubierta la dotación*. Los oficios en cuestión se remitieron cuatro días después, el 6 de octubre, y las primeras respuestas empezaron a llegar a finales de mes. El primer *diezmador* en contestar, ya el 22 de octubre, fue el Cabildo de Tarazona, aunque se limitó a decir que iba a averiguar la cantidad con la que iba a contribuir el obispo con el fin de adecuarse *a su acertado modo de pensar*. Una semana más tarde, el 30 de octubre, respondió el capítulo eclesiástico de Miedes, que tras conocer el coste calculado por Sanz ofreció ya una cantidad concreta como aportación a las obras: 200 libras jaquesas (3.764 reales y 20 maravedís de vellón) pagaderas en cuatro años, a razón de 50 libras (941 reales y 5 maravedís) anuales que se abonarían en agosto de cada año, empezando ya en 1790. A los tres días, el 3 de noviembre, respondió la Junta de Propios informando de que tenía un efectivo en arcas de 122 libras y 10 sueldos (2.305 reales y 28 maravedís) y de que a final de año percibiría otras 88 libras (1.656 reales y 14 maravedís) de sobrante de Propios, y matizando que la primicia estaba *incluida y en globo con los demás Propios* pero que para contestar había podido determinar que esta valía en el presente quinquenio 280 libras (5.270 reales y 15 maravedís) anuales y que después de la *dotación de iglesia* quedaban disponibles 120 libras, 12 sueldos y 8 dineros (2.270 reales y 18 maravedís). El único que no llegó a contestar al requerimiento del Intendente fue el Obispo de Tarazona, que buscaba sin duda dilatar el proceso.[2387]

Ante la falta de avances y la demora que se iba acumulando, el 4 de febrero de 1790, tres meses después de su último oficio, la Junta de Propios de Miedes optó por escribir

[2386] *Ibidem*.

[2387] *Ibidem*, f. 53 r. (Oficio de 22-X-1789 y orden de 23-X-1789), f. 54 r. (Oficio de 30-X-1789 y orden de 7-XI-1789), f. 55 r. (Oficio de 3-XI-1789 y orden de 7-XI-1789), f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y f. 64 r. (Orden de 2-X-1789 y anotación de 6-X-1789).

de nuevo al Intendente con el fin evidente de reactivar el proceso. Lo hizo mediante un oficio aparentemente superfluo en el que se limitó a matizar levemente los datos económicos ya aportados en su misiva del 3 de noviembre de 1789, pues estos apenas habían cambiado, con la salvedad del sobrante de 1789, que había sido finalmente de 89 libras, 9 sueldos y 6 dineros jaqueses (1.684 reales y 2 maravedís de vellón), por lo que en ese momento tenía una cuantía efectiva en arcas de 211 libras, 19 sueldos y 6 dineros (3.989 reales y 30 maravedís). En cualquier caso, el oficio surtió el efecto deseado, porque ese mismo 4 de febrero, el capítulo eclesiástico, enterado del movimiento de la junta, escribió otra carta al Intendente reiterando lo ya manifestado el 30 de octubre y explicitando que no quería que el expediente se retardara por su culpa, por lo que solicitaba su *pronta ejecución*. Para poder tomar una decisión fundada, el 6 de febrero el Intendente pasó el asunto a dictamen del Contador Principal de Aragón, quien le informó el 8 de febrero poniendo de relieve la falta de respuesta del obispo y la falta de concreción de la del cabildo turiasonense. Por ello, el Intendente ordenó ese mismo día que se remitieran nuevos oficios a los perceptores de los diezmos instando especialmente a la contestación del obispo y del cabildo. Dichos oficios se enviaron el 11 de febrero y esta vez sí surtieron efecto, pues el vicario general de la diócesis de Tarazona, José Mariano Falagosa, respondió con relativa celeridad, el 18 de febrero de 1790, aduciendo supuestos motivos de salud para no haber contestado al anterior oficio del 6 de octubre de 1789 y mostrándose crudamente contrario a contribuir a las obras, pues suponía que Miedes tendría bastante sobrante del *quarto decimal* y de la *primicia*, fondos destinados y cedidos a tal fin. No obstante, ofrecía una limosna, casi irrisoria, de 12 escudos o libras jaquesas (225 reales y 30 maravedís de vellón). Tres días después, el 21 de febrero, conociendo ya la respuesta del obispado, respondió el Cabildo de Tarazona, que ciñéndose a la promesa de aportar en proporción a los diezmos que percibía y a la cantidad que ofertara el obispo, no se atrevió ni siquiera a citar explícitamente la cuantía que ofrecía de limosna, pues resultaba absolutamente ridícula por corresponder a la décima parte de lo ofertado por aquel, es decir, 1 libra y 4 sueldos. Se limitó a mencionar el citado porcentaje.[2388]

El 22 de febrero de 1790, una vez conocidas las limosnas que ofrecían los tres perceptores de los diezmos de Miedes, el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, decidió pasar toda la documentación recabada como consecuencia de la Real Orden del 9 de enero de 1789 al Contador Principal de Aragón, Diego Navarro, para que este, en vista de todo, ofreciera su dictamen. Este rubricó un certero informe solo tres días después, el 25 de febrero, manifestando que ya estaban ultimadas todas las diligencias estipuladas en la citada Real Orden, que relató dando cuenta de sus resultas, y exponiendo las dos ideas clave que había sacado en claro: que Miedes era un pueblo que en anualidades de pago de censos se quedaba sin ningún sobrante y en años de luiciones solo recibía 200 libras jaquesas (3.764 reales y 20 maravedís de vellón), y que los tres perceptores de los diezmos de Miedes, que volvió a reiterar que eran el Obispo de Tarazona, el cabildo turiasonense y el capítulo eclesiástico de Miedes, *es como nada lo que ofrecen*, por lo que si estos no acababan contribuyendo con mayor caudal no podría

[2388] *Ibidem*, f. 56 r. (Oficio de 4-II-1790, orden de 6-II-1790 e informe de 8-II-1790), f. 56 v. (Orden de 8-II-1790 y anotación de 11-II-1790), f. 57 r. (Oficio de 4-II-1790), f. 58 r. (Oficio de 18-II-1790, orden de 19-II-1790 e informe de 20-II-1790), f. 58 v. (Orden de 20-II-1790) y f. 59 r. (Oficio de 21-II-1790).

verificarse *la reedificación de la yglesia últimamente proyectada con sujeción a los gastos de mayor necesidad*.[2389]

Ante el demoledor informe del Contador Principal, que dejaba en mal lugar la cicatera actitud adoptada por los perceptores de los diezmos, el 26 de febrero de 1790 el Intendente ordenó escribir de nuevo a la Junta de Propios de Miedes para que esta le indicara mediante certificado el producto que generaban los diezmos de Miedes *por un quinquenio*, especificando la cantidad anual que cada perceptor recibía. La Junta de Propios aún tardó un tiempo en recabar la información requerida, que comunicó mediante un certificado del *fiel de fechos* de Miedes fechado el 6 de abril de 1790. En el mismo se especificaba que los diezmos de Miedes ascendían anualmente a 17.931 reales y 20 maravedís de vellón (952 libras, 12 sueldos y 14 dineros jaqueses), de los cuales el Obispo de Tarazona percibía 5.390 reales (286 libras, 7 sueldos y 1 dinero), el Cabildo de Tarazona (por el arcediano y el arcipreste) 585 reales (31 libras, 1 sueldo y 9 dineros), el capítulo eclesiástico de Miedes 8.011 reales y 20 maravedís (425 libras, 12 sueldos y 9 dineros), y el arrendador general de Propios (por el *cuarto decimal o de Propios* que correspondía al ayuntamiento) 3.945 reales (209 libras, 11 sueldos y 11 dineros). Una semana después, el 14 de abril, Antonio Ximénez Navarro ordenó pasar esta nueva información a dictamen del Contador Principal, quien rubricó un nuevo informe el 16 de abril reiterándose en lo ya dictaminado en su informe anterior del 25 de febrero. A consecuencia de ello, ese mismo 16 de abril el Intendente consideró ya ultimadas las diligencias encomendadas por el Consejo de Castilla mediante la Real Orden del 9 de enero de 1789, por lo que ordenó oficiar al mismo haciendo presente la imposibilidad de acometer la obra si los perceptores de Miedes no contribuían con mayores cantidades de las que ofrecen y remitiendo adjuntos los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes elaborados por Agustín Sanz. El oficio remisivo del Intendente General de Aragón para el Consejo de Castilla se fechó finalmente el 20 de abril de 1790 y se canalizó a través de Pedro Escolano de Arrieta (Almaluez, Soria, 1733-Madrid, 1794), escribano de cámara y de gobierno del Consejo de Castilla *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, que recibió toda la documentación recabada, incluidos los documentos técnicos de Agustín Sanz, así como la que debía devolverse. En su oficio, el Intendente, remitiéndose al informe del Contador Principal de Aragón del 25 de febrero de 1790, quiso dejar muy claro que la obra resultaría impracticable si los perceptores de los diezmos no contribuían a esta con mayores cantidades *de las muy reducidas que han ofrecido*, por lo que se molestó en especificar que adjuntaba certificación del producto anual de los diezmos de la localidad con indicación de la renta anual que cada *diezmador* percibía.[2390]

Ya en el Consejo de Castilla, la documentación remitida desde Zaragoza, que se había incorporado al expediente de la Iglesia de Miedes, fue vista por la Sala de Gobierno, que reunida el 26 de mayo de 1790 acordó pasarla, con los antecedentes, a dictamen del Fiscal del Consejo, quien aún tardó mes y medio en tener listo su informe, que rubricó el 12 de julio limitándose a proponer, como primer paso, que el expediente, con sus nuevas

[2389] *Ibidem*, f. 59 r. (Orden de 22-II-1790) y ff. 59 r.-60 r. (Informe de 25-II-1790).
[2390] *Ibidem*, f. 60 r. (Orden de 26-II-1790), f. 61 r. (Orden de 14-IV-1790, informe de 16-IV-1790 y orden de 16-IV-1790), f. 61 v. (Certificación de 6-IV-1790) y f. 72 r.-v. (Oficio de 20-IV-1790).

diligencias, fundamentalmente el proyecto de Agustín Sanz, se remitiera de nuevo a la Real Academia de Bellas Artes San Fernando para que esta informara sobre dichas diligencias *lo que se le ofrezca y parezca*, en vista de lo cual daría su parecer. Como no podía ser de otra manera, la Sala de Justicia y de 1500 del Consejo de Castilla, reunida el 17 de julio, ordenó hacer lo que proponía su fiscal.[2391]

El dictamen del fiscal fue refrendado por la Sala de Justicia y de 1500 del Consejo de Castilla, que reunida el 17 de julio de 1790, acordó remitir de nuevo el expediente de la Iglesia de Miedes a la Real Academia de San Fernando,[2392] lo que se hizo ese mismo día mediante un oficio del escribano de cámara y de gobierno del consejo Manuel Antonio de Santisteban, en nombre del secretario Juan Antonio Rero y Peñuelas, dirigido al secretario de la academia, el abate Antonio Ponz. En el referido oficio, Santisteban solicitó a Ponz que hiciera presente el expediente a la Real Academia a fin de que esta *practique el ynforme que previene el Consejo en decreto de este día* y que acusara recibo del oficio y de *dicho expediente, compuesto de una pieza con 73 foxas y de los planes formados por don Agustín Sanz, arquitecto de la ciudad de Zaragoza*.[2393] Siguiendo el protocolo establecido desde 1786 y como ya había ocurrido en la anterior remisión del expediente, la Academia derivó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura, creada para ejercer como principal órgano censor y garante de la calidad de la arquitectura española.[2394]

En concreto, el expediente *sobre reparación de la Yglesia parroquial del lugar de Miedes* fue visto y estudiado por segunda vez en la junta nº 72 de la Comisión de Arquitectura, que tuvo lugar el 1 de diciembre de 1790 con la asistencia y participación de los prominentes arquitectos académicos Juan Pedro Arnal y Ardi, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Manuel Machuca, Guillermo Casanova, Pablo Morales y Manuel Turrillo. Levantó acta de la sesión el también arquitecto José Moreno, secretario de la comisión, quien en ella dio cuenta de la presentación del expediente *con los dos diseños, informe y valuación de 2.521 libras jaquesas* [47.452 reales y 27 maravedís de vellón] *del académico don Agustín Sanz, propuesto a este fin por la comisión*, puntualizando que *en lo general fueron aprobadas sus disposiciones y se hicieron unas advertencias sobre los capiteles dóricos y cartelas que proponía para recibir los arcos; sobre la mejor proporción del alto de la puerta principal con su ancho; y sobre la mayor grandiosidad que requerían las fajas angulares de la fachada.* También dejó constancia de que la comisión *propuso al mismo Sanz para la execución de estas obras*, es decir, para la dirección facultativa de las mismas. Como queda claro, la propuesta arquitectónica de Sanz había sido aprobada por el cada vez más exigente órgano censor de la arquitectura española, aunque se le habían hecho tres matizaciones o correcciones de obligado cumplimiento que debería tener en cuenta a la hora de ejecutar la obra.[2395]

[2391] *Ibidem*, f. 73 v. (Resolución de 26-V-1790 e informe de 12-VII-1790).
[2392] *Ibidem*, f. 73 v. (Resolución de 17-VII-1790).
[2393] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-1 (52), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Oficio de 17-VII-1790).
[2394] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 152 r. (Junta de 1-XII-1790).
[2395] *Ibidem*.

Tal y como estaba establecido, el dictamen de la Comisión de Arquitectura dio lugar a un informe oficial para el Consejo de Castilla rubricado tres días más tarde, el 4 de diciembre de 1790, por el secretario de esta. En dicho informe, José Moreno dio cuenta del referido dictamen, pero aportó una serie de matices que ayudan a comprenderlo y a calibrar mejor su auténtica naturaleza y alcance al no reproducirlo literalmente y explicarlo con detenimiento. En concreto, expuso que la Comisión de Arquitectura había *reconocido segunda vez el expediente sobre reparación de la Iglesia parroquial del lugar de Miedes, partido de Calatayud, con los dos diseños e informe facultativo dados en Zaragoza a 1 de octubre de 1789 por el arquitecto don Agustín Sanz con valuación de 2.521 libras jaquesas* [47.452 reales y 27 maravedís de vellón], aclarando que esta había considerado que *estas obras, en general, están dispuestas con solidez e inteligencia, y parece no caben otras más oportunas para asegurar el estado ruinoso de aquella fábrica y darle alguna amplitud y decencia necesaria*. No obstante, matizó que la comisión había visto conveniente *no poner en obra los capiteles dóricos y las cartelas para recibir los cordones de la crucería que corresponden a los costados por dentro de la iglesia, porque esta operación es muy peligrosa en una fábrica deteriorada y puede acarrear perjucio a la firmeza de los arcos*, entendiendo esta que *en lugar de estos capiteles dóricos y cartelas sería mejor que se dejasen unas fajas lisas a modo de impostas resaltadas un poco, cuya obra tal vez podría hacerse sin las rozas a que obligaría la estructura de capiteles y cartelas*. También puntualizó el secretario que la comisión había considerado que en la fachada principal del templo se debía *proporcionar mejor la puerta, que ahora no tiene el alto correspondiente a su ancho ni al frontis de la misma fachada. Y aunque se conoce que esta puerta se ha dejado baja por no permitir otra cosa el piso interior del coro, no obstante, o se debe minorar el ancho de la puerta para que sea la mitad de su alto, o (por alguno de los muchos arbitrios que hay para un artificio hábil) se debe subir el piso del coro tres palmos* [57'9 cm] *para que la puerta los gane de alto sin angostarla y quede con toda buena proporción para la fachada*. El secretario finalizó su informe recalcando que la comisión entendía que *con estas advertencias y con la de hacer más grandiosas, al doble, las fajas angulares F,F (que ahora son mezquinas) pueden llevarse todas estas obras a efecto*, para cuya ejecución, *que por su delicadeza no puede ser a destajo ni por asiento*, es decir, no se podía acometer mediante contrata ni por subasta por ser dos sistemas que no garantizaban la alta calidad y precisión requeridas, *sino por administración a jornal con mucho pulso y cuidado, se deberá preferir al mismo Sanz, que tiene reconocido por menor el estado de la iglesia y ha de saber mejor que otro ninguno el modo de practicar todas las reparaciones que ha dispuesto. A este fin, se le puede confiar la obra con facultad de poner en ella un buen aparejador de su nombramiento y satisfacción, y pasando el propio Sanz alguna vez a reconocer la obra, de la que en estos términos ha de ser responsable*. Queda claro por tanto que, a pesar de las pequeñas correcciones introducidas en el proyecto por parte de la comisión, esta seguía manteniendo una muy alta consideración hacia las cualidades de Sanz como profesional de la arquitectura.[2396]

[2396] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 74 r.-75 v. (Informe de 4-XII-1790).

Como no podía ser de otra manera, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se acomodó a lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura, aunque aún tardó seis días, hasta el 10 de diciembre de 1790, en remitir el informe de esta al Consejo de Castilla, un informe que, junto al resto del expediente, adjuntó a un escueto oficio de su secretario Antonio Ponz dirigido a Manuel Antonio de Santisteban.[2397]

Ya en el Consejo de Castilla, el informe de la Comisión de Arquitectura pasó de a la Sala de Justicia, que el 16 de diciembre resolvió pasarlo, junto con los antecedentes, a dictamen del Fiscal del Consejo, quien tras estudiar la documentación rubricó un informe el 8 de enero de 1791 en el que puso de manifiesto que para proponer una solución a la financiación de las obras proyectadas necesitaba conocer la providencia que tomó el Consejo, referente a todos los pueblos del Reino de Aragón, en la que se fijaba la normativa que se debía observar a la hora de adjudicar los fondos de décima y primicia para sufragar las obras de los templos parroquiales. Para ello, solicitó que se incluyera una certificación de dicha providencia en el expediente, lo que fue aceptado por la Sala de Justicia, que así lo acordó el 13 de enero. De hecho, justo una semana después, el 20 de enero, el propio secretario Juan Antonio Rero y Peñuelas, rubricó una extensísima certificación, pero no de la providencia solicitada, que todavía no se había resuelto, sino de una relación de todos los precedentes aragoneses que estaban sirviendo para dar forma a dicha providencia y que podían resultar de interés para tomar una determinación sobre la financiación de las obras de la Iglesia de Miedes. La citada certificación se incorporó al expediente, de tal manera que el 24 de enero la Sala de Justicia ordenó que este pasara de nuevo a dictamen del Fiscal del Consejo, que rubricó un nuevo informe cinco días después, el 29 de enero. En el mismo expuso que, mientras no se fijara oficialmente un criterio general para Aragón sobre la contribución a las obras de los templos, entendía que no debía obligarse a los perceptores de los diezmos a que contribuyeran *para los gastos de obras y reparos de yglesias* con otras cantidades que no fueran las que voluntariamente ofreciesen. No obstante, matizó que, dado que en el caso de Miedes constaba la necesidad de las obras proyectadas y que el proyecto había sido reconocido ya por la Real Academia de San Fernando, consideraba que el Consejo podía dar orden para que, con arreglo al mismo *y a las adiciones y modificaciones que aquella expresa en su informe*, se pusieran en ejecución dichas obras, *empezando por las más urgentes y precisas*, destinando para sus gastos *todo el producto de la primicia, lo que ofrecen los vecinos y los ynteresados en diezmos*, para lo cual proponía que *se excite la voluntad de estos por oficios de atención, que acaso producirán efectos más favorables*.[2398]

Una vez recabado el informe del fiscal, la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, reunida el 7 de febrero de 1791, acordó pasar el expediente de la Iglesia de Miedes al relator, lo que indica que lo consideraba ya lo suficientemente instruido.[2399] Sin embargo, por alguna razón, quizá a la espera de que se fijara un criterio general sobre la financiación de las obras de los templos parroquiales aragoneses, dicho expediente quedó paralizado

[2397] *Ibidem*, f. 76 r. (Oficio de 10-XII-1790).
[2398] *Ibidem*, f. 76 r. (Resolución de 16-XII-1790), ff. 76 r.-77 r. (Informe de 9-I-1791), f. 77 r. (Resolución de 13-I-1791), ff. 77 v.-88 r. (Certificación de 20-I-1791), f. 88 v. (Resolución de 24-I-1791) y ff. 88 v.-89 v. (Informe de 29-I-1791).
[2399] *Ibidem*, f. 89 v. (Resolución de 7-II-1791).

en su tramitación casi dos años, pues no fue hasta el 21 de enero de 1793 cuando la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, conformada ese día por los señores Bendicho, Argaiz, Mariñosa y Herrán, dictó un auto ordenando la puesta en marcha de las obras de la Iglesia de Miedes y fijando sus fuentes de financiación, que finalmente fueron distintas a las propuestas provisionalmente por el Fiscal del Consejo en su informe del 29 de enero de 1791. En concreto, el auto del Consejo, que su vez dio lugar a una Real Provisión ejecutoria fechada el 15 de abril de 1793, establecía que el Intendente General de Aragón debía disponer que se procediera *a la construcción de las obras y reparos de la Yglesia parroquial del lugar de Miedes con arreglo a los diseños e ynforme del arquitecto don Agustín Sanz, y con las advertencias que propone la Real Academia de San Fernando en el suyo de quatro de diciembre de mil setecientos y noventa*, entendiendo que dichas obras debían acometerse *por administración a jornal y al cargo y responsavilidad del referido arquitecto, el qual podrá poner en la obra un aparejador inteligente de toda su satisfacción, pasando el propio Sanz a reconocerla las veces que estime precisas*. En cuanto a la financiación, el auto disponía que las 2.521 libras, 13 sueldos y 6 dineros jaqueses (47.465 reales y 13 maravedís de vellón) en que se había fijado el coste de los trabajos debía suplirse *del caudal que hubiese sobrante de fábrica y primicia después de pagadas las cargas que tengan sobre sí, y el resto de la tercera parte de los diezmos que se adeudan en aquella feligresía, exigiéndose de sus llebadores a proporción de sus respectivos derechos*.[2400]

Paradójicamente, en contra de lo que solía ser habitual en el Aragón de la época, lo dispuesto por el Consejo de Castilla en su auto del 21 de enero de 1793, que fue comunicado al Intendente General de Aragón, para que dispusiera su cumplimiento, mediante una carta orden de 26 de abril de 1793, y que al parecer fue notificado oficialmente a las partes implicadas mediante una Real Provisión del 15 de junio de 1793 (aunque el Intendente había avisado a dichas partes con anterioridad), fue acatado por los perceptores de los diezmos, que a pesar de su cierta hostilidad previa decidieron no recurrir la adjudicación a las obras de la tercera parte de los diezmos que percibían en la localidad, lo que quizá se pudo deber a una inédita voluntad conciliadora por pare del Obispo de Tarazona, que llevaba la iniciativa en el asunto, dado que al fin y al cabo, la cuantía que debían aportar los perceptores era moderada.[2401]

Sin duda, en ese mismo año de 1793, en su segunda mitad, se conformó ya la estructura económico-administrativa que debía regir desde un punto de vista económico las obras de la Iglesia de Miedes, que, como había propuesto la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando y estipulado el Consejo de Castilla, se acometerían por el sistema económico de administración, conocido también como sistema *a jornal*, consistente en que el promotor de los trabajos los gestionaba directamente a nivel económico a través de un administrador y un depositario de los caudales, siendo los

[2400] *Ibidem*, f. 90 r.-v. (Auto de 21-I-1793), f. 90 v. (Anotación de 15-IV-1793) y ff. 91 r.-93 r. (Borrador de Real Provisión de 15-IV-1793).

[2401] *Ibidem*, f. 90 r.-v. (Auto de 21-I-1793), f. 90 v. (Orden de 15-IV-1793), ff. 91 r.-93 r. (Borrador de Real Orden de 26-IV-1793) y ff. 94 r.-95 r. (Memorial de 22-I-1826); A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 1 r.-2 r. (Oficio de 22-III-1807), ff. 6 r.-7 r. (Carta-informe de 17-IV-1807), ff. 15 r.-16 r. (Copia de memorial de 22-I-1826) y ff. 32 r.-33 r. (Oficio de 6-XII-1827).

distintos profesionales encargados de ejecutar los trabajos, empezando por el director facultativo y el aparejador, meros asalariados, aunque gozaran de pleno poder de decisión en los aspectos técnicos de su competencia respetando la jerarquía establecida. Fruto de ello, dicho sistema era a priori menos eficaz económicamente y más complicado administrativamente que su alternativa, el de contrata o *a estajo*, y su variante, el sistema de subasta o *asiento*, en los que el contratista o asentista se ocupaba de todo (contratación del personal, pago de jornales, adquisición de materiales…) por un tanto alzado, pero a cambio permitía un control absoluto en la elección de la mano de obra y la adquisición de los materiales constructivos y por tanto una mayor garantía de calidad, algo que en el caso de Miedes era absolutamente necesario por la delicadeza de algunas de las operaciones a acometer.[2402]



Fig. 4: Autor desconocido, *Retrato de Damián Martínez de Galinsoga, obispo de Tarazona*, h. 1802. Óleo sobre lienzo. Tarazona, Salón de Obispos del Palacio Episcopal.

En el caso de las obras de la Iglesia de Miedes, dada la existencia de intereses contrapuestos entre las partes implicadas, la Intendencia General de Aragón, que tenía la misión de tutelar y supervisar la puesta en marcha y desarrollo de dichas obras, buscó conformar una estructura económico-administrativa que gozara de la suficiente autonomía respecto al promotor de los trabajos, que era el ayuntamiento de la localidad, y que permitiera disipar las suspicacias, en cuanto a la correcta inversión de los caudales asignados a las obras, de los perceptores de los diezmos, que eran los más reacios a la ejecución de las mismas. Por ello, decidió conceder un especial protagonismo a dichos perceptores en la conformación de la citada estructura, en especial al Obispo de Tarazona, a quien otorgó la potestad de designar al administrador general de la obras, denominado también administrador de fábrica, comisionado de fábrica o apoderado de fábrica, que cumpliría una función general de supervisión de los trabajos, a modo de interventor, y que tendría entre sus cometidos el de recaudar y administrar los caudales que anualmente debían entregar los distintos financiadores, el de garantizar su correcta inversión, el de supervisar el adecuado desarrollo de los trabajos o el de hacer un seguimiento periódico y exhaustivo de las cuentas de fábrica, que llevaría *in situ* en el día a día la segunda gran figura de dicha estructura económico-administrativa: el depositario de los caudales. Entre los administradores generales que se ocuparon de la supervisión de las obras cabe destacar, por su rigurosa labor, al beneficiado Manuel Nazario Lázaro, Mayordomo Mayor del Obispo de Tarazona en Calatayud y su arcedianato, que fue designado por el obispo Damián Martínez de Galinsoga (Lorca, Murcia, 1738-Tarazona, 1802) poco después de

[2402] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 74 r.-75 v. (Informe de 4-XII-1790) y f. 90 r.-v. (Auto de 21-I-1793); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).

su toma de posesión episcopal en 1799, ocupando el cargo entre el 13 de enero de 1800 y el 24 de julio de 1802, en que *finó su comisión* por haber cesado como Mayordomo Mayor, aunque aún alargó su labor oficiosamente hasta diciembre de 1802, en que presentó sus cuentas generales, que fueron aprobadas por la Junta de Propios de Miedes el 24 de diciembre de ese año [fig. 4].[2403]

Ya en la segunda mitad de 1793 comenzaron a recaudarse los primeros caudales anuales destinados a las obras de la Iglesia de Miedes procedentes de las fuentes de financiación estipuladas por el Consejo de Castilla: el sobrante del fondo de *fábrica*, o lo que es lo mismo, del *cuarto decimal o de Propios*, que percibía y aportaba el Ayuntamiento de Miedes; el remanente de la primicia, que también recibía y entregaba el consistorio; y la tercera parte de los diezmos que se recaudaban en el lugar, que cobraban y aportaban proporcionalmente el Obispo de Tarazona, el Cabildo Catedralicio de Tarazona y el capítulo eclesiástico de Miedes.[2404] Lógicamente, hasta que no se recaudó al menos una anualidad de los fondos asignados, lo que debió de tener lugar hacia diciembre de 1793, no se dieron las condiciones económicas adecuadas como para poder comenzar las obras del templo siguiendo los diseños y las directrices de Agustín Sanz, que tal y como había recomendado la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando y había estipulado el Consejo de Castilla, asumió, a pesar de su avanzada edad y sus múltiples ocupaciones, la dirección facultativa de los trabajos de rehabilitación, reforma y ampliación, que ejerció fundamentalmente desde la distancia por vía epistolar, comunicándose periódicamente, al menos una vez al mes, con el aparejador y probablemente también con el administrador general (como parece ser que ocurrió con Manuel Nazario Lázaro hasta el fallecimiento de Sanz en julio de 1801), aunque también visitó las obras de vez en cuando para supervisar su desarrollo directamente y dar instrucciones de forma presencial.[2405] De hecho, se ha podido documentar que a finales de septiembre de 1794 Sanz tenía intención de viajar a Miedes hacia el otoño de ese mismo año, probablemente para supervisar los primeros compases de las obras,[2406] que habrían arrancado un tiempo antes con la realización de las labores preliminares, tales como el traslado del Santísimo Sacramento y por ende del culto parroquial a la Iglesia del Convento de la Concepción de Miedes, el desmontaje y almacenaje del órgano y los principales retablos para evitar su deterioro,[2407] o el

[2403] *Ibidem*, ff. 9 r.-10 r. (Informe de 7-V-1807 e informe de h. 15-V-1807), f. 12 r.-v. (Informe de h. 27-V-1807), f. 12 r.-13 r. (Informe de 1-VI-1807), f. 35 r. (Carta-informe de h. XII-1827), f. 36 r. (Carta-informe de h. XII-1827) y f. 37 r. (Carta-informe de h. XII-1827).

[2404] *Ibidem*, f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 32 r.-33 r. (Oficio de 6-XII-1827).

[2405] *Ibidem*, f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).

[2406] Esta estancia prevista en Miedes se conoce por una carta de Agustín Sanz, fechada en Zaragoza el 26-IX-1794, en la que este comunicó al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, que, si le parecía bien, pasaría a la localidad de Épila a realizar la nivelación del terreno del nuevo cauce del río Jalón y otras operaciones, *al regreso del lugar de Miedes*, lo que indica que el viaje o estancia breve que tenía intención de hacer era inminente. La propuesta de Sanz pareció bien al Intendente, pues dio orden de que así se hiciera el propio 26-IX-1794. Véase A.D.P.Z., Legajo de Junta de Propios nº XII-687, Obras municipales de 1799, Expediente sobre la reparación del Puente sobre el río Jalón en Épila, f. 38 r. (Carta de 26-IX-1794 y orden de 26-IX-1794).

[2407] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789); A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 34 r.-v. (Informe de 20-XII-1827).

apuntalamiento o derribo de algunos de los elementos más dañados del templo. En cualquier caso, se sabe a ciencia cierta que las obras, que se fueron acometiendo paulatinamente por temporadas anuales, sin duda de primavera a otoño, estaban en plena ejecución en 1796, pues en una certificación notarial fechada en Calatayud el 5 de enero de 1797 se hacía constar que el experimentado maestro alarife local Judas Bonilla estaba ejecutando *actualmente la reparación y adicciones en la Yglesia del lugar de Miedes*.[2408]

El veterano maestro de obras bilbilitano Judas Bonilla,[2409] que gozaba de la plena confianza de Agustín Sanz desde hacía muchos años, pues había dirigido *in situ*, por encargo de este, la construcción de otros importantes edificios diseñados por él en la Comunidad de Calatayud como la magnífica Posada de Propios de Ateca, proyectada a comienzos de 1786 y construida poco después,[2410] fue designado por el arquitecto académico zaragozano para ejercer de aparejador o director técnico de los trabajos del templo en el día a día y a pie de obra, coordinando y supervisando a los diferentes oficiales y peones. Desempeñó dicha labor aproximadamente durante las cinco o seis primeras temporadas, hasta 1799, en que el Intendente General de Aragón, Blas Ramírez Pérez (Zaragoza, h. 1735-1805), por motivos que no se han podido determinar, *lo quitó con la anuencia del académico don Agustín Sanz como director de ella*,[2411] quien designó como nuevo aparejador al también maestro de obras bilbilitano Manuel Torcal,[2412] mucho más

[2408] A.R.A.B.A.S.L.Z., Legajo de 1797, antiguo documento 159 (Certificación notarial de 5-I-1797).
[2409] Sobre Judas Bonilla véase MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en…*, *op. cit.*, vol. I, p. 77.
[2410] *Ibidem*; y A.M.A., Libro de Acuerdos, años 1786-1795, s. f. (Acta de 20-II-1786).
[2411] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y f. 37 r. (Carta-informe de h. XII-1827).
[2412] El maestro de obras Manuel Torcal, que probablemente era hijo del destacado alarife bilbilitano Millán Torcal, uno de los más activos en Calatayud y su entorno en el último cuarto del siglo XVIII, tuvo una dilatada y sólida trayectoria profesional en la Comunidad de Calatayud y comarcas limítrofes desde finales del siglo XVIII, tanto de arquitecto proyectista como de director de obras diseñadas por otros. Se formó dentro del sistema gremial tradicional hasta alcanzar el grado de maestro de obras que otorgaba el gremio de Calatayud (posteriormente logró la habilitación profesional para ejercer que concedía la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza), pero sus notables cualidades para el dibujo, visibles en las trazas que de su mano se han conservado, y el apoyo de su familia, muy vinculada a la profesión, enseguida lo proyectaron, convirtiéndose en el arquitecto más reconocido entre los activos en Calatayud y su entorno durante el primer tercio del siglo XIX, siendo el profesional de referencia en la zona de las principales instituciones públicas aragonesas con atribuciones en materia de arquitectura, como la Real Audiencia o la Intendencia General de Aragón. Ya desde comienzos de dicha centuria, o incluso antes, fue reclamado con frecuencia por la Real Audiencia de Aragón para levantar planos topográficos de fincas rústicas del entorno de Calatayud con el fin de adjuntarlos a distintos pleitos seguidos en dicha audiencia.

Como proyectista, además de para clientes particulares, Manuel Torcal trabajó especialmente para la Intendencia General de Aragón, para la que también actuó como visor, siempre en la Comunidad de Calatayud y el entorno inmediato. Así, a principios de diciembre de 1799, por encargo de esta, proyectó las obras que era preciso acometer en el estanque, cárceles y casa consistorial de Villarroya de la Sierra, completando un proyecto previo del difunto Julián Cabronero y Jover. Al año siguiente, en 1800, ideaba la reparación del Azud del batán de Illueca y diseñaba un nuevo puente de un solo ojo sobre el río Grío en Santa Cruz de Tobed (actual Santa Cruz de Grío), todavía conservado, aunque muy transformado. En febrero de 1801 se encargó de visurar las obras ejecutadas en el ayuntamiento, cárcel, horno de cocer pan y molino harinero de Paracuellos de la Ribera. En 1802 era comisionado para determinar las obras necesarias en los dos molinos harineros, tres hornos y mesón público de Villarroya de la Sierra, y ya en 1803 diseñó un nuevo estanque para Torralba de Ribota partiendo de una balsa preexistente. En octubre de 1803 elaboró el proyecto y cálculo de costes para crear tres nuevos estanques de riego en Villaroya de la Sierra, mientras que en febrero de 1805 visuró el Molino harinero y la Posada de Alhama de Aragón. Al año siguiente, en 1806, proyectaba el Molino harinero de Ibdes (junto a Indalecio Poyla), y la reparación del Mesón de Villalengua. Poco antes de la Guerra de la Independencia, a mediados de marzo de 1808,

joven que el anterior pero ya con notable experiencia, que ejerció dicha labor inicialmente durante tres temporadas, hasta finales de 1802, ya muerto Sanz, en que finalizó la primera fase de obras, aunque en etapas posteriores desempeñó el mismo cometido e incluso la dirección facultativa, que ya debía de haber asumido oficiosamente tras el fallecimiento de Sanz en julio de 1801.[2413]

Desde un punto de vista económico, la voz cantante en el día a día de las obras la llevaba el depositario de los caudales, que residía en la propia localidad de Miedes y que era el encargado de gestionar diariamente el dinero destinado a las obras, que se acumulaba y custodiaba en su conjunto, sin distingos entre diezmos y primicia, *puesto que era todo un fin*, en el *arca de fábrica*, de donde lo sacaba diariamente para cubrir las necesidades inmediatas de abono de jornales o de encargo y adquisición de materiales y elementos constructivos conforme estas se iban generando, labores que estaban a su cargo. Con todo ello, en colaboración con el aparejador, que controlaba la obra desde un punto de vista laboral, determinando lo que había trabajado y debía cobrar diariamente cada oficial, peón o aprendiz, pues *cada uno se hiva a cobrar lo que ganava*, formaba el depositario las *listas semanales* de gastos, de las que el aparejador, como se le tenía mandado, se quedaba una copia para un mayor control, remitiéndose otra al administrador general, de tal manera que al final de cada mes el depositario formaba una relación mensual de la que también se entregaban copias al administrador general, que recibía a su vez los documentos de gasto (recibos, facturas…), y al director facultativo, Agustín Sanz, que también era informado de *los reparos que avían ocurrido en la obra y lo que se avía adelantado*. Se ha podido determinar que, en 1800, pero probablemente desde el mismo inicio de los trabajos en 1794, y al menos hasta 1806, el depositario de los caudales fue Manuel Ramos, afincado en Miedes.[2414]

La primera fase de las obras tuvo lugar aproximadamente entre 1794 y finales de 1802, ejecutándose, como ya se ha señalado, en sucesivas temporadas anuales que se desarrollaron sin duda, como era habitual en la época, entre la primavera y el otoño de

presentó el proyecto y cálculo para reparar la Posada de Aniñón, construyendo una parte de nueva planta. Muchos años después, a mediados de 1825, proyectó la reparación del magnífico Mesón de Propios de Ateca, diseñado por Agustín Sanz en 1785 y construido entre 1786 y 1791. En el otoño de 1826 presentó los proyectos para reparar el Horno de Inogés y los Molinos harineros de Torrijo de la Cañada, mientras que, en 1828, también en el otoño, hacía lo propio con la Posada de El Frasno.

Manuel Torcal también dirigió o proyectó obras de arquitectura religiosa al margen de la Iglesia de Miedes, de la que fue fundamentalmente aparejador. Están documentadas por el momento: la reedificación de la Iglesia de Añón, el diseño en 1803 de una nueva entrada para la Iglesia parroquial de Aranda de Moncayo, y el diseño en 1825-1826 de la reforma en profundidad de la Colegiata de Borja, cuyas obras inició en 1828 y que es su obra más relevante de este tipo. Véanse MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 297-299; A.H.P.Z., Mapas y planos, nº 52 (Plano de 26-I-1826), nº 53 (Plano de 28-XI-1829), nº 67 (Plano 17-VI-1818), nº 80 (Plano de 1802) y nº 107 (Plano de 15-XI-1817); A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajos XII-688, XII-689, XII-690, XII-691, XII-692, XII-693, XII-694 y XII-695; LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias sobre…", *op. cit.*, p. 123; y LASTIESAS, R., *Reseña histórica de la villa de Aranda de Moncayo*, Calatayud, 1878 (ed. de 2010), pp. 68-70. En el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, procedentes de los fondos de la Real Audiencia de Aragón, se conservan cinco magníficos planos topográficos del primer tercio del siglo XIX trazados por Manuel Torcal.

[2413] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 1 r.-2 r. (Oficio de 22-III-1807), ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827) y f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).

[2414] *Ibidem*, ff. 9 r.-10 r. (Informe de 7-V-1807), f. 12 r.-v. (Informe de h. 27-V-1807), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y f. 40 r. (Informe de 21-II-1828).

cada año para aprovechar los meses de buen tiempo y mayor luz, pero también para dar pie, en los periodos de descanso, a la recaudación del suficiente caudal como para poder acometer la temporada siguiente con las suficientes garantías, un método de trabajo que requería de una notable planificación y control para evitar el deterioro de lo trabajado y la pérdida de materiales de una temporada a otra, lo que no siempre se podía conseguir (de hecho, muchos materiales sobrantes no subsistían de un año a otro debido a la rapiña). En todas las temporadas lo vecinos del pueblo cumplieron puntualmente su promesa de hacerse cargo del traslado de los materiales constructivos a pie de obra a requerimiento de los dos aparejadores que sucesivamente rigieron las obras en el día a día, unos aparejadores que, a su vez, siguieron al pie de la letra el proyecto de Agustín Sanz, especialmente el segundo de ellos, Manuel Torcal, quien en diferentes documentos oficiales puso de manifiesto y recalcó el haber seguido *la obra con arreglo a los planos y proyecto* del arquitecto zaragozano.[2415]

Desde el mismo inicio de los trabajos en 1794, Agustín Sanz constató la existencia en el edificio de un vicio oculto que no había podido detectar con anterioridad, concretamente un gravísimo deterioro en una pared, probablemente en el gran muro del lado de la epístola que iba de los pies del templo a su cabecera, una pared que *fue necesario cortarla a trozos reciviéndola desde su cimiento en quasi toda la longitud de dicha yglesia*, lo que le obligó a consumir prioritariamente para dicho fin imprevisto parte de los caudales presupuestados y concedidos por el Consejo de Castilla, que ascendían a un total de 2.521 libras, 13 sueldos y 6 dineros jaqueses al descontarse la cuantificación económica del traslado de los materiales constructivos a pie de obra por parte de los vecinos, lo que a la larga impidió la ejecución de todas las obras proyectadas con el citado dinero asignado.[2416] Además, a la hora de ejecutar las obras, Sanz decidió introducir una importante modificación respecto sus diseños de 1789, que ya tenían cinco años: la sustitución del previsto sistema de cubrimiento de la cabecera triple mediante tres bóvedas vaídas, que resultaba en exceso modesto, por una solución mucho más ambiciosa, vistosa e incluso novedosa estéticamente, consistente en una cúpula hemisférica peraltada sobre pechinas para la capilla mayor y sendas bóvedas neogóticas de crucería sencilla para sus colaterales, unas bóvedas de crucería sencilla, muy adecuadas al viejo templo mudéjar pues permitían mantener la unidad de estilo y tremendamente avanzadas para la época, que se relacionaban con planteamientos similares que llevaban un tiempo desarrollándose, aunque todavía de forma marginal, en lugares distantes como Gran Bretaña, y que él mismo, de forma probablemente intuitiva y lógica en gran medida, pero también conectada con esas ideas novedosas que venían de fuera, estaba aplicando razonadamente en los últimos años tanto en informes técnicos (Iglesia de Monforte de Moyuela)[2417] como en otros proyectos de arquitectura religiosa

[2415] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).
[2416] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827) y f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).
[2417] A.H.N., Consejos, legajo 37.349, nº 3, "Expediente pasado a Escribanía de Cámara por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reyno, causado a instancia del Capítulo Eclesiástico y Procurador Síndico General del lugar de Monforte, en el Reyno de Aragón, sobre que se permita ampliar su yglesia parroquial", ff. 38 r.-40 r. (Informe de 4-IX-1790).

(Colegiata de Borja)[2418] en los que estaba poniendo en valor las singularidades de esa arquitectura gótica y mudéjar, que veía conveniente principalmente para intervenciones en edificios medievales que merecían ser conservados por su calidad y funcionalidad pero que requerían también ser rehabilitados, actualizados o ampliados [fig. 5].



Fig. 5: ***Vista del sistema de cubrición finalmente diseñado por Agustín Sanz para la nueva cabecera triple de la Iglesia de Miedes y construido en la fase de obras de 1794-1802.*** **Se observan la cúpula peraltada central y las dos bóvedas de crucería neogóticas laterales. Foto: Javier Martínez Molina.**

Las mencionadas modificaciones e intervenciones imprevistas hicieron que el dinero asignado a los trabajos por parte del Consejo de Castilla resultara insuficiente para acometer la totalidad de los aspectos contemplados en el proyecto de Agustín Sanz, lo que obligó a interrumpir las obras de manera oficial hacia finales de 1802, una vez consumida la cuantía de 2.521 libras, 13 sueldos y 6 dineros jaqueses (47.465 reales y 13 maravedís de vellón) autorizada por el Consejo e incluso una suma adicional de 824 libras, 17 sueldos y 2 dineros (15.526 reales y 10 maravedís) para cuyo gasto no había licencia oficial, correspondiente al dinero que se había recaudado de más y que estaba acumulado en el arca de fábrica, que las partes implicadas, sin duda a instancias del aparejador Manuel Torcal y con el visto bueno del administrador general Manuel Nazario Lázaro, decidieron invertir en las obras para poder concluir ciertos elementos que no se podían dejar a medias hasta que los trabajos se pudieran reemprender. De hecho, la nueva cabecera quedó completamente terminada, al igual que la reedificación y el refuerzo

[2418] Sobre la valoración y análisis del gótico y el mudéjar por parte de Agustín Sanz en su proyecto de restauración de la Colegiata de Borja de 1791, véase el subapartado §4.3.2.1. correspondiente de esta tesis.

estructural de los muros perimetrales y los trabajos interiores de rehabilitación y redecoración de las partes antiguas del templo, con la excepción de la mejora de ciertas dependencias auxiliares vinculadas al órgano. Lo único que quedó literalmente a medio construir fue el tramo adicional de los pies, que debía englobar el coro alto, el baptisterio y el atrio, elementos que aún estaban sin ejecutar, así como la nueva fachada principal, cuya portada de cantería sí que se había llegado a terminar, pero no así los muros de ladrillo y yeso que debían circundar dicha portada envolviendo el nuevo tramo, que quedaron interrumpidos a mayor o menor altura según las zonas. Así, la parte correspondiente a la izquierda de la portada, incluida la esquina y la vuelta hacia la calle principal, estaba ya prácticamente construida hasta la altura de la cornisa de dicha portada, mientras que la zona derecha apenas se había planteado por encima del nivel del suelo. Cabe señalar también que a la paralización de las obras debió de contribuir también el fallecimiento del Obispo Damián Martínez de Galinsoga el 10 de agosto de 1802, en plena crisis por la falta de recursos, pues la sede vacante no facilitó una renovación ágil de la contribución de los perceptores de los diezmos a las obras pendientes, una contribución que ya no tuvo lugar en 1802, pues esta se realizaba en diciembre y ya no se llevó a cabo por las circunstancias referidas.[2419]

En la primavera de 1803 las obras de la Iglesia de Miedes ya no se reemprendieron, aunque el ayuntamiento de la localidad, principal interesado en reiniciar los trabajos cuanto antes, no permaneció de brazos cruzados, sino que se dirigió al Intendente General de Aragón, Blas Ramírez Pérez, buscando su intercesión ante el Consejo de Castilla para conseguir la asignación de los fondos y las fuentes de financiación para una nueva fase de obras. El Intendente, entre otras cosas, ordenó que Manuel Torcal, aparejador de las obras del templo y mayor conocedor del mismo, redactase, *arreglado al plano formado por dicho señor don Agustín Sanz*, un *nuevo proyecto y cálculo* actualizado *de lo que restava de obra*, es decir, un informe técnico en el que se determinasen por escrito las obras pendientes y su coste. Torcal evacuó el encargo con diligencia cifrando el coste de las obras sin ejecutar en 24.500 reales de vellón (1.301 libras y 12 sueldos), *ha más de*

[2419] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 1 r.-2 r. (Oficio de 22-III-1807), f. 4 r. (Oficio de 17-IV-1806), ff. 6 r.-7 r. (Carta-informe de 17-IV-1807), ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y f. 40 r. (Informe de 21-II-1828). En 1802 se desató también una curiosa controversia que afectó tangencialmente a las obras del templo. En julio de ese año, el doctor Blas Vicente Roy, natural de Miedes, tras una investigación de tipo histórico, se dirigió al Gobernador del Consejo de Castilla, pues había llegado a la conclusión de que un viejo y tosco sepulcro medieval que se conservaba en la iglesia parroquial correspondía a la célebre Infanta Leonor, hija del rey Alfonso X el Sabio de Castilla, y temía que se dañara o destruyera *con ocasión de los reparos que se están haciendo actualmente en la iglesia*. El Consejo de Castilla pidió un informe al respecto al Intendente General de Aragón, Blas Ramírez, a cuyo cuidado estaban las obras del templo, quien hizo *abrir y reconocer el sepulcro* e inició un debate epistolar sobre el asunto con el doctor Blas Vicente Roy. Este se dirigió a su vez a la Real Academia de la Historia, cuya Sala de Antigüedades, tras tratar y estudiar el asunto en profundidad, rubricó un exhaustivo informe el 16-III-1804 en el que consideró que la atribución del sepulcro a la Infanta Leonor era más que dudosa, a pesar de lo cual lo consideró digno de conservación, lo que comunicó mediante sendos oficios al doctor Blas Vicente Roy y al Intendente Blas Ramírez fechados respectivamente el 21-III-1804 y el 3-IV-1804. Afortunadamente, el sepulcro se ha podido conservar hasta hoy, disponiéndose actualmente junto al muro lateral del templo del lado de la epístola. Sobre este tema véase A.R.A.H., CAI-Z/9/3929/1 (5); y CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R., *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antigüedades e inscripciones (1748-1845). Catálogo e índices*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002, pp. 103-105.

los materiales, maderos y tablones que existían entonces en la yglesia.[2420] No obstante, en el ínterin de la remisión de su documentación técnica a la Intendencia padeció la intromisión sobrevenida del joven y prometedor arquitecto académico zaragozano Pascual Jordán (Zaragoza, h. 1770-1808), discípulo de Agustín Sanz en la Escuela de Dibujo de la Económica y de Francisco Rocha en la Real Academia de San Luis de Zaragoza, que empezaba a ser el principal arquitecto de referencia de la Intendencia junto a los hijos de Sanz, Matías y José.[2421] De hecho, sin duda por encargo de la Intendencia, Jordán viajó a Miedes para visurar el templo, siendo atendido por el propio Torcal, quien le presentó los planos y el proyecto de Agustín Sanz *para que verificase su reconocimiento*, lo que hizo puntualmente, quedando en ofrecer su parecer en función tanto de *lo executado en la dicha yglesia como en el proyecto y cálculo de lo que se formó era necesario en su conclusión*.[2422]

Tras recabar la documentación técnica aportada por Manuel Torcal y Pascual Jordán, y probablemente algún tipo de documentación económica adicional, el Intendente Blas Ramírez se dirigió al Consejo de Castilla para dar curso a una solicitud municipal de legalización de la cuantía de 15.526 reales y 10 maravedís de vellón (824 libras, 17 sueldos y 2 dineros jaqueses) que se había gastado de más, sin licencia oficial, en la primera fase de obras, así como pidiendo la autorización para invertir en una nueva fase constructiva otros 28.235 reales y 10 maravedís (1.500 libras y 14 dineros), cantidad, determinada probablemente por Jordán, que se consideraba precisa para dejar el templo perfectamente concluido según el proyecto de Agustín Sanz, recurriendo de nuevo al mismo sistema de financiación que ya se había empleado en la primera etapa constructiva y que venía determinado por la Real Provisión del 15 de junio de 1793, es decir, echando mano de los sobrantes de *fábrica* y primicia y de la tercera parte de los diezmos que se recaudaban en la localidad.[2423]

Mientras llegaba la respuesta del Consejo de Castilla, el templo fue visitado por el nuevo Obispo de Tarazona, Francisco Porró y Reinado (1739-1814), en su visita pastoral de presentación de 1804, quien en la misma, dado que el templo estaba prácticamente concluido al interior a excepción del nuevo tramo de los pies, que para nada interfería en el uso del cuerpo de naves pues todavía no estaba unido al mismo mediante el derribo parcial de la antigua fachada, dispuso que, de inmediato, sin esperar a nuevas asignaciones oficiales, se acometieran las obras imprescindibles para poderlo poner en uso litúrgico cuanto antes volviendo a traer al mismo el Santísimo Sacramento, que desde hacía diez años, desde 1794, estaba dispuesto en la Iglesia del Convento de las Concepcionistas, en la que se celebraba el culto parroquial desde entonces. El capítulo eclesiástico, sin duda a regañadientes por tener que financiar los trabajos a su costa con

[2420] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827) y f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).
[2421] Sobre Pascual Jordán véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 153-187; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de…", *op. cit.*, p. 331.
[2422] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827) y f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).
[2423] *Ibidem*, ff. 1 r.-2 r. (Oficio de 22-III-1807), f. 4 r. (Oficio de 17-IV-1806), ff. 6 r.-7 r. (Carta-informe de 17-IV-1807).

la escasa ayuda económica de algunos vecinos, acometió con celeridad las obras, consistentes fundamentalmente en cubrir parte del tejado de la iglesia, colocar el retablo mayor en la nueva cabecera, volver a instalar cinco altares secundarios y el órgano, que se reconstruyó *por estar inutilizado*, y concluir *de envaldosar lo que en ella faltaba*, alcanzando el valor de todas estos trabajos 10.000 reales de vellón, *poco más o menos*, una inversión que sirvió para poner el templo en uso litúrgico, aún en precario, en ese mismo año de 1804. No obstante, en 1805, también a costa del capítulo eclesiástico, fue preciso reponer más de 5.000 tejas rotas en los tejados de la iglesia a consecuencia de *un gran pedrisco* [fig. 6].[2424]



Fig. 6: Autor desconocido, *Retrato de Francisco Porró y Reinado, obispo de Tarazona*, h. 1814. Óleo sobre lienzo. Tarazona, Salón de Obispos del Palacio Episcopal.

Tras muchas gestiones, la decisión del Consejo de Castilla sobre una nueva fase de obras llegó a finales de 1805 y se concretó en una Real Orden fechada el 27 de noviembre de 1805 en la que accedía a todo lo solicitado por el Ayuntamiento de Miedes, pues legalizaba el gasto extra realizado con anterioridad, aprobaba la nueva cuantía solicitada y mantenía el sistema de financiación vigente hasta entonces. La buena nueva fue comunicada al consistorio por el nuevo Intendente General de Aragón, Ignacio Garcini de Queralt (Tortosa, Tarragona, 1752-Madrid, 1825), mediante despacho del 10 de diciembre de 1805 en el que manifestó la necesidad de oficiar a los perceptores de los diezmos para reclamar la reanudación de su contribución a las obras, lo que, siguiendo la costumbre, acabó convirtiéndose en un quebradero de cabeza. De hecho, el ayuntamiento, que escribió por vez primera a los perceptores el 5-6 de marzo de 1806, se vio obligado a insistir un año después, el 8 de marzo de 1807, al no recibir contestación oficial por escrito salvo del obispo, que paradójicamente había informado el 17 de abril de 1806 de que acababa de dar orden a su vicario general en el arcedianato de Calatayud para que hiciera que los perceptores de los diezmos de Miedes contribuyeran con la tercera parte de los mismos, y además con efecto retroactivo desde 1802, último año en que se interrumpió la contribución a las obras, pero parece ser que con poco éxito. De hecho, el nuevo requerimiento municipal del 8 de marzo de 1807 tampoco surtió efecto, por lo que dos semanas después, el 22 de marzo, el consistorio remitió al Intendente un oficio explicando la situación, aclarando principalmente que el capítulo eclesiástico se negaba a contribuir a las obras con la tercera parte de los diezmos que percibía en la localidad, pues mediante una lectura torticera de la Real Orden del Consejo de Castilla aducía que para ello era preciso que previamente se gastara en los trabajos todo el sobrante de primicia generado entre 1802 y 1805. Para proceder correctamente, también le pedía consejo sobre qué

[2424] *Ibidem*, f. 34 r.-v. (Informe de 20-XII-1827) y f. 36 r. (Carta-informe de h. XII-1827).

fondos recaudar, como y desde qué plazo, requería el nombramiento de un nuevo director facultativo de las obras que sustituyera al fallecido Agustín Sanz, y solicitaba que designara oficialmente *un depositario de todos los caudales concurrientes a ella y que lleve la razón de todos los gastos que en dicha fábrica ocurrieren*, pues el anterior, Manuel Ramos, debía de estar en funciones o quería dejar la citada ocupación.[2425]

El Intendente, consciente de la problemática, pidió el 1 de abril de 1807 un dictamen a la Contaduría Principal de Aragón, que informó el 15 de abril a través del contador suplente, José Soler, proponiendo que se remitiera despacho a la Junta de Propios de Miedes para que esta pasara *atentos y correspondientes oficios* a los perceptores de los diezmos e informara del sobrante de primicia.[2426] También propuso Soler, quizá con la idea de que acabara siendo nombrado director facultativo de las obras, que se designara al arquitecto académico Pascual Jordán, que ya había intervenido años antes visurando la iglesia, o en su caso al maestro de obras y *aparejador* del templo Manuel Torcal, que conocía muy bien el edificio, *para que pasando a dicho pueblo y reconociendo el estado de estas obras declare el tiempo que será necesario para su conclusión sin deterioro de ellas*.[2427]

Por razones prácticas, el mismo 15 de abril de 1807 el Intendente dio orden para que el *aparejador* Manuel Torcal visurara la Iglesia de Miedes y determinara el tiempo preciso para la conclusión de sus obras, lo que fue comunicado a este mediante despacho fechado el 18 de abril. Ese mismo día rubricó otro despacho para la Junta de Propios de Miedes solicitándole información sobre las existencias y el sobrante anual de la primicia e instando a esta a que oficiara a los perceptores de los diezmos pidiéndoles su contribución a las obras, cuyas contestaciones debía remitirle. La junta procedió con relativa celeridad, pues escribió a los perceptores el 27 de abril, y esta vez, con el apoyo explícito de la Intendencia, sí que recibió contestación, pues el capítulo respondió muy pronto con una extensa carta-informe que ya tenía escrita y rubricada anticipadamente desde el 17 de abril de 1807 pero que todavía no había remitido. En esta se mostró partidario de las obras, pero, interpretando las disposiciones del Consejo de Castilla de forma forzada y torticera, incluso contradictoria con lo practicado con anterioridad, defendió la preponderancia de las primicias a la hora de financiar dichas obras y se mostró renuente a aportar la tercera parte de los diezmos, además de intentar confundir arteramente al Intendente con ciertos datos confusos sobre la inversión del sobrante de primicia en los años precedentes. El Cabildo de Tarazona como era habitual, no respondió, y al obispo, del que ya se conocía el parecer, no se le llegó a escribir. Por su parte, Manuel Torcal evacuó su comisión con celeridad, pues rubricó un escueto informe al respecto en Calatayud el 1 de mayo señalando que, tras visurar la iglesia, entendía *que para dejarla concluida son necesarios, de ciento beinte días, tres oficiales con diez a doce peones unos días con otros, y estar a la vista de ellos, pues todo el total de las facturas bendrá a ser de catorce mil a quince mil reales vellón*. Como vemos, consideraba

[2425] *Ibidem*, ff. 1 r.-2 r. (Oficio de 22-III-1807), f. 4 r. (Oficio de 17-IV-1806), ff. 6 r.-7 r. (Carta-informe de 17-IV-1807), ff. 9 r.-10 r. (Informe de 7-V-1807).
[2426] *Ibidem*, f. 1 r. (Orden de 1-IV-1807) y ff. 1 r.-2 r. (Informe de 15-IV-1807).
[2427] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 1 r. (Orden de 1-IV-1807) y ff. 1 r.-2 r. (Informe de 15-IV-1807).

que las obras del templo, pero probablemente solo las más estrictamente necesarias y que afectaban en exclusiva al edificio propiamente dicho y no a su entorno (cementerio, plazuela…), se podía acometer en tres meses mediante el trabajo de tres oficiales y entre diez y doce peones, por un importe aproximado de 14.000 reales de vellón (743 libras, 15 sueldos y 7 dineros jaqueses) a 15.000 reales (796 libras, 17 sueldos y 15 dineros), una cifra bastante exigua pues correspondía aproximadamente a la mitad de la cuantía autorizada por el Consejo de Castilla.[2428]

La Junta de Propios de Miedes remitió a la Intendencia la carta-informe del capítulo eclesiástico del 17 de abril de 1807 así como la misiva del Obispo de Tarazona fechada justo un año antes, el 17 de abril de 1806, que el 25 de abril de 1807 fueron pasadas por el Intendente Garcini a dictamen de la Contaduría Principal de Aragón, que sorprendentemente cayó en la trampa urdida por el capítulo eclesiástico para embarullar el tema mediante unos datos confusos sobre la inversión de la primicia en los últimos años. De hecho, en su informe del 27 de abril la contaduría propuso profundizar en ese asunto, lo que desvió el foco de atención y retrasó la puesta en marcha de la nueva fase de obras, pues todo el mes de mayo tuvo que dedicarse a intentar aclarar la confusión generada mediante requerimientos, cartas e informes cruzados entre las partes, una confusión que no se dilucidó hasta que el antiguo administrador general de las obras en el periodo 1800-1802, Manuel Nazario Lázaro, rubricó un informe hacia el 27 de mayo de 1807 por sugerencia del contador suplente y a instancia del Intendente. En su escrito, de gran contundencia, el antiguo administrador, muy vinculado al Obispado de Tarazona, explicó diversos extremos sobre el funcionamiento de las obras, pero sobre todo aclaró la confusión generada por el capítulo eclesiástico criticándolo duramente por su actitud, pues a su juicio lo único que pretendía *no es otra cosa que huir de hacer la entrega que se manda para continuación de la fábrica*. Como no podía ser de otra manera, el contador suplente José Soler, en un informe solicitado por el Intendente el 30 de mayo y que rubricó el 1 de junio, dando la razón a Manuel Nazario Lázaro, tuvo que reconocer el error de haber dado pábulo a las insidias del capítulo eclesiástico. Fruto de ello, aunque aún hubo que aclarar alguna cuestión más, ya hacia el verano de 1807 se desatascó definitivamente la contribución económica de las partes implicadas, ayuntamiento y perceptores de los diezmos, a una nueva fase de obras.[2429]

El dinero destinado a la nueva fase de obras que se pretendía poner en marcha, que en principio debía recaudarse con carácter retroactivo desde 1802, recogiendo las cantidades pendientes desde entonces, empezó a recopilarse en la segunda mitad de 1807, con la idea puesta en iniciar los trabajos, a ser posible, en la primavera de 1808. En paralelo, también en la segunda mitad de 1807, desde la Intendencia se remitió al

[2428] *Ibidem*, f. 2 r. (Orden de 15-IV-1807), f. 3 r. (Dos despachos de 18-IV-1807), f. 4 r. (Oficio de 17-IV-1806), f. 5 r. (Informe de 1-V-1807 y orden de 5-V-1807), ff. 6 r.-7 r. (Carta-informe de 17-IV-1807) y f. 6 r. (Orden de 25-IV-1807).

[2429] *Ibidem*, f. 5 r. (Orden de 5-V-1807), f. 6 r. (Orden de 25-IV-1807), ff. 6 r.-7 v. (Informe de 27-IV-1807), f. 7 v. (Orden de 29-IV-1807), f. 8 r. (Despacho de 2-V-1807), ff. 9 r.-10 r. (Informe de 7-V-1807), f. 9 r. (Orden de 9-V-1807), ff. 9 r.-10 r. (Informe de h. 15-V-1807), f. 10 r.-v. (Orden de 16-V-1807), f. 11 r. (Tres despachos de 23-V-1807), f. 12 r.-v. (Informe de h. 27-V-1807), f. 12 r. (Orden de 30-V-1807), f. 12 r.-13 r. (Informe de 1-VI-1807), f. 13 r. (Orden de 2-VI-1807), f. 14 r. (Despacho de 3-VI-1807), ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y f. 40 r. (Informe de 21-II-1828).

Ayuntamiento de Miedes el permiso oficial para ejecutar las obras, que estipulaba que debía llamar al maestro de obras bilbilitano Manuel Torcal, antiguo aparejador en la parte final de la anterior fase constructiva y que por decisión del Intendente iba a desempeñar la misma labor en la nueva etapa, para que viajara a Miedes a inspeccionar el templo y hacerse cargo de los trabajos de finalización del mismo. Como no podía ser de otra manera, a finales de 1807, el alcalde primero Roque Agudo remitió un oficio a Torcal para que se desplazara a la localidad *a ver los materiales que eran necesarios para finar la fábrica de la yglesia*. Efectivamente, el maestro de obras se desplazó a la localidad dos o tres veces entre finales de 1807 y principios de 1808, a disponer lo necesario para poder acometer la obra, principalmente el encargo, compra y acopio de los materiales precisos, aunque *después de haver empezado a practicar los que eran necesarios, así como el ladrillo, el resultado fue que estavan recojiendo dinero para ella*, por lo que las autoridades quedaron en avisar a Torcal cuando tuvieran suficiente caudal recopilado, un caudal, el acumulado en el arca de fábrica por parte del depositario, que paradójicamente, a juicio de Torcal, resultaba ya suficiente a principios de 1808 para seguir las obras con garantías. En cualquier caso, no llegó a cobrar las dietas de esos dos o tres desplazamientos a la localidad, pues los responsables de las obras quedaron en abonárselas *luego que se principiara la obra*, lo que no llegó a ocurrir, pues en la misma primavera de 1808 estalló la dramática Guerra de la Independencia (1808-1814), que todo lo desbarató: el dinero recaudado para los trabajos fue requisado con fines bélicos por los dos bandos enfrentados, los contribuyentes dejaron de aportar sus cuotas anuales, los materiales constructivos ya adquiridos fueron saqueados y la documentación administrativa de las obras que se conservaba en el pueblo (órdenes, cuentas…) fue pasto de las llamas en el incendio provocado por las tropas francesas que consumió la casa consistorial de Miedes y su archivo en 1810 o 1811. Afortunadamente, los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes de Agustín Sanz, que permanecían en poder de Manuel Torcal, sobre vivieron, lo que resultó fundamental para poder retomar las obras muchos años después siguiendo con fidelidad el proyecto original del arquitecto zaragozano.[2430]

Las obras de la Iglesia de Miedes permanecieron prácticamente paralizadas, tal y como quedaron a finales de 1802 cuando cesaron las obras, durante casi tres décadas, hasta 1830 aproximadamente. De hecho, no fue hasta principios de 1826, doce años después de la conclusión de la Guerra de la Independencia y del regreso de Fernando VII, en pleno segunda restauración del absolutismo fernandino, periodo de cierta estabilidad económica y política, a pesar de la represión, tras lustros de profunda crisis, cuando se retomó la idea de concluir las obras de la Iglesia de Miedes iniciadas en 1794. Paradójicamente, el impulsor de la iniciativa fue alguien que hubiera resultado casi impensable antes de la Guerra de la Independencia: el Obispo de Tarazona de aquel entonces, Jerónimo Castillón y Salas (Ponzano, Huesca, 1756-Tarazona, 1835), eclesiástico absolutista que había tomado posesión de su prelatura justo diez años antes,

[2430] *Ibidem*, ff. 18 r.-19 v. (Informe de 15-IV-1827), ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827), f. 35 r. (Carta-informe de h. XII-1827), f. 40 r. (Informe de 21-II-1828), ff. 42 r.-44 r. (Informe de 16-VII-1828) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).

en 1816, y que tenía fama de gestor eficaz y de eclesiástico preocupado por la dignidad del culto en los templos de su diócesis. De hecho, desde hacía casi ocho años, desde la segunda mitad de 1818, estaba intentando impulsar otro proyecto de arquitectura religiosa de mucha mayor envergadura, precisamente de la mano del maestro de obras bilbilitano Manuel Torcal, el mejor de su diócesis, al que conocía bien: la reforma de la Colegiata de Borja, cuya ejecución estaba enquistada desde 1804 tras un inicial proyecto de restauración de Agustín Sanz de 1792 ejecutado en buena medida pero que había resultado insuficiente. Ambos proyectos, Borja y Miedes, serían llevados a buen puerto gracias a la iniciativa y decisivo impulso del eficaz prelado, que puso mucho empeño en su conclusión [fig. 7].[2431]



Fig. 7: Autor desconocido, *Retrato del Obispo Jerónimo Castillón y Salas, obispo de Tarazona*. Anónimo, h. 1835. Óleo sobre lienzo. Tarazona, Salón de Obispos del Palacio Episcopal.

Para intentar poner remedio a la lamentable situación del templo parroquial de Miedes, que seguía con su tramo adicional de los pies proyectado por Agustín Sanz a medio construir, es decir, con sus muros inacabados y sin cubrir sometidos a las inclemencias meteorológicas, y con un acceso provisional angosto y oscuro, pues la zona de los pies del templo todavía no recibía luz directa, el Obispo Castillón y Salas, buen conocedor de la situación por haber visitado el edificio y haber indagado expresamente los antecedentes del proceso seguido desde 1788 para la rehabilitación, reforma y ampliación del edificio, se dirigió directamente al Consejo de Castilla mediante un memorial que rubricó en Tarazona el 22 de enero de 1826. En el mismo expuso que habiendo visitado la iglesia, había hallado que, *sin embargo de lo mucho que se trabajó en ella para su reparación antes de la Guerra de Independencia, quedó por concluir su fachada y puerta principal con alguna otra cosilla, dejándola expuesta a que lo obrado padezca cada día y venga el caso de perderse, y al pueblo precisado a entrar por una puerta pequeña interina que la hace obscura y casi indecente*. Precisó que desde aquella época no se había dado *un paso para concluir una obra tan necesaria e interesante*, y que habiendo procurado *tomar noticia de los antecedentes*, a pesar de las muchas diligencias que había practicado, solo había podido averiguar que se siguió expediente sobre el asunto en el Consejo de Castilla y que en él se dieron dos órdenes principales, en 26 de abril de 1793 y 27 de noviembre de 1805, cuyas disposiciones relativas a la financiación de las obras explicó con detalle matizando que nada de lo establecido en la orden de 1805 se

[2431] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 94 r.-95 r. (Memorial de 22-I-1826); A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 15 r.-16 r. (Copia de memorial de 22-I-1826) y s. f. (Oficio de h. 1831). Sobre el Obispo de Tarazona Jerónimo Castillón y Salas y su decisiva intervención en la ejecución de la reforma neoclásica de la Colegiata de Borja véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 261-356.

había hecho, siendo el estado de la fábrica de la iglesia el que dejaba *manifestado y en él seguirá si el brazo poderoso de Vuestra Alteza no da providencias activas para que se lleve a efecto y cumpla lo que ya tiene mandado*. El prelado concluyó su memorial aclarando que su *ministerio y el celo por el decoro de la Casa del Señor no me permiten mirar con indiferencia estas cosas y menos cuando es una observación constante y que palpo todos los días que, en los pueblos donde se mira con indiferencia lo que pertenece a la religión, se mira también con abandono el trabajo de la agricultura, fábricas e industria, y que todo es miseria y pobreza y vicios, en cuya razón espero que el Consejo se servirá de acordar, como llevo dicho, mandando comunicar las órdenes convenientes a quien corresponda*.[2432]

El memorial del Obispo de Tarazona fue estudiado el 20 de junio de 1826, casi cinco meses después de haber sido recibido en Madrid, por la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, que decidió pasarlo a dictamen de su fiscal, quien rubricó su informe otros cinco meses más tarde, el 26 de noviembre, proponiendo que se remitiera copia de la exposición del prelado turiasonense al Intendente General de Aragón para que este informara sobre el asunto, en vista de lo cual él haría *su juicio*. Tal y como había propuesto el fiscal, la Sala de Justicia, reunida el 1 de diciembre, resolvió que se escribiera al Intendente adjuntándole una copia del memorial del obispo, lo que se hizo el 2 de diciembre. El Intendente, Domingo María Barrafón, respondió tres días más tarde, el 5 de diciembre, comprometiéndose a evacuar el informe que se le había solicitado en cuanto tuviera reunidas las noticias pertinentes. Efectivamente, abrió un expediente en la Intendencia General de Aragón al que fue incorporando las diferentes diligencias que fue practicando, con la idea de remitirlo a Madrid cuando estuviera lo suficientemente instruido, aunque como se verá, no llegó a enviarlo, pues el asunto acabó quedando resuelto sin necesidad de que el Consejo de Castilla tomara una determinación al respecto.[2433]

De inmediato, el Intendente emprendió distintas diligencias para poder proceder con buen juicio e instruir el expediente con datos contrastados y fiables que le sirvieran para redactar el informe solicitado. En primer lugar, el mismo 5 de diciembre de 1826, pidió un dictamen al Contador Principal de Propios de Aragón, Fernando Larruy, quien lo tuvo listo más de mes y medio más tarde, el 25 de enero de 1827. En el mismo expuso que no había podido encontrar antecedes del asunto en el archivo de la contaduría, por lo que, atendiendo además a que se ignoraba el caudal invertido en las obras desde 1807 ni si tuvo efecto lo dispuesto por el Consejo de Castilla en sus órdenes de 1793 y 1805, que tampoco había podido localizar, propuso que se remitiera una carta orden al Corregidor de Calatayud, denominado ya oficialmente Gobernador Militar y Político de la ciudad de Calatayud y su partido, para que este, *tomando las noticias* que estimara convenientes del

[2432] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 94 r.-95 r. (Memorial de 22-I-1826); A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 15 r.-16 r. (Copia de memorial de 22-I-1826).

[2433] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 95 v. (Resolución de 20-VI-1826), ff. 95 v.-96 r. (Informe de 26-XI-1826), f. 96 v. (Resolución de 1-XII-1826), f. 97 r. (Oficio de 5-XII-1826) y f. 97 v. (Oficio de 2-XII-1826); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 17 r. (Oficio de 2-XII-1826) y s. f. (Oficio de h. 1831).

Ayuntamiento de Miedes o de *otras personas zelosas y desinteresadas*, diera su parecer en vista de todo, y que a su vez exigiera a la Junta de Propios de Miedes o su capítulo eclesiástico copia de la dos órdenes de 1793 y 1805. La propuesta del contador fue aceptada por el Intendente, que ordenó darle curso el 26 de enero, aunque el oficio para el corregidor no se remitió hasta el 3 de febrero.[2434]

El Corregidor de Calatayud, Juan de Vea Murguía, actuó con notable diligencia, de tal manera que a los dos meses, el 15 de abril de 1827, tras recabar los informes pertinentes, escribió al Intendente General de Aragón expresando en primer lugar *que la única yglesia parroquial del pueblo de Miedes y la obra de su fábrica está y se encuentra en la misma forma que expresa el señor obispo, y que no llevándose a puerto la conclusión de su fachada y portada padecerá notable menoscabo lo obrado y la iglesia seguirá con la falta de luz que tiene en el día*. También hizo constar la enorme dificultad existente para averiguar los antecedentes sobre las obras de la iglesia, ya que por un lado los papeles del archivo municipal fueron quemados por los franceses, y por otro, los eclesiásticos capitulares eran todos distintos todos a los de 1808, por lo que ni el ayuntamiento ni el capítulo eclesiástico tenían *ningún papel ni documento relativo al asunto*, lo que incluía las órdenes de 1793 y 1805, la documentación administrativa generada durante las obras o el proyecto de Agustín Sanz.[2435]

El informe del Corregidor Vea fue pasado por el Intendente Barrafón el 17 de abril de 1827 a dictamen del Contador Larruy, quien en un informe fechado casi un mes después, el 12 de mayo de 1827, tras dejar constancia de que las obras reclamadas por el Obispo de Tarazona en la Iglesia de Miedes eran ciertamente necesarias, propuso, como una manera de subsanar eficazmente las lagunas que se tenían sobre el asunto, que el maestro de obras que se había encargado de las mismas antes de su paralización, Manuel Torcal, *pase desde luego al lugar de Miedes y, precedida la visura correspondiente, proyecte y calcule por menor las obras que sean precisas e indispensables en dicha yglesia, y con presencia de las ya egecutadas anteriormente e informes que al efecto tenga por conveniente tomar, esprese la cantidad, poco más o menos, que se gastó en ellas, y en cuanto tiempo o en qué número de años podrán hacerse las nuebas sin deterioro de las que se vayan ejecutando*. También propuso que el Corregidor de Calatayud exigiera a la *Junta de Propios de Miedes que, con anuencia del capítulo eclesiástico*, le informara *de qué fondos se suplió dicha cantidad, cuanto produce la primicia, cuanto importan sus cargas anuales, que sobrante hai existente*… En vista del informe, el Intendente ordenó escribir al corregidor, lo que se verificó el 18 de mayo de 1827. En su oficio le ordenó que dispusiera el cumplimiento de todo lo propuesto por el contador, informando de las resultas y remitiendo la documentación generada (proyecto, cálculo…). El corregidor o gobernador contestó el 25 de mayo confirmando el cumplimiento del encargo, al que dio curso ese mismo día mediante sendos oficios

[2434] *Ibidem*, f. 17 r. (Orden de 5-XII-1826), f. 17 r.-v. (Informe de 25-I-1827) y f. 17 v. (Orden de 26-I-1827 y anotación de 3-II-1827).
[2435] *Ibidem*, ff. 18 r.-19 v. (Informe de 15-IV-1827) y f. 18 r. (Orden de 17-IV-1827).

remitidos a Torcal, y a la Junta de Propios y el capítulo eclesiástico de Miedes respectivamente.[2436]

La Junta de Propios y el capítulo eclesiástico respondieron al corregidor con un informe conjunto fechado el 5 de junio de 1827 en el que explicaron el régimen de rentas del pueblo y su aplicación a las obras del templo hasta entonces. Entre otras cosas, indicaron que *el importe de las obras egecutadas en la fábrica de esta yglesia se ha suplido del sobrante del producto del arriendo de primicia, que este lo es de ordinario el de 3.800 reales vellón* [201 libras, 17 sueldos y 10 dineros jaqueses]. *Las cargas anuales que contra sí tiene fijas son 3.200 reales vellón* [170 libras y 2 dineros jaqueses] *y además lo que le corresponde por el beinte por ciento, en atención a que este se saca de la misma en unión del producto de cuarto y Propios. No resulta sobrante alguno*. Aclararon también que los perceptores de los diezmos eran en aquel momento *el Real Nobeno*, lo que era una novedad respecto al periodo anterior a la Guerra de la Independencia, *el cuarto decimal, su excelencia el señor obispo, su arcediano y arcipreste, y el capítulo eclesiástico*. Reseñaron a su vez *la percepción anual de cada uno de los perceptores, sacada por un quinquenio de las ojas de cuartación*, desglosada por tipo de producto (avena, centeno, corderos…).[2437]

Por su parte, el maestro de obras Manuel Torcal respondió al corregidor un mes más tarde, el 2 de julio de 1827, fecha muy temprana dada la importante documentación técnica que había tenido que preparar tras visurar el templo hacia finales de mayo. Lo hizo mediante un informe, datado ese 2 de julio, en el que explicó buena parte de lo que sabía sobre la financiación, el coste y el proceso de rehabilitación, reforma y ampliación de la iglesia, y que acompañó de un *proiecto de lo que falta en hella*, así como del *cálculo de estas obras*, dos documentos, rubricados también el 2 de julio, que había redactado respetando los diseños y el proyecto constructivo originales de Agustín Sanz, que, como dejó muy claro, obraban en su poder y sin duda seguían siendo los ejes rectores para acometer las obras pendientes. En su informe, además de reseñar las principales vicisitudes que había experimentado el templo desde el inicio de sus obras, Torcal puso de manifiesto el estado en el que se encontraba en aquel momento el edificio, que a su juicio distaba muy poco de cómo estaba a principios de 1808 cuando lo visitó por última vez. En concreto indicó que *en el día que he pasado últimamente me he encontrado ningún material ni maderas de las que dejé la última bez, ni mamotretos no hay ninguno. Solo he encontrado de nuevo una porción de tejado, trozo de pavimento que para maniobrar es preciso el quitarlo, y colocados dos o tres retablos, esto hecho por los curas, y recorrer las paredes del cementerio*. Especificó también que la iglesia estaba *por lo interior o cuerpo de hella rematada de pardo con su pabimento, que para maniobrar es preciso el quitarlo y colocado* [sic]. *Solo resta labar de yesso una porción de pared en el cabecero del presviterio, lo que havía de ocupar el retablo, que se halla suelto*.[2438]

[2436] *Ibidem*, f. 18 r. (Orden de 17-IV-1827), ff. 18 r.-19 v. (Informe de 12-V-1827), f. 19 v. (Orden de 13-V-1827 y apunte de 18-V-1827), f. 20 r.-v. (Oficio de 18-V-1827) y f. 21 r. (Oficio de 25-V-1827 y dos anotaciones de 25-V-1827).
[2437] *Ibidem*, f. 22 r.-v. (Informe de 5-VI-1827).
[2438] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827).

El *proiecto* redactado por Manuel Torcal, que no era sino una explicación detallada de las obras pendientes en el templo según los diseños y el proyecto constructivo originales de Agustín Sanz aplicando solo ligeras adaptaciones, permite conocer, de manera bastante más precisa que el informe que lo antecede, el estado en el que se encontraba el edificio y lo que restaba para poderlo dejar completamente concluido. En concreto, Torcal consideraba que lo principal y primordial que había que hacer era concluir el tramo adicional de los pies de la iglesia, diseñado por Agustín Sanz para ampliar el templo dotándolo de una nueva fachada principal, así como de un atrio, un coro alto, un baptisterio y un espacio para capilla y escalera de subida al coro alto, un tramo adicional que permanecía a medio construir con grave peligro de deterioro de lo ya levantado y dificultando el acceso y la iluminación del interior de la iglesia. De hecho, a su juicio, la primera obra que se debía acometer era precisamente repasar la magnífica portada clasicista de cantería diseñada por Sanz que presidía el cuerpo central adelantado de la inacabada fachada principal, una portada construida ya en su totalidad al menos desde finales de 1802, pues aunque sus piedras de cantería se hallaban colocadas *hasta la coronación de su cornisa, es necesario recorrer sus juntas, lo que han removido las aguas llovedizas, y lo mismo en la porción de pared ladrillo que mira a la calle o frontis*, una pared de ladrillo que correspondía al sector izquierdo de la fachada principal, pues el otro sector de dicha fachada, el situado a la derecha del cuerpo central y su portada, era *necesario levantarlo desde su planta para la uniformidad del otro, poniéndole lo que resta de cantería, lo que por falta de caudal solo se trató sentar la cantería su portada, deviendo quitar en el día la escara de lo que llaman el torrión, subiendo las iladas de ladrillo al nivel de las otras hasta enrrasar con la cornisa de dicha portada*.[2439] Es más, consideraba que *para enlazar la pared que se hizo nueva, mira a la frente y calle de la torre*, es decir, el sector y ángulo izquierdo de la fachada principal, era necesario *recorrer lo menos tres yladas lo corcomido de las aguas, bolviéndolas a sentar de nuevo*.[2440]

A continuación, una vez *enrrasados ambos lados de pared con la dicha cornisa de la portada*, se debía *enmaderar* el tramo adicional de los pies *por dentro*, es decir, se debía tender el forjado que debía dividir su zona central en dos alturas *sobre lo que a de servir de atrio y piso del coro, con unos maderos gruesos distantes algo menos de dos*

[2439] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789). Según consta en el cálculo de costes adjunto al proyecto, Manuel Torcal, a diferencia de Agustín Sanz, que planteó reaprovechar en el tramo adicional de los pies del templo los muros del *torreón o esconjuradero* que existía en dicho lugar en el lado de la epístola, consideraba necesario *esmoronar lo que llaman torreón, abrir cimiento en aquella parte de frontera, rellenarlo, subir lo exterior de ladrillo guardando el nivel de las otras iladas*. Ese sector derecho o de la epístola de la fachada principal, que debía levantarse desde su mismo arranque, requería, según consta también en el cálculo adjunto de Torcal, 142 palmos cúbicos (1'02 m³) *de piedra que falta para seguir el zócalo en la frente de la yglesia hacia la parte que decían el torreón después de a este reformarle su cimiento*. Dicha piedra de cantería, que debía labrarse con cuidado, debía extraerse de las canteras de la cercana localidad de Langa, denominada hoy Langa del Castillo.

[2440] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827).

palmos [38'6 cm] *uno del otro, hechando sus vueltas,*[2441] *cuio enmaderado puede estar media vara más vajo que la jamva arco de la puerta poniéndole aquella segundo umbral, su tablero por fuera que haga apariencia de puerta y por dentro se logran lo uno, es más suabe la escala subida del coro, la otra, queda más despejo a la bóbeda antigua para descubrir el presviterio vajo dicho enmaderado.* Por debajo del citado forjado, *en el espacio de atrio se hará su cielo rasso, dos puertas en las paredes de sus lados, que hasta de aquí la una servirá para la escala del coro, la otra entrada al bautisterio, y dos ventanas con sus rejas*.[2442] Por su parte, en el interior del sector lateral del lado de la epístola del tramo adicional de los pies se debía habilitar una *capilla, quedándoles el fondo hacia la parte de la yglesia lo que ocupe el retablo y salida de la mesa altar* y construir la escalera de acceso al coro alto, que se debía continuar *hasta las bóbedas, que sirba para rejistro de aquellas y tejado cuando haia necesidad, poniéndole puerta en un rellano.* En cuanto al cubrimiento del coro alto, Torcal, distanciándose un tanto de Agustín Sanz para abaratar costes y simplificar la ejecución de la obra, proponía que, *en lugar de bóveda* —Sanz concibió una sencilla bóveda de cerchones o camones—, se hiciera un simple *enmaderado* que se dispusiera *poco más alto* que las viejas bóvedas de crucería de la nave central, *poniendo un madero de otro no lleguen a media vara*, echando entre uno y otro *sus bueltas por sy pisan por encima*, y disimulando su tosco aspecto tendiendo *su cielo rasso por devajo corriéndola su media caña*, lo que acabaría acercando su apariencia a la de la sencilla bóveda ideada por Sanz.[2443] A continuación, una vez cubierto el coro alto, siguiendo en este caso lo dispuesto por el arquitecto zaragozano con total exactitud, se debía *quitar* o demoler *el paredón que incomoda la vista del presviterio en el coro hasta la parte inferior de la bóbeda antigua, reformándola aquella su canto*. A su vez, para dotar de iluminación natural directa al coro alto y a los propios pies del templo, se debía poner *su bidriera en el círculo que se ha de hacer en la frontera para luz de coro en el entrepaño sobre la cornisa de la portada*.[2444]

En cuanto al acabado material de la fachada principal, Manuel Torcal especificó que *el frontis se continuará de ladrillo lo exterior, lo restante mampostería*, una mampostería que se relegaría a la cara interior no visible de ese muro de fachada. A su vez, se debían colocar *donde corresponda en las pilastras las piedras capiteles que se*

[2441] *Ibidem*. Según consta en el cálculo de costes adjunto al proyecto, los citados maderos del forjado del coro alto debían ser 9 en total, de 28 palmos (5'4 m) de largo, con sus vueltas, aunque quedarían ocultos por abajo por un cielorraso que serviría de techo al atrio de la parte inferior.

[2442] *Ibidem*.

[2443] *Ibidem*; y A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789). Tal y como consta en el cálculo de costes adjunto al proyecto, Manuel Torcal planteaba crear un sencillo cubrimiento para el coro alto idéntico al propio forjado de dicho coro alto, es decir, compuesto de 9 maderos de 28 palmos (5'4 m) de largo, con sus vueltas y cielorraso por abajo, *en lugar una bóbeda de cerchones*, clara alusión a la bóveda de estructura de cerchones o camones, más cara y compleja, ideada por Agustín Sanz.

[2444] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827). El citado *círculo*, que aludía sin duda a un *óculo* o ventana circular que estaría contemplada en el diseño original de Agustín Sanz que estaba siguiendo Manuel Torcal, acabó siendo sustituido por un vano rectangular vertical en la ejecución de las obras de conclusión del templo unos años después. En el cálculo adjunto al proyecto, Torcal volvió a mencionar *la bidriera para el círculo del coro, con sus barretas y red según el diámetro que tiene su forma*.

hallan labradas. También debía ser de ladrillo *lo que hace de alquitrabe, friso, cornisa* en el cuerpo central de la fachada, *zaboiando sus juntas, poniendo sus piedras lavradas en los ángulos y la que forma el romanato* o cornisa general de coronación, *guardando esta, poco más o menos, la figura que lleva el pendiente del tejado.* Como remate del cuerpo central de la fachada principal se debía poner *en la parte superior su zócalo de una piedra lavrada con su cruz.*[2445]

También especificó Manuel Torcal que el *tejado sobre lo que ha de ser bautisterio, escala del coro y atrio*, es decir, el que debía cubrir el tramo adicional de los pies, debía armarse *lo mismo que viene lo restante del cuerpo de las naves, clavando los maderos de su tendido con sus cañizos, sentando las tejas solo con barro a lomo lleno, y se hará una espadaña pequeña sobre el arco entrada a la yglesia desde el atrio.*[2446]

Al interior del tramo adicional de los pies, *las paredes del coro, escala, bau*[tisterio], *atrio y los fondos de las capillas de los lados* debían lavarse de *yesso haciéndoles un raspado menudo. Se hechará su sobresuelo en el coro bruñéndolo a paleta, lo mismo las pisas de las escalas, y el pabimento vajo será con valdosas.* En cuanto a la carpintería común, el frente del coro alto se debía cerrar con una balaustrada de *palos gruesos torneados de madera*, mientras que la *puerta nueva de la yglesia* se debía hacer de dos hojas, *con sus postigos, enrrasada por lo exterior, vuena clavazón, con unos tablones de cuerpo y buena armazón.* También se debía hacer una *pila nueba de bautisterio*, pudiéndose ejecutar de piedra de las canteras de la cercana localidad de Langa *pasada al lustre, y se le pondrá su caparazón de madera encima con su cerraja.*[2447]

Las restantes obras a acometer en el templo, muy escasas, ya no afectaban al tramo adicional de los pies y eran de carácter secundario. Por un lado, en el flanco del templo del lado de la epístola, en el *quarto vajo el órgano*, se debía reformar *por el cimiento la pared, se pondrá sus maderos en su piso, lo mismo en el de las manchas, y se hecharán sus bueltas con su sobresuelo de su piso poniendo una puerta entrada donde se meterán en dicho cuarto muchas cosas, sirviendo para desaogo de la yglesia.* Por otro lado, se

---

[2445] *Ibidem*. Según consta en el cálculo adjunto al proyecto, en el edificio se requerían las siguientes cantidades de piedra labrada de cantería extraída de las canteras de Langa: *20 palmos cúbicos* [0'14 m³] *que componen los ángulos del alquitrabe sobre los capiteles*; *150 palmos cúvicos* [1'08 m³] *de piedra labrada en moldura, que compone la cantería de los 4 ángulos que forma la cornisa en los resaltes que hace el romanato del frontis*; y *20 palmos cúbicos que compone la piedra zócalo que ha de servir para la colocación de la cruz sobre el romanato*. La citada cruz que se había de poner *sobre el zócalo de encima del romanato del frontis*, debía ser de hierro.

[2446] *Ibidem*.

[2447] *Ibidem*. En cuanto a la carpintería común, Manuel Torcal precisó algunos aspectos en su cálculo de costes adjunto al proyecto. Entre otras cosas, denominó *balaustrada madera* al *antepecho que debe haber en el coro de unos palos gruesos torneados con sus dos medias pilastras en los tercios de su longitud que aseguren desde la solera el pasamano de madera*, y aclaró a su vez que la puerta principal de la iglesia debía ser *de buena armazón, con dos ojas, tablero muy grueso, con clavazón y erraje correspondiente según el ancho y alto de hella*. En el cálculo, Torcal matizó también muchos aspectos sobre la nueva pila bautismal que se debía ejecutar. La misma se debía crear de piedra *de las canteras de Langa, una bara* [77'2 cm] *de diámetro el base, con una faja sencilla por lo exterior, lo demás redondo algo más de tres palmos* [57'9 cm] *de alto, con su pie dos y medio* [48'25 cm] *un poco ochavado, plinto avajo, todo de la misma cantera, que compone 76 palmos cúbicos* [0'55 m³], incluyendo *saca, desbaste, conducción, labra, pulimentarlo o asproncarlo lo que la piedra dé de sí hasta quitarle el golpe de la herramienta*. A su vez, *la caparazón* de la pila bautismal debía ser *sencilla, hecha de madera, que esta pueda correrse a la parte de atrás, con su cerraja y color aparente*.

debía blanquear toda la iglesia *con tres manos de cal a brocha finadas que sean sus obras*.[2448]

Manuel Torcal, siguiendo lo dispuesto originalmente por Agustín Sanz, también contempló como precisas una serie de obras que no afectaban al edificio propiamente dicho, pero sí a la configuración de su entorno inmediato, que dejaba mucho que desear y condicionaba su accesibilidad, su funcionalidad, su adecuada conservación e incluso su decoro y ornato. Así, Torcal especificó que la iglesia se hallaba *amenazada de un barranco por la parte del cementerio y plazuela delante del frontis, aunque en esta parte le toca cuasi de lado, y para hevitar este incombeniente es necesario hacer una porción de pared mampostería calzada en dicho cementerio, que es por donde más choca contra la pared ángulo que hace pegada con el granero del pósito, de unas beinte varas* [15'44 m] *de longitud, tres* [2'32 m] *de altura sobre su cimiento, una* [0'77 m] *de grueso, con dos estribos entrantes hacia dicho cementerio, que estos no subirán más que el piso del dicho cementerio. Supuesto se halla más alto que el barranco, le servirá de sujeción a la mencionada calzada, y la restante pared solo del espesor que se cita de allí para arriba. Y la demás mampostería que hai hecha por alrededor, aunque vieja, deben rebocarse sus juntas con cal metiéndoles unos chinarros, pues quasi se halla en seco*. A su vez, en la plazuela del frontal de la iglesia, *por lo que es el frente del cementerio, que está la puerta entrada de este, es necesario reformar aquella pared como también poner tres gradas de piedra en la entrada de dicha puerta para en caso suban las aguas no puedan entrar en la yglesia hallándose el pabimento de esta más vajo que las calles y aquel*. También era preciso construir una barbacana o protección de mampostería en la plazuela de delante de la puerta de la iglesia, *dándole a esta lo menos una vara* [77'2 cm] *de cimiento más profundo que por donde vajan las aguas de la calle Vaja a juntarsen con las del barranco, cuia pared se subirá del dicho espesor hasta el nivel de la plazuela, que será como una vara, y encima de esto su antepecho de mampostería a dos caras, tres palmos* [57'9 cm] *de gruesa, poco más de quatro* [77'2 cm] *de alto y cerca de uno* [19'3 cm] *que compondrá su bardilla decoración, poniéndole a esta una piedra labrada en el estremo que mira a la plaza que haga de pilón, y se le dejará un boquete al frente de la puerta por donde salgan las aguas llobedizas de la dicha plazuela, deviendo empedrear esta con un poco de declinación.* Así mismo, se debía empedrar una franja de terreno de *dos varas* [1'54 m] *de salida cerca de las cincuenta* [38'6 m] *que tiene de longitud la yglesia contra la pared que mira a la calle hacia la torre, dando a este su inclinación hacia el medio, hechándoles lechadas de cal por las juntas, evitando se filtren las aguas que vajan los aleros del tejado, supuesto se halla el pavimento de aquella mucho más vajo y no humedezca sus cimientos.*[2449]

[2448] *Ibidem.* Según consta en el cálculo adjunto, el blanqueo debía comprender *la yglesia, sacristía, capillas y el coro*, debiéndose realizar *a brocha, con tres manos de cal, incluso en ello el batisterio y escala de dicho coro*.

[2449] *Ibidem*. Según consta en el cálculo adjunto, eran precisas *300 baras quadradas* [178'79 m²] *que hai necesidad de empedrar en lo que compone la plazuela delante la puerta de la yglesia*. También eran necesario empedrar *las dos baras* [1'54 m] *arrimado a la pared que mira a la calle de la torre, dándole el declivio competente en toda su longitud,* incluidas *sus lechadas de cal por las juntas, que hebite se filtren las aguas de los aleros, hallándose mucho más vajo el pabimento de dicha yglesia que la calle*.

En el exhaustivo cálculo de costes que adjuntó a su proyecto, Manuel Torcal cifró el montante total de las obras pendientes para concluir por completo la Iglesia de Miedes en la cantidad de 32.610 reales de vellón (1.732 libras, 9 sueldos y 2 dineros jaqueses), cantidad en la que, como matizó en la nota final de dicho cálculo, no había incluido el coste del traslado a pie de obra de los materiales constructivos, *como es piedra, ladrillo o cosa del tejar, y yesso, por ser cargo del pueblo dicha su conducción, que así se practica desde que se dio principio a la referida obra todas las temporadas que en hella se ha trabajado, por el interés que en ella reciben los vecinos*. Aclaró también, sin duda para mayor comodidad económica, que las obras pendientes se podían acometer en tres tandas o etapas: *la primera será la de más costo como debe cubrirse poniendo los maderos en sus pisos para enlace de las paredes y dejar finada la frontera; la segunda puede rematarse de yesso pardo por lo ynterior; y la tercera blanqueo, barvacana delante la puerta, empedrados, la porción calicanto para resguardo del cementerio, y reboco de la porción de pared vieja del mismo*. Torcal concluyó la nota final de su cálculo de costes dejando muy claro que con los 32.610 reales que sumaban las partidas de dicho cálculo, entendía que podía *atenderse a finar la redificación de esta yglesia según lo relatibo del proyecto, y seguir en un todo la frontera de hella como está en parte planteada, con arreglo al plano que para hella se formó*, que no era otro que el de Agustín Sanz, que seguía siendo su referencia.[2450]

Pasado el verano, concretamente el 19 de septiembre de 1827, tanto la documentación técnica elaborada por el maestro de obras Manuel Torcal como el informe preparado por la Junta de Propios y el capítulo eclesiástico de Miedes fueron remitidos por el Corregidor de Calatayud a la Intendencia General de Aragón, que las mandó pasar a informe de la Contaduría Principal de Propios y Arbitrios de Aragón el 22 de septiembre. El contador, Fernando Larruy rubricó su informe doce días después, el 4 de octubre de 1827, proponiendo que, *para más claridad de este espediente*, entendía que se debía oficiar de nuevo *al comisionado don Manuel Torcal para que a continuación informe si las obras de la Yglesia de Miedes concedidas en 1793 se egecutaron con arreglo al cálculo e imbirtieron los 59.916 reales, 24 maravedís* [3.183 libras, 3 sueldos y 5 dineros jaqueses]. *Y también si se egecutaron las segundas concedidas en noviembre de 1805 e imbirtieron los 28.235 reales, 10 maravedís* [1.500 libras y 14 dineros] *calculados para su conclusión, que cantidad conceptúa podía haber existente en la depositaría en el año de 1807 u 1808, cuando las obras quedaron paralizadas, y quien era el depositario u administrador de estos caudales y fábrica.* De inmediato, el 5 de octubre, la Intendencia ordenó pedir el informe requerido a Torcal, a quien se ofició el 8 de octubre. Este respondió puntualmente el 19 de octubre con un extenso escrito en el que explicó por extenso todo lo que sabía sobre las obras de la Iglesia de Miedes desde su mismo inicio bajo la dirección facultativa de Agustín Sanz y la dirección a pie de obra del aparejador Judas Bonilla, intentando centrarse en los datos económicos que se le habían requerido, aunque dijo desconocer algunos de ellos. Culminó su informe dejando claro que *lo cierto* era que la iglesia se hallaba en el momento presente *como quedó la obra el año dos* [1802], *sin más que un leve tejado, que an hechado las caras sobre la*

[2450] *Ibidem*.

cornisa de la portada, embaldosado el atrio y otro pedazo más adentro en el pavimento.[2451]

En vista del informe de Manuel Torcal, el nuevo Intendente General de Aragón, Pedro Alcántara Díaz de Labandero Cevallos, pidió el 23 de octubre de 1827 otro dictamen a la Contaduría Principal de Aragón, la cual lo rubricó el 5 de noviembre, proponiendo, entre otras cosas, que se comisionara al Corregidor de Calatayud para que, tomando informes de personas de su confianza de Miedes o pueblos inmediatos, y especialmente del cura párroco y el capítulo eclesiástico, informara sobre *qué cantidad había existente en 1808 en el citado pueblo de Miedes con destino a la egecución de las segundas obras concedidas para su yglesia, su procedencia, quien era el depositario o en que poder se hallaba dicho caudal, que aplicación se le dio, con que facultad, en qué año se hicieron los últimos reparos de los tejados y baldosado, su importe, de que fondos se cubrió y quien hizo la entrega*. También propuso que se escribiera al Obispo de Tarazona sobre la financiación de las obras. El Intendente aprobó estas propuestas y mandó darles curso el 14 de noviembre de 1827.[2452]

El obispo Castillón y Salas contestó al Intendente Labandero tres semanas más tarde, el 6 de diciembre de 1827, informando de lo que sabía sobre la financiación de las obras en distintos periodos. Por su parte, el capítulo eclesiástico, requerido por el Corregidor de Calatayud, rubricó un informe el 20 de diciembre de 1827 (f. 34 r.-v.) aclarando que *solo el ayuntamiento intervino en la recolección e inversión de caudales y papeles pertenecientes a la fábrica de la yglesia, con absoluta esclusión del capítulo, porque era tanto el desprecio que a este manifestaba, que en ningún tiempo a presenciado función alguna relativa a dicha fábrica. Este es poderoso motivo para no poder decir e informar a Vuestro Señor si existe caudal en los años 1807 o principios de 1808, respecto a que no ha visto concesión no Decreto alguno con destino a la execución de las obras que se citan.* También precisó que cuando las obras ya no se retomaron en el año de 1803 *por falta de caudal, y en el de 1804 y otros años posteriores, este capítulo, de su propio haver y con alguna corta caridad de vecinos del pueblo, cubrió parte de tejado de dicha yglesia, colocó el retablo mayor, con cinco altares más, construyó órgano de nuevo por estar inutilizado, y concluyó de envaldosar lo que en la misma faltaba, siendo su valor el de 10.000 reales vellón, poco más o menos.* A su vez, el Corregidor de Calatayud recabó también tres cartas-informe de informantes suyos *de los pueblos inmediatos, de toda confianza y satisfacción*, sin fecha ni firma pero que cabría datar en diciembre de 1827. Las tres aportaban datos interesantes sobre las obras del templo anteriores a la Guerra de la Independencia, pero también sobre intervenciones recientes en el edificio al margen del proyecto oficial, como que hacía alrededor de *cuatro años que se hizo un retejo y un baldosado en la entrada de la yglesia a espensas de sus beneficiados*.[2453]

[2451] *Ibidem*, f. 29 r. (Oficio de 19-IX-1827 y orden de 22-IX-1827), f. 29 r.-v. (Informe de 4-X-1827), f. 29 v. (Orden 5-X-1827) y f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827).
[2452] *Ibidem*, f. 31 r. (Orden de 23-X-1827), f. 31 r.-v. (Informe de 5-XI-1827) y f. 31 v. (Orden de 14-XI-1827).
[2453] *Ibidem*, ff. 32 r.-33 r. (Oficio de 6-XII-1827), f. 34 r.-v. (Informe de 20-XII-1827) y f. 35 r. (Carta-informe de h. XII-1827), f. 36 r. (Carta-informe de h. XII-1827), f. 37 r. (Carta-informe de h. XII-1827).

La nueva documentación recabada por el Corregidor de Calatayud fue remitida por este el 3 de enero de 1828 al Intendente General de Aragón, quien el 5 de enero pidió un dictamen a la Contaduría Principal de Aragón. A consecuencia de ello, tres semanas más tarde, el 25 de enero, el contador Fernando Larruy rubricó un extenso informe en el que propuso que se oficiara de nuevo al Obispo de Tarazona para que este aclarara ciertos extremos sobre la financiación de las obras antes de la guerra, pero sobre todo para que dijera si los perceptores de los diezmos de Miedes contribuirían a las obras pendientes, como antaño, con la tercera parte de los diezmos que percibían en la localidad, y que manifestara, *oyendo a don Manuel Nazario Lázaro*, antiguo administrador general, *la cantidad que quedó existente al fin de las primeras obras egecutadas vajo su dirección y en que poder se hallaba*. El contador propuso también que se oficiara a Manuel Torcal para que este expresara *de que persona recibió el caudal para las últimas obras que se egecutaron vajo su dirección y quien le satisfizo las dietas cuando en fin de 1807 o principios del 1808 pasó a reconocer los materiales necesarios para la concedida en 1805*, y a la Junta de Propios de Miedes para que esta, a la mayor brevedad, presentara las cuentas de Propios y primicia de los últimos cinco años e informara hasta que año contribuyeron los *partícipes en diezmos* para las obras concedidas en 1805.[2454]

Como no podía ser de otra manera, el 7 de febrero de 1828, tras una orden previa de 30 de enero, el Intendente Labandero rubricó los correspondientes oficios para los individuos y entidades propuestos por el contador, que, a excepción de la Junta de Propios, contestaron en los meses siguientes. El primero en hacerlo fue el maestro de obras Manuel Torcal, que el 21 de febrero de 1828 rubricó un escueto informe en el que se limitó a señalar cuestiones como que el templo se hallaba en el mismo estado en el que quedó cuando cesaron las obras en 1802, época en la que el depositario de los caudales era Manuel Ramos. También recalcó que en 1807-1808, cuando se desplazó a Miedes *a disponer de materiales*, lo hizo tras haber sido llamado por Roque Agudo, que era el alcalde primero, pero que no recibió dieta alguna por su labor a la espera de que comenzaran las obras, lo que no llegó a cumplirse. Por su parte, el obispo de Tarazona, tras recabar el 10 de abril un informe de Joaquín Sigüenza, su vicario general en el Arcedianato de Calatayud, contestó el 1 de mayo de 1828 remitiéndose al mismo y a su anterior oficio de 6 de diciembre de 1827.[2455]

El 3 de mayo de 1828 el Intendente Labandero mandó pasar el oficio del Obispo de Tarazona y el informe de su vicario general a la Contaduría Principal de Propios para que esta dictaminara sobre el asunto. Lo hizo el contador Larruy mediante un extenso informe, fechado el 16 de julio de 1828, en el que tras resumir el largo proceso de las obras y su financiación desde el permiso inicial de 1793 y constatar que en el momento presente la tercera parte de los diezmos ascendía anualmente a la exigua cantidad de 3.430 reales vellón (182 libras, 4 sueldos y 8 dineros jaqueses), claramente insuficiente para emprender los trabajos pendientes, planteó abordar financiación de las obras pendientes mediante la satisfacción de unas supuestas deudas vecinales que en realidad no eran tales, lo que generó una notable controversia en los meses siguientes que no se disipó hasta que

[2454] *Ibidem*, f. 38 r. (Oficio de 3-I-1828 y orden de 5-I-1828) y ff. 38 r.-39 r. (Informe de 25-I-1828).
[2455] *Ibidem*, f. 39 v. (Orden de 30-I-1828 y anotación de 7-II-1828), f. 40 r. (Informe de 21-II-1828), f. 41 r.-v. (Informe de 10-IV-1828) y f. 42 r. (Oficio de 1-V-1828).

la Junta de Propios, que no había llegado a contestar al oficio del Intendente del 7 de febrero de 1828, aclaró la cuestión mediante un extenso informe que rubricó el 24 de marzo de 1829 y en el que quedó clara la inexistencia de fuentes de financiación sólidas para abordar los trabajos pendientes, pues las adjudicadas en 1793 y 1805 ya no resultaban suficientes en la nueva realidad económica del segundo cuarto del siglo XIX.[2456]

El informe de la Junta de Propios de Miedes, que el 31 de marzo de 1829 fue remitido por el Intendente Labandero a dictamen de la Contaduría Principal de Aragón, le dio pie al contador Larruy, que ya era plenamente consciente de la complicada realidad económica que rodeaba al proyecto de concluir la Iglesia de Miedes, para redactar un circunstanciado informe, que tardó casi dos meses en tener listo, mediante el cual intentó derivar el peso de la iniciativa de intentar encontrar una solución económica para terminar las obras del templo al Obispo de Tarazona, que al fin y al cabo era quien había reabierto el asunto después de muchos años. En concreto, en dicho informe, que rubricó el 20 de mayo de 1829, Fernando Larruy expuso que no había *existencias de los Propios y primicia, ni podrá haberla, porque sus productos no llegan a cubrir sus cargas. Que para dar fin a las obras de la yglesia se han considerado precisos 32.610 reales* [1.732 libras, 9 sueldos y 2 dineros jaqueses] *y que únicamente puede disponerse por ahora de los 3.430 reales* [182 libras, 4 sueldos y 8 dineros] *anuales que importa la tercera parte de las décimas con que contribuien los receptores. Aunque las obras puedan hacerse en tres veces, como manifiesta el maestro de obras, siempre con esta sola cantidad eran necesarios algunos años, con lo que acaso no se aventajaría mucho.* Por ello entendía que lo más conveniente era que el Intendente General de Aragón oficiara al Obispo de Tarazona a fin de que este, *con manifestación de lo sustancial de este informe y llebado de sus buenos sentimientos y celo, que le son propios, se sirva escogitar y proponer algún nuevo medio o designar por sí alguna nueba cantidad para la atendencia de tan importante obra*. Mes y medio más tarde, el 6 de julio de 1829, sin duda tras haber meditado la propuesta del contador, el Intendente optó finalmente por mandar remitir al Obispo de Tarazona el expediente completo sobre las obras de la Iglesia de Miedes que se había formado en la Intendencia a raíz de la resolución del Consejo de Castilla del 1 de diciembre de 1826, para que este manifestara su parecer sobre lo propuesto por el contador. El oficio con el expediente adjunto se le remitió al prelado el 19 de julio.[2457]

Sorprendentemente, el Obispo Jerónimo Castillón y Salas, en una actitud poco habitual antes de la Guerra de la Independencia, en vez de limitarse a tratar el asunto de la financiación de las obras del templo por vía oficial, dando a conocer su parecer o sus gestiones al respecto para intentar llegar a una solución a través de la Intendencia General de Aragón y el Consejo de Castilla, donde supuestamente se debía remitir el expediente para la toma de la decisión final en última instancia, optó por llevar la cuestión con sumo sigilo, y no solo eso, sino que decidió renunciar al respaldo e interlocución oficiales, optando por cargar con todo el peso de la iniciativa, impulsando directamente, por su

[2456] *Ibidem*, f. 42 r. (Orden de 3-V-1828), ff. 42 r.-44 r. (Informe de 16-VII-1828), f. 44 r. (Orden de 24-IX-1828 y anotación de 4-X-1828), ff. 45 r.-46 r. (Oficio de 13-XI-1828), f. 45 r. (Orden de 14-XI-1828), f. 45 v. (Informe de 16-I-1829 y orden de 5-III-1829) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).
[2457] *Ibidem*, f. 50 r. (Orden de 31-III-1829), ff. 50 r.-51 r. (Informe de 20-V-1829) y f. 51 r. (Orden de 6-VII-1829).

propia cuenta y solo con el acuerdo de las autoridades municipales y el capítulo eclesiástico de Miedes, las obras pendientes en el templo, para las que buscó y encontró la suficiente financiación, pues estas se pudieron acometer a principios de la década de 1830. De dichas obras apenas se sabe nada, pues el prelado no dio cuenta de su inicio y desarrollo ni a la Intendencia ni al Consejo. Solo se sabe que los trabajos se



Fig. 8: ***Vista de la fachada principal de la Iglesia de Miedes en la década de 1960.***



Fig. 9: ***Vista de la fachada principal de la Iglesia de Miedes en 2009, antes de la última fase de restauración, que supuso la sustitución de muchas de sus piezas originales de cantería.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

acometieron con notable celeridad hacia 1829-1831, pues el prelado comunicó su conclusión e inauguración mediante un escueto oficio dirigido a la Intendencia General de Aragón que le sirvió también para devolver el expediente formado por la Intendencia, que tenía en su poder desde finales de julio de 1829. De hecho, el citado oficio, que era la respuesta a una misiva anterior del 15 de diciembre de 1830, constituyó el cierre del expediente, que, al haberse resuelto satisfactoriamente, la Intendencia ni siquiera llegó a remitir al Consejo de Castilla, que ya no tenía nada sobre lo que resolver. En concreto, en el citado oficio, fechado ya en 1831, el Obispo Castillón y Salas expresó su satisfacción por poder asegurar *que en virtud de las providencias y medidas que acordé al efecto, se ha verificado la deseada reedificación y demás obras consiguientes con el mayor consuelo mío, del capítulo eclesiástico, del ayuntamiento y todo el vecindario, que en*

acción de gracias celebraron una gran fiesta el 18 del mes pasado.[2458] Lamentablemente, en su oficio, el obispo apenas precisó datos sobre las obras, por lo que no se puede determinar el sistema económico empleado o quien fue su director técnico, aunque bien lo pudo ser de nuevo Manuel Torcal, gran conocedor del templo por estar vinculado al mismo desde 1800, redactor del proyecto para su conclusión a mediados de 1827 y colaborador del prelado en otros proyectos arquitectónicos anteriores como la reforma de la Colegiata de Borja. Lo que sí está claro es que el obispo optó por impulsar unas obras económicamente ajustadas, realizables —para abaratar costes se sustituyó la cantería por el ladrillo en ciertos puntos de las cornisas de la fachada principal que la tenían contemplada—, aunque respetando en gran medida los diseños originales de Agustín Sanz, que habían seguido siendo sin duda la referencia ineludible [figs. 8, 9 y 10].[2459]



Fig. 10: ***Detalle de la portada de la fachada principal de la Iglesia de Miedes en 2009, antes de la última fase de restauración, en la que fue intervenida en exceso.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

[2458] *Ibidem*, s. f. (Oficio de h. 1831).
[2459] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827) y f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827); y MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica*…, *op. cit.*, pp. 261-401.

Estudio artístico

Una de las obras más relevantes contempladas por Agustín Sanz en su proyecto de restauración, reforma y ampliación de la Iglesia de San Pedro Apóstol de Miedes rubricado el 1 de octubre de 1789, fue la creación de una nueva cabecera de notable amplitud que sustituyera a las ruinosas *capillas principales* que actuaban como cabecera triple de la vieja iglesia mudéjar de planta de salón cubierta con bóvedas de crucería sencilla. La obra de esta nueva cabecera, también triple pero mucho más amplia, que se ejecutó íntegramente en el periodo 1794-1802 por el sistema de administración o *a jornal* bajo la dirección facultativa a distancia del propio Agustín Sanz y la dirección técnica en el día a día de los aparejadores de su confianza Judas Bonilla (1794-1799) y Manuel Torcal (1799-1802),[2460] dio lugar a un espacio singular, único en el Aragón de su tiempo por la introducción pionera y muy temprana del lenguaje neogótico con el fin de integrar la nueva arquitectura con la preexistente [fig. 11].



Fig. 11: ***Vista general de los tres arcos de medio punto que conectan el viejo cuerpo de naves mudéjar con la nueva cabecera diseñada por Agustín Sanz*****. Al fondo se vislumbra la nueva cabecera triple.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Como ya se ha señalado previamente en el estudio histórico, la idea inicial contemplada por Agustín Sanz en sus diseños del 1 de octubre de 1789 fue la de derribar las tres viejas *capillas principales* que actuaban de cabecera y prolongar las tres naves del

[2460] *Ibidem*, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).

templo de planta de salón con un tramo adicional, lo que daría lugar a nueva cabecera triple mucho más amplia que la anterior cuyos tres tramos alineados y perfectamente integrados entre sí se cubrirían con sencillas bóvedas vaídas. Sin embargo, avanzado el año 1794, al iniciarse las ejecución material de las obras o poco antes, el arquitecto zaragozano, probablemente tras una profunda reflexión sobre lo que era más adecuado para el templo teniendo en cuenta las nuevas realidades arquitectónicas de los primeros años de la convulsa década de 1790, decidió introducir una relevante modificación respecto sus trazas de 1789, que ya habían cumplido un lustro: el remplazo del previsto sistema de cubrición de la cabecera triple con tres bóvedas vaídas, que resultaba excesivamente sencillo y modesto, por una solución mucho más compleja, ambiciosa, vistosa e incluso novedosa a nivel estético, consistente a grandes rasgos en dotar de una cúpula hemisférica peraltada sobre pechinas a la capilla mayor y de sendas bóvedas neogóticas de crucería sencilla a sus capillas colaterales, unas bóvedas de crucería sencilla que resultaban muy pertinentes para la vieja iglesia mudéjar de planta de salón, pues permitían preservar la unidad estética y estilística del conjunto, algo que no era baladí dada la gran diafanidad espacial del edificio, y enormemente avanzadas para la época, pues se vinculaban con planteamientos análogos de incipiente valoración y utilización del lenguaje estético gótico que llevaban un tiempo poniéndose en práctica, pero aún de manera marginal o secundaria, en lugares muy alejados física y mentalmente como Gran Bretaña, y que el propio Sanz, probablemente de forma en buena medida lógica e intuitiva, aunque sin duda conectada también con esas novedosas ideas foráneas que llegaban principalmente a través de tratados y libros de estampas como el célebre *Gothic Architecture* de Batty Langley (Londres, 1747),[2461] estaba aplicando de manera razonada y reflexiva en los últimos tiempos tanto en informes técnicos, como uno que elaboró en 1790 para la Iglesia de Monforte de Moyuela, en el que dejó patente por escrito su novedosa actitud ante el gótico,[2462] como en otros proyectos de arquitectura religiosa,

[2461] LANGLEY, B. T., *Gothic architecture improved by rules and proportions in many grand designs of columns, doors, windows, chimney-pieces, arcades, colonades, porticos, umbrellos, temples, and pavillions etc. with plans, elevations and profiles, geometrically explained*, Londres, impreso para John Millan, cerca de Whitehall, 1747.

[2462] Como ejemplo de esta novedosa actitud hacia el gótico, Agustín Sanz, en un informe que rubricó el 4-IX-1790 sobre el proyecto de reforma y ampliación lateral de la Iglesia parroquial de Monforte de Moyuela que había elaborado el maestro de obras Francisco Rodrigo, propuso que, en vez de lo que este planteaba, que supondría la práctica destrucción del templo, que en palabras de Sanz era *de una nave al estilo gótico con capillas de fondo*, se optara por ampliarlo añadiéndole un tramo adicional a los pies para acoger un coro alto, haciendo *de nuevo la bóbeda de sobre el coro como las antiguas*, es decir, de crucería. Matizó también que no había necesidad *de hacer esta yglesia de claustro, ni de derruir las bóbedas actuales, y tampoco de formar sus tejados con tigeras, como se propone, sino por el medio de pilares sobre los arcos apuntados, que por esto no ay riesgo alguno*. Es más, añadió también una interesantísima y novedosa reflexión estética sobre el gótico y su relación con el lenguaje clasicista que indica su cada vez más avanzado pensamiento arquitectónico, pues señaló que *a las yglesias del estilo gótico en nada les mejora el adornarlas con el rigor de ninguna de las cinco órdenes de arquitectura, antes vien, les quita gracia por la salida de las cornisas y demás que no conforma con dicho estilo, y ni tampoco es reparable sino muy propio sean apuntados los arcos de las embocaduras de las capillas, que se proyectan acerlos esféricos*. Véase A.H.N., Consejos, legajo 37.349, nº 3, "Expediente pasado a Escribanía de Cámara por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reyno, causado a instancia del Capítulo Eclesiástico y Procurador Síndico General del lugar de Monforte, en el Reyno de Aragón, sobre que se permita ampliar su yglesia parroquial", ff. 38 r.-40 r. (Informe de 4-IX-1790).

como el que rubricó en 1791 para la Colegiata de Borja,[2463] unos informes y proyectos en los que estaba poniendo en valor las singularidades y bondades de esa vieja arquitectura gótica y mudéjar antes denostada e ignorada, que en un sentido práctico y utilitario típicamente ilustrado veía conveniente fundamentalmente para la intervención en viejos edificios medievales que por su calidad y funcionalidad merecían ser conservados pero que precisaban también ser ampliados, rehabilitados o actualizados [fig. 12].[2464]



Fig. 12: ***Vista de la bóveda de crucería neogótica del tramo del lado de la epístola de la nueva cabecera diseñada por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

En concreto, Agustín Sanz acabó diseñando y construyendo una singular cabecera triple conformada por tres tramos alineados que se disponen sobre una doble grada y que son prolongación de las tres naves del templo, unos tramos en los que desarrolló de

[2463] En su proyecto de restauración de la Colegiata de Borja de 1791 Agustín Sanz planteó el derribo y nueva construcción en estilo, aunque simplificando su diseño, de dos de las grandes bóvedas tardogóticas de la nave, así como el forrado perimetral exterior de los muros del templo con arcos apuntados de refuerzo. Sobre la valoración y análisis del gótico y el mudéjar por parte de Sanz en este proyecto de restauración de la Colegiata de Borja, véase el subapartado §4.3.2.1. correspondiente de esta tesis.

[2464] Sobre la valoración del gótico en la arquitectura española a finales del siglo XVIII y principios del XIX véase LÓPEZ GONZÁLEZ, B., "Un estudio sobre clasicismo y anticlasicismo en la Academia de San Fernando: El «paralelo entre la arquitectura griega y la gótica» (1814), de Custodio Moreno", en *Los clasicismos en el arte español (Actas del X Congreso del CEHA)*, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la UNED, 1994, pp. 363-366; LÓPEZ GONZÁLEZ, B., "La teoría arquitectónica en tiempos de Jovellanos: Isidoro Bosarte y el Gótico", *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 33, Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 1997, pp. 221-236; GARCÍA MELERO, J. E., "Realizaciones arquitectónicas de…", *op. cit.*, pp. 223-286; y GARCÍA MELERO, J. E., *Las catedrales góticas en…*, *op. cit*.

manera cuando menos sorprendente un curioso lenguaje adaptativo a medio camino entre el clasicismo, que concentró en la cúpula central y en los detalles de articulación mural, que no obstante supo adaptar eficazmente a la articulación de tradición gótica, y el neogótico, que circunscribió al abovedamiento de los dos tramos laterales de esa nueva cabecera.



Fig. 13: ***Vista de los tres arcos de medio punto que dan paso a la nueva cabecera triple diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Los tres tramos que constituyen la nueva cabecera se conectan a los tres inmediatos tramos del cuerpo de naves del templo, cubiertos los tres a la misma altura con bóvedas de crucería sencilla de ladrillo y yeso, mediante tres arcos de medio punto prácticamente de igual luz que sustituyeron a otros anteriores apuntados en estado ruinoso. Estos arcos de medio punto, de gran grosor pues se practicaron en el viejo muro medieval, presentan una elegante rosca de frentes moldurados e intradós cajeado y listelado adornado con una triple banda paralela. Arrancan en sus extremos de sendos fragmentos de entablamento clasicista pseudotoscano (de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con listel, friso liso y potente cornisa moldurada doble), con proyecciones y escalonamientos, de notable potencia, diseñados por Agustín Sanz, que, a modo de ménsula continua, envuelven la parte alta de los correspondientes pilares mudéjares colindantes por debajo del arranque de los nervios de sus bóvedas, a los que sirven de base adaptándose mediante proyecciones y retranqueos, unos pilares que en la actualidad presentan su fuste de sección rectangular completamente forrado por una envoltura moderna que oculta su articulación mural. Estos arcos, en combinación con otros similares algo menos gruesos dispuestos longitudinalmente, y con otros embebidos en el nuevo testero, generan un trabado entramado reticular que permite configurar los tres espacios cuadrados concatenados lateralmente que conforman la nueva cabecera triple, que se caracteriza por su gran diafanidad y fluidez espacial [fig. 13].



Fig. 14: ***Vista general de la nueva cabecera triple de la Iglesia de Miedes desde su extremo del lado de la epístola*****. Se aprecia parcialmente la cúpula peraltada sobre pechinas que cubre su tramo central. Foto: Javier Martínez Molina.**

Para singularizar el tramo central de planta cuadrada de la nueva cabecera, que era el más importante pues debía acoger el altar mayor, Agustín Sanz, puesto que apenas podía destacarlo mediante su tamaño en planta, con la salvedad de una mínima prolongación en profundidad (hoy oculta por el retablo mayor), al tener que respetar la anchura de la nave central, que era prácticamente idéntica a la de las laterales y generaba por tanto tres tramos nuevos de igual tamaño, optó finalmente por dotar al tramo central de la nueva cabecera de una cubrición singularizada, conformada por una cúpula peraltada sobre pechinas que no se trasdosa al exterior pues se integra en el tejado a dos aguas con el que Sanz cubrió exteriormente la cabecera, que es prolongación del existente en el cuerpo de naves. Las cuatro pechinas lisas sobre las que se voltea la referida cúpula se tienden entre los cuatro arcos torales que ciñen el tramo central de la cabecera arrancando de los trozos de entablamento de los pilares colindantes con el cuerpo de naves ya citados y del entablamento continuo, de idéntica articulación, que recorre el perímetro interior de la nueva cabecera por debajo de sus bóvedas, un entablamento que se proyecta hacia delante y se quiebra escalonadamente de manera muy efectista coincidiendo con dos pilares integrados en el muro del testero que, alineados con los del cuerpo de naves, delimitan el fondo del tramo central de la cabecera [fig. 14].

En concreto, como ya se ha señalado, la cúpula peraltada del tramo central de la nueva cabecera, que responde a grandes rasgos, aunque debidamente adaptado, al genuino modelo general de cúpula usado habitualmente por Agustín Sanz en los cruceros de sus iglesias (Santa Cruz de Zaragoza, Épila, Sariñena…), que hundía sus raíces en modelos de Ventura Rodríguez de raíz juvarriana (cúpulas de San Marcos de Madrid y de la Santa Capilla del Templo del Pilar)[2465] y que se había llegado a convertir en una de las señas de identidad más genuinas de su arquitectura religiosa, se voltea sobre cuatro pechinas de superficie lisa sin marco perimetral. Como elemento de transición con la cúpula propiamente dicha existe, al igual que en las cúpulas precedentes de Sanz de las iglesias de la Santa Cruz y Épila, el tercer proyecto no realizado de la Iglesia de Urrea de Gaén, y el posterior de la Colegiata de Sariñena, un clasicista anillo a modo de entablamento anular, dividido en arquitrabe de doble faja y cornisilla de saliente progresivo, friso liso y saliente cornisa moldurada con dentículos en su base, sobre el que apoya el exiguo y sobrio tambor de la cúpula, cuya superficie se anima mediante proyecciones rectangulares cajeadas, coincidentes con los falsos nervios del casquete, que delimitan anchos paños de superficie acanalada que quedan rematados por una clasicista cornisa moldurada. Este tambor tan escueto, que apenas puede considerarse tal al ser poco más que un basamento, recuerda en sus hechuras y articulación al de la Iglesia de la Santa Cruz, también muy exiguo. De hecho, debido a su carácter mínimo, el casquete dispuesto encima, con su gran peralte, adquiere todo el protagonismo [fig. 15].

[2465] El modelo de cúpula peraltada codificado por Agustín Sanz puede considerarse una inteligente adaptación y reinterpretación personal, tanto tipológica como formal, de las soluciones aplicadas por su maestro Ventura Rodríguez en la cúpula de la Iglesia de San Marcos de Madrid (1749-1753), que a su vez derivaba de modelos de Filippo Juvarra (en concreto del esquema del casquete de la cúpula de la capilla diseñada por este en su monumental proyecto de nuevo Palacio Real para Madrid, esquema que siguió posteriormente su discípulo Sacchetti en varios de los diseños de capilla no ejecutados que ideó para su propio proyecto de Palacio Real), y en la cúpula calada de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, que Sanz conocía de primera mano y en profundidad.



Fig. 15: ***Vista general de la cúpula peraltada sobre pechinas que cubre el tramo central de la nueva cabecera triple diseñada por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El casquete o calota de la cúpula, que resulta muy estilizado gracias a su gran peralte, similar al de otras cúpulas de Agustín Sanz como las de Épila o Sariñena, lo resolvió el arquitecto zaragozano siguiendo un esquema general algo más simple que el empleado en otras cúpulas peraltada anteriores, pues prescindió de linterna superior y de vanos de iluminación en su base, recurriendo como elemento de articulación a falsos nervios individuales dispuestos a intervalos regulares y renunciando al uso de grandes cajeados superficiales. Así, el citado casquete se articula simplemente con ocho falsos nervios radiales individuales de superficie plana cajeada que, para ganar estilización, van perdiendo anchura en altura de manera ostensible hasta converger en punta en un tondo circular de marco lobulado ornado con una roseta circular de hojas de acanto en su centro. Esos ocho falsos nervios radiales tienen como misión principal articular y animar la superficie del casquete aportándole ritmo y delimitando los ocho grandes sectores iguales, completamente lisos, en que este se divide.

Por su parte, los dos tramos laterales de la nueva cabecera, también de planta cuadrada y de tamaño similar al central, se cubren de manera más austera y sobria que este para potenciar su protagonismo. Los mismos albergan el sistema de iluminación de la cabecera, que es lateral, pues queda constituido por sendas ventanas de formato rectangular vertical y dintel curvado abiertas en el centro de su respectivo flanco lateral. Su espacio está delimitado por dos paramentos, el del correspondiente flanco del templo y el del testero, y por sendos arcos de medio punto, el que comunica con el tramo central de la cabecera y el que lo hace con la respectiva nave lateral. Los dos paramentos en

cuestión, completamente lisos, se articulan en horizontal mediante el gran entablamento pseudotoscano que recorre el perímetro interior de la nueva cabecera, que se proyecta de manera muy efectista, rompiendo escalonadamente el plano mural, a plomo de los arcos y de los elementos arquitectónicos de las bóvedas, unas proyecciones que se prolongan hacia abajo en vertical a modo de lesenas o secciones de lesena, hasta convertirse en auténticos pilares de quebrado perfil escalonado integrados en el muro, como ocurre con los dos que en ambos tramos laterales ciñen la pared de su testero con gran efectismo delimitando el espacio para adosar el correspondiente retablo. Precisamente de los fragmentos de entablamento que rematan esos pilares que ciñen los testeros de ambos tramos laterales arrancan tres de los cuatro arcos sobre los que se voltea la correspondiente bóveda de crucería, dos de ellos embebidos en el muro y de superficie completamente lisa [figs. 16 y 17].





Fig. 16: ***Vista general desde fuera del tramo lateral del lado del evangelio de la nueva cabecera triple diseñada por Agustín Sanz*** **(izquierda). Se aprecia su bóveda de crucería neogótica.**
Fig. 17: ***Detalle de la articulación del testero del tramo lateral del lado del evangelio de la nueva cabecera en su entronque con el tramo central*** **(derecha). Fotos: Javier Martínez Molina.**

Las bóvedas de crucería de los dos tramos laterales de la cabecera, no exentas de clasicismo como no podía ser de otra manera tratándose de un diseño de Agustín Sanz, están conformadas en ambos casos por dos estilizados y refinados nervios de medio punto sumamente delgados y de elegante perfil ondulante que se entrecruzan en una bella clave discoidal de formato de tradición gótica pero diseño clasicista que cuenta en segundo plano con una base de mayor diámetro de superficie acanalada radialmente que semeja los habituales discos pintados góticos y que queda presidida por un marco perimetral de ovas del que pende una protuberante roseta colgante de hojas de acanto con piña central.

Por su disposición y la ligereza de sus nervios, estructuralmente parecen ser en realidad meras bóvedas de arista con nervios sobrepuestos o ligeramente integrados, en cualquier caso, sin función estructural real, algo que sería lógico, pues levantar una bóveda gótica o mudéjar al uso resultaría dificultoso para cualquier albañil aragonés de la época por la falta de costumbre, a la par que más costoso. Por tanto, a tenor de lo expuesto, queda bastante claro que estamos sin duda ante un curioso y novedoso ejercicio plástico de respeto y cierta mímesis con un estilo arquitectónico precedente que no deseaba borrar ni eclipsar, sino más bien todo lo contrario, pero que a la vez pretendía acompasar de la manera lo más sutil y convincente posible dos lenguajes en principio contrapuestos, el clasicista y el gótico, pero que con adaptaciones y cesiones mutuas podían llegar a convivir y dialogar sin un excesivo conflicto estético [figs. 18 y 19].



Fig. 18: ***Vista de la bóveda de crucería neogótica del tramo lateral del lado de la epístola de la nueva cabecera triple diseñada por Agustín Sanz.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Las restantes obras importantes acometidas bajo los diseños y la dirección de Agustín Sanz en el periodo 1794-1802 comprendieron cuestiones como el refuerzo y reparación de la estructura de los tejados, así como su retejo, o el refuerzo, reparación y reconstrucción, según los casos, de los dos muros laterales del templo, labor en parte imprevista que consumió muchos caudales pues el gran paramento del lado de la epístola se encontraba en una situación mucho peor de la esperada y hubo que reconstruirlo casi por completo en toda su extensión, lo que incluyó la creación, esta sí prevista de antemano, de un nuevo balcón volado en alto para el órgano en el primer tramo del cuerpo de naves que sustituyera al existente, que no reunía condiciones. Por su parte, el muro del lado del evangelio, aunque aquejado de una importante inclinación hacia fuera, estaba en buen estado, por lo que solo fue preciso reforzarlo exteriormente con unos nuevos estribos

y cerrar sus grietas interiores y exteriores.[2466] También se procedió a acometer, una vez saneados los muros y construida la nueva cabecera triple, una labor no menos importante: la introducción de ciertos elementos decorativos (pseudopilastras, pseudoentablamentos, impostas, arcos ciegos,…) que contribuyeran a unificar estéticamente el interior del viejo templo, aportándole un cierto orden y equilibrio y una mayor trabazón visual y estética con la nueva cabecera, pero sin entrar en conflicto o chirriar con la arquitectura mudéjar.



Fig. 19: ***Detalle de la bóveda de crucería neogótica del tramo lateral del lado de la epístola de la nueva cabecera triple diseñada por Agustín Sanz.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

A la hora de concebir y ejecutar los definitivos elementos decorativos de unificación estética, Agustín Sanz tuvo en cuenta sin duda las advertencias al respecto que le hizo la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando.[2467] Así, como elemento de unificación y articulación visual perimetral en horizontal introdujo en los muros laterales una sencilla línea de impostas moldurada con la que enlazó visualmente diferentes arcos ciegos de medio punto de rosca también moldurada, aunque muy sencilla, que abrió en muchos de los tramos, especialmente en el muro del lado del evangelio, para cobijar diferentes retablos preexistentes. A su vez, regularizó el aspecto de los cuatro grandes pilares exentos que sostienen las bóvedas de crucería mudéjares al margen de los dos colindantes con la cabecera, que transformó como parte de la intervención en ella, dotándolos en la parta superior, justo debajo del arranque de los nervios de las bóvedas, de una decoración perimetral de estuco adaptada a la sección ochavada algo irregular de

[2466] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).
[2467] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 74 r.-75 v. (Informe de 4-XII-1790).

cada uno de ellos, consistente en un listel inferior y una gran cornisa moldurada superior a modo de pseudoentablamento que sirve de base de arranque conjunta de todos los nervios de un mismo pilar, un elemento que, aunque de raíz clasicista, resultaba lo suficientemente neutro como para poder dialogar sin estridencias con las bóvedas de crucería y a la vez entonar con el entablamento general de la cabecera y los trozos de entablamento de los pilares inmediatos potenciando la unidad del conjunto. Dichos pseudoentablamentos de los pilares exentos los trasladó Sanz también a los muros perimetrales justo debajo de cada una de las confluencias de los haces de nervios de las bóvedas de crucería, que en vez de ménsulas presentan anchos fragmentos de pseudoentablamento que tienen continuidad hacia abajo en una especie de lesena o banda plana en resalte de notable anchura que semeja visualmente un pilar que queda perfectamente alineado con los exentos del cuerpo de naves, lo que introduce una nueva nota de unidad. Como es lógico, esta redecoración vino acompañada del enlucido general de paramentos, que se completó casi entero antes del parón de las obras de finales de 1802, que, como ya se ha visto, no se retomaron como tal hasta 1829 o 1830 [figs. 20 y 21].[2468]



Fig. 20: ***Vista general del cuerpo de naves de la Iglesia de Miedes*****. Se aprecian los elementos de unificación estética y articulación visual introducidos por Agustín Sanz (línea de impostas, arcos ciegos, cornisamentos de los pilares...). Foto: Javier Martínez Molina.**

[2468] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).



Fig. 21: ***Vista parcial del cuerpo de naves de la Iglesia de Miedes*****. Se aprecian los elementos de unificación estética y articulación visual introducidos por Agustín Sanz (línea de impostas, arcos ciegos, cornisamentos de los pilares...). Foto: Javier Martínez Molina.**

De hecho, al interior quedó pendiente a finales de 1802 la otra gran obra proyectada por Agustín Sanz, la construcción de un tramo adicional a los pies que abarcara la anchura de las tres naves del templo para dar cabida a un nuevo atrio cubierto, un coro alto, la escalera del mismo, un baptisterio y alguna dependencia más que pudiera tener función de capilla. Lo que sí se llegó a iniciar, aunque no a acabar, fue la nueva fachada principal del templo proyectada por Sanz para envolver exteriormente este triple tramo adicional y dotar al edificio de un acceso alineado con el altar mayor que tuviera la dignidad y prestancia debidas. Afortunadamente la obra se retomó y ejecutó casi tres décadas después, en 1829-1831, siguiendo fielmente el proyecto original de Agustín Sanz, que todavía obraba en poder del antiguo aparejador Manuel Torcal, que se hizo cargo de las obras con toda probabilidad, con la salvedad de alguna pequeña licencia para ahorrar costes. Así, tal y como estableció en su momento el arquitecto zaragozano en su proyecto de 1789, el nuevo tramo adicional de los pies se construyó preservando como elemento interpuesto el antiguo testero de los pies del templo, que simplemente se recortaría en diferentes puntos para abrir el gran balcón ligeramente volado del coro alto, la puerta principal interior, o los accesos a las diferentes dependencias auxiliares nuevas desde el interior del templo (escalera, baptisterio).[2469]

[2469] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff.

En concreto, en el tramo central de la nueva ampliación de los pies del templo se dispuso un amplio atrio de fábrica cubierto y cerrado al que se accede por la gran puerta adintelada exterior que preside el centro de la fachada principal. Se trata de un espacio cuadrado de paredes lisas extremadamente sencillo que se cubre por el forjado de maderos y bovedillas de revoltón del coro alto, que queda tapado al interior del atrio por un sencillo cielorraso perfilado por debajo su arranque por una sencilla moldura perimetral que solo queda interrumpida por el grueso marco de grandes sillares de la puerta principal exterior, que, por una cuestión de espacio del coro alto y de proporciones ya apuntada por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando,[2470] fue preciso ajustar al máximo por arriba con el forjado superior, hasta el punto de que el marco tiene doble umbral (es decir, el marco adintelado exterior es más alto que el interior, una diferencia de alturas que se disimula por fuera dejando la franja superior de la puerta enteriza y fija, camuflando el escalonamiento), una solución que implementó Manuel Torcal. Dicha puerta principal, de doble hoja de madera forrada con chapa metálica al exterior, y dotada de sendos postigos más pequeños para el uso diario, queda alineada perfectamente con la otra puerta interior que da acceso al cuerpo de naves, que es también adintelada, aunque menos alta que su cara exterior (se alinea con su altura interior más reducida), de grandes cuarterones de madera y está dotada de un único postigo [fig. 22].



Fig. 22: ***Vista general del nuevo atrio proyectado por Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).

[2470] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", ff. 74 r.-75 v. (Informe de 4-XII-1790).



Fig. 23: ***Vista general desde el interior del templo del bloque constructivo añadido a los pies por Agustín Sanz, que queda centrado por el atrio y el coro alto encima*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Encima del atrio se dispone el coro alto, al que se accede por una amplia escalera de gran ojo central rectangular y curiosa barandilla de balaustres bulbosos planos, que ocupa el tramo lateral del lado de la epístola de la nueva ampliación de los pies (y sigue más allá del coro para dar acceso a las bóvedas y a los tejados), que envuelve perimetralmente dejando a ras de suelo un amplio espacio diáfano que puede usarse para menesteres diversos y que se abre a la nave lateral de la epístola mediante un gran arco rebajado, de rosca moldurada e imposta superior, abierto a gran altura perforando el antiguo muro testero. El coro alto propiamente dicho, que se ilumina directamente a través de la gran ventana rectangular vertical de la fachada principal (que inicialmente iba a ser un óculo circular), que se abre en el centro de su pared de fondo, disponiéndose debajo la sillería coral y delante el facistol, es un espacio rectangular de tres paredes lisas que se abre al cuerpo de naves, tal y como estipuló Agustín Sanz, mediante el recorte del antiguo muro testero de los pies del templo con una gran arco de medio punto de impostas resaltadas e intradós liso que se ciñe prácticamente al plemento colindante de la inmediata bóveda de crucería mudéjar de la nave central. Por encima del gran arco abierto al cuerpo de naves, se dispone la cubierta del coro, que Manuel Torcal decidió que fuera un sencillo forjado de madera con bovedillas de revoltón y cielorraso inferior perfilado por debajo de su base con una moldura perimetral, una solución más barata que la sencilla bóveda de *cerchones* o camones ideada por Sanz, aunque de apariencia similar. Para ganar algo de espacio, como había dispuesto Sanz, el antepecho del citado coro se dispone un tanto volado mediante un ancho balcón de escaso saliente que adquiere forma de gran cornisa moldurada clasicista y que queda cerrado por una elegante y a la vez económica

balaustrada de balaustres bulbosos planos con pilarcillos cajeados intermedios y pasamanos de canto moldurado [figs. 23, 24 y 25].[2471]

Por su parte, el tramo del lado del evangelio de la nueva ampliación de los pies queda ocupado en planta baja por un espacio cuadrangular abierto a la nave del evangelio mediante un escueto arco de medio punto de jambas resaltadas que queda ceñido por arriba, a gran distancia, por un listel y una línea de imposta que es continuación de la existente en el tramo de la epístola. Este espacio se destinó en origen, como estipuló Agustín Sanz, a baptisterio, aunque hoy tiene un carácter eminentemente utilitario (el arco está cegado y dispone de una puerta convencional de acceso y de rejillas de ventilación). Encima se dispone, en el nivel superior, con acceso directo desde el coro alto, una dependencia con finalidad también práctica, de almacenaje.[2472]

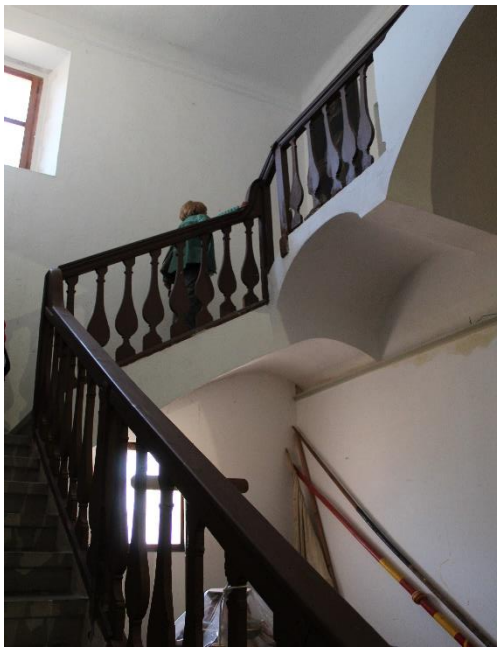


Fig. 24: ***Vista general de la escalera de acceso al coro alto*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 25: ***Vista de la embocadura del coro alto, practicada en el antiguo testero de los pies del templo mudéjar*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2471] *Ibidem*, f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).

[2472] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789).



Fig. 26: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de Miedes, diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Exteriormente, el elemento más destacado y visible surgido del proyecto de restauración, reforma y ampliación proyectado por Agustín Sanz en 1789 es la nueva fachada principal del templo, que el arquitecto concibió para envolver adecuadamente la ampliación de triple tramo que había concebido a los pies del mismo con el fin de acoger el nuevo atrio, el coro alto y otras dependencias auxiliares. Su construcción, que quedó paralizada a finales de 1802 con la portada de cantería ya ejecutada en su integridad y su mitad del lado del evangelio levantada hasta la altura de la cornisa de la referida portada, no así su mitad del lado de la epístola, que apenas levantaba por encima de los cimientos, se concluyó en el periodo 1829-1831 con fidelidad al proyecto de Sanz con la salvedad de alguna licencia secundaria como la sustitución del óculo circular que se debían disponer sobre la portada por una ventana de formato rectangular vertical.[2473] Se trata de una fachada templaria muy singular dentro de la trayectoria del arquitecto zaragozano, muy diferente a las demás que proyectó y sin apenas parangón o referente externo, pues se vio muy condicionado a la hora de proyectarla por las proporciones excesivamente horizontales del cuerpo de naves del templo, que le venían impuestas y derivaban directamente del uso en el mismo de la planta de salón, un tipo de planta que, en

[2473] *Ibidem*, f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).

contraposición a sus ventajas espaciales interiores, conlleva al exterior, con carácter general, volúmenes excesivamente horizontales, muy macizos y compactos, y escasamente modulados y jerarquizados en altura, por lo tanto muy monótonos [figs. 26 y 27].[2474]



Fig. 27: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de Miedes, diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Para romper con la indeseable monotonía exterior, Agustín Sanz, dado que tampoco podía jugar con el uso de un campanario para introducir un contrapunto vertical, pues ya existía, separada del templo, una magnífica torre gótico de cantería única en Aragón, optó por diseñar una amplia fachada principal tripartita que a la vez permitiera reflejar claramente, con gran sinceridad, la compartimentación espacial interior en tres naves. Para ello dividió el gran paramento mural del testero de los pies, que calzó sobre un gran zócalo de dos hiladas de sillares de piedra caliza blanca lamentablemente sustituidos en su integridad, de manera completamente inadecuada, en la última restauración,[2475] en tres calles o sectores de formato rectangular vertical, prácticamente de la misma anchura, pero poniendo mucho más énfasis en la calle central, en cuyo eje dispuso la puerta principal. Dicho énfasis se tradujo en la disposición de esta algo adelantada en proyección saliente respecto a las calles laterales, en su articulación mural mucho más densa y enfática dentro de la sobriedad general del conjunto, y en su dotación con un ático sobrepuesto a modo

[2474] SÁEZ RIQUELME, B., *Iglesias salón valencianas…*, *op. cit.*, pp. 9-12; SÁEZ RIQUELME, B., "Características formales de…", *op. cit.*, pp. 41-46; y PANO GRACIA, J. L., "El modelo de planta…", *op. cit.*, pp. 39-41.
[2475] El zócalo original, aunque erosionado por la gran humedad del terreno, se conservaba perfectamente en su integridad y no debería haber sido sustituido.



Fig. 28: ***Vista de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Miedes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

de singular frontón triangular despegado respecto a la cornisa superior (hoy algo transformado por la inadecuada restauración) para camuflar o integrar la cumbrera del

gran tejado general a dos aguas del templo, un tejado que Sanz corrigió en su inclinación en las dos calles laterales (dotando a ambos tramos laterales de la zona de ampliación de una estructura propia y diferenciada de tejado a dos vertientes) para evitar que esta condicionara la forma del remate de la fachada, que de otra manera se hubiera tenido que coronar con un gran piñón o frontón triangular que abarcara las tres naves. Esta división tripartita de la fachada principal en tres calles de notable amplitud, disponiéndose la central algo adelantada, si bien tenía ciertos precedentes en la arquitectura religiosa de Sanz (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, proyecto para la Parroquial de Calmarza…), resulta novedosa por la anchura semejante de las tres calles y la ausencia de un segundo piso o nivel en la calle central, lo que reduce la jerarquización de la nave central [fig. 28].

Agustín Sanz concibió la articulación mural de la calle central de la fachada principal, que destaca por su formato rectangular vertical algo achatado condicionado por la anchura y altura de la nave correspondiente, conformada por dos pilastras toscanas, de basa y capitel de cantería y fuste de ladrillo, dispuestas sobre alto pedestal adelantado respecto al zócalo general del templo, que flanquean la portada del mismo, que se dispone en el centro. Sin embargo, el arquitecto zaragozano, en vez de emplazar dichas pilastras ceñidas a los extremos exteriores del paramento, como hubiera sido lo normal, el arquitecto zaragozano las colocó retranqueadas lateralmente hacia el centro del mismo, más pegadas a la portada de lo normal, lo que conllevó que quedaran en sus flancos exteriores sendas bandas verticales libres, una original solución, muy poco frecuente, con la que Sanz consiguió generar una especie de corrección óptica que produce la sensación de que la calle central es más estrecha y estilizada de lo que realmente es [fig. 29].



Fig. 29: ***Detalle de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Miedes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 30: ***Vista de la portada clasicista de la Iglesia de Miedes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Las dos pilastras toscanas flanquean en el centro de la calle central la portada de acceso al templo, que es un monumental y rotundo vano adintelado clasicista de cantería de clara raíz clásica y evidentes ecos entre renacentistas (Serlio…) y herrerianos, que destaca por su gran pureza de líneas. Se compone de un marco de triple faja plana perfilada en listel y de saliente progresivo que, arrancando del zócalo general de la fachada, se dispone sobre una base plana en ligero resalte de formato rectangular vertical que lo enlaza a cierta altura, sin solución de continuidad, con una monumental cornisa clasicista de potente canto moldurado. Justo encima de la portada, cuyas partes inferiores fueron remplazadas de manera completamente inadecuada en la última restauración, abre, apoyando directamente sobre ella, el gran vano de iluminación del coro alto, que es una ventana de formato rectangular vertical de ancho marco plano en resalte, de dintel de ladrillos aparejados a sardinel, que no corresponde al diseño original de Agustín Sanz, pues este ideó un óculo circular,[2476] siendo este uno de los pocos elementos que no se ejecutaron con la debida fidelidad al diseño de Sanz en el periodo 1829-1831. La citada ventana enlaza, mediante la parte superior de su marco, con una estrecha banda plana en resalte de ladrillo que se extiende horizontalmente por toda la calle central de la fachada, incluso por los cantos laterales de esta, coincidiendo estrictamente con el equino, el ábaco y el listel de los capiteles de sus dos pilastras toscanas y ciñendo por abajo, en retranqueo, el arquitrabe del monumental entablamento toscano que la remata [figs. 30, 31 y 32].



Fig. 31: ***Detalle de la portada clasicista de la Iglesia de Miedes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2476] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).



Fig. 32: ***Vista de la parte superior de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Miedes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

La calle central de la fachada principal se remata, sostenido visualmente por las pilastras toscanas que la ciñen, con un monumental entablamento toscano dividido canónicamente en arquitrabe liso rematado en listel, friso liso y potente cornisa moldurada enlucida. Más arriba, en ligero retranqueo, se desarrolla, separado de la cornisa del entablamento por una banda plana de ladrillo, un curioso frontón triangular, un esquema, el del frontón triangular dispuesto sobre el entablamento, pero separado por una franja intermedia, que era de tradición serliana y muy poco habitual. Dicho frontón triangular, tras la discutible restauración de hace unos años, carece de la cornisa inferior de la que disponía en origen, cuyos restos fueron eliminados inopinadamente, por auténtico capricho, en la última restauración, lo que borró por completo su huella y confirió al frontón un extraño aspecto abierto por abajo que nada tiene que ver con su aspecto original ni con la arquitectura de Agustín Sanz ni de la Ilustración. También se rehicieron las dos cornisas que conforman el remate del frontón, que queda coronado en su vértice por una espadaña de nueva planta que en la citada restauración sustituyó a la original, que, aunque muy deteriorada, aún conservaba sus tres pilares, que podrían haber sido restaurados. La citada espadaña, aunque nueva, parece responder al diseño primigenio con bastante fidelidad salvo en la solución de cornisas desajustadas del frontón triangular de remate, que nada tiene que ver con la arquitectura de Sanz. Esta consta de una campana en su arco del lado del evangelio y se remata con una artística cruz de forja de nueva factura [figs. 33 y 34].



Fig. 33: ***Detalle del entablamento toscano que remata la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Miedes y de una de las pilastras toscanas que lo sostienen visualmente*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 34: ***Vista del frontón triangular con espadaña que corona la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Miedes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Por su parte, las dos calles laterales de la fachada principal, que también arrancan del zócalo general de esta, aunque son de anchura similar a la central, adquieren un protagonismo mucho menor que esta, tanto por disponerse retrasadas respecto a aquella, como por su articulación mucho más sencilla. De hecho, se articulan de manera muy

simple: con un mero cajeado rectangular vertical, un vano liso de formato rectangular vertical, cerrado con reja, abierto en su zona central superior para iluminar el almacén sobre el baptisterio (lado del evangelio) y la escalera del coro (lado de la epístola) respectivamente (los otros dos vanos menores son añadidos), y una monumental cornisa moldurada clasicista de remate que es continuación en horizontal de la existente en la calle central [fig. 35].



Fig. 35: ***Vista de la calle lateral del lado del evangelio de la fachada principal de la Iglesia de Miedes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 36: ***Vista general del entronque entre el muro lateral del lado del evangelio y el testero de la nueva cabecera añadida por Agustín Sanz.*** **Se aprecian los contrafuertes de refuerzo introducidos por el arquitecto zaragozano. Foto: Javier Martínez Molina.**

La gran cornisa moldurada que recorre la fachada principal, que también se extiende brevemente por el primer tramo de la fachada lateral del lado de la epístola, lo hace por completo en la del lado del evangelio, recayente a la calle principal de la localidad y a su magnífica torre campanario gótica, una fachada lateral en la que actúa como alero. Dicha fachada lateral del lado del evangelio, de aparejo toledano, presenta cuatro gruesos contrafuertes de sección cuadrangular, base de sillería, desarrollo de ladrillo y remate inclinado cubierto con teja árabe, diseñados por Agustín Sanz para contener la inclinación de esta, que, sin embargo, estaba en buen estado. Especialmente interesante resulta el último tramo de la referida fachada lateral, que junto al testero de la cabecera y el último tramo, no visible, del lado de la epístola, conforman los exteriores de la cabecera triple de nueva planta diseñada por Agustín Sanz y construida en el periodo 1794-1802.[2477] El referido testero de la cabecera, levantado todo él con aparejo toledano, es decir, con grandes tabicones de mampostería encintados con ladrillo, un ladrillo que también se reserva a los esquinazos, es un gran paramento liso, en origen enlucido, que queda coronado de la manera más simple posible a tenor de la planta de salón del templo: con un gran frontón triangular que abarca toda la anchura de la cabecera y que queda roto en

[2477] A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza…", f. 63 r.-v. (Carta-informe de 1-X-1789) y ff. 65 r.-71 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 1-X-1789); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, ff. 23 r.-28 r. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 2-VII-1827), f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y ff. 47 r.-50 r. (Informe de 24-III-1829).



Fig. 37: Vista general del testero de la nueva cabecera diseñada por Agustín Sanz. Foto: Javier Martínez Molina

el centro por una notable protuberancia saliente que se corresponde con la capilla mayor o tramo central de la nueva cabecera, una protuberancia saliente que en origen se coronaba a su vez con un pequeño frontón triangular, con óculo circular de ventilación en el tímpano, que fue repicado para adosar a la cabecera la pared verde del frontón de la localidad, que fue eliminada recientemente recuperándose el volumen de la cabecera, que sin embargo está todavía pendiente de restauración. Cabe resaltar que, aunque muy deterioradas por haber perdido buena parte de su enlucido, las cornisas que conforman el gran frontón triangular de la cabecera responden al mismo modelo que las existentes en la fachada lateral del lado del evangelio y en la fachada principal del templo [figs. 36, 37 y 38].



Fig. 38: ***Detalle del gran frontón triangular del testero de la nueva cabecera diseñada por Agustín Sanz*****.**
Se aprecia la pérdida parcial del perfilamiento de la cornisa clasicista. Foto: Javier Martínez Molina.

4.2.2.4. Reforma y ampliación de la Iglesia parroquial de Cortes de Aragón (1790-1802)

Estudio histórico



Fig. 1: ***Vista general de la localidad de Cortes de Aragón*****. Al fondo a la derecha emerge su iglesia parroquial. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Avanzado el último tercio del siglo XVIII, la localidad aragonesa de Cortes o Cortes de Aragón (Teruel), conocida también, aunque en menor medida y de forma oficiosa, como Cortes del Común de Huesa, Cortes de Daroca o Cortes de la Zalagarda, era un pequeño e histórico asentamiento de creciente población que, emplazado en un promontorio en la divisoria de aguas de los ríos Martín y Aguasvivas, formaba parte de la Comunidad de Aldeas de Daroca, en cuya sesma de la Honor de Huesa se integraba, pero que en lo administrativo y judicial pertenecía al Corregimiento de Daroca y en lo eclesiástico a la Diócesis de Zaragoza. Para entonces, su iglesia parroquial, dedicada a San Bartolomé y ubicada en el extremo norte del pueblo, a pesar de ser de construcción muy reciente, pues se había levantado hacia el segundo cuarto o segundo tercio de la centuria, de 1730-1740 en adelante,[2478] dentro un lenguaje barroco tradicional o castizo

[2478] Esta es la cronología aproximada que atribuyó a la Iglesia de Cortes el arquitecto Agustín Sanz en la carta-informe de 5-IX-1791 mediante la cual presentó su proyecto de reforma y ampliación de la misma. En concreto, en dicha carta-informe señaló *que este templo manifiesta ser echo como de cincuenta a sesenta años a esta* parte, un dato muy fiable pues Sanz, de avanzada edad, era un gran conocedor de la arquitectura dieciochesca aragonesa y contempló el templo antes de su remodelación y ampliación, ideada por él mismo. No obstante, dicha cronología no pudo ir más allá de las décadas de 1750 o 1760, pues en 1772 ya se solicitó por primera vez la ampliación del edificio y la reposición de ciertas maderas dañadas en los tejados. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes en Aragón con el Cavildo Eclesiático de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Zaragoza, sobre que estos, como perceptores de los diezmos de aquel lugar, contribuyan a la reparación de su yglesia parroquial", ff. 97 r.-98 r. (Carta-informe de 5-IX-1791).

bastante sobrio al exterior pero con probables toques decorativos rococós al interior, se había quedado ya manifiestamente pequeña para la población de la localidad, que había crecido notablemente a lo largo de la centuria dieciochesca, además de estar su campanario, que al parecer era muy antiguo por ser reaprovechado del templo anterior, amenazando ruina.[2479] Se configuraba como un pequeño templo de cruz latina de una sola nave de dos tramos cubiertos con bóveda de cañón con lunetos, coro alto a los pies, dos capillas laterales flanqueando el segundo tramo cubiertas con bóveda de arista (la del lado del evangelio más profunda y la de la epístola convertida en atrio), transepto alineado (el crucero cubierto con bóveda de cañón con lunetos y los brazos del transepto con bóveda de arista), cabecera de testero recto ligeramente saliente cubierta con bóveda gallonada y flanqueada por la sacristía en el lado del evangelio y por una capilla del Santo Cristo en el de la epístola. La torre, en estado ruinoso, se disponía a los pies del templo, flanqueando el testero por el lado de la epístola [figs. 1 y 2].[2480]

Para poner remedio a esta precaria situación espacial y material de la iglesia parroquial, ya a finales de 1771, la fuerzas vivas del lugar, a saber: el rector o cura párroco de la localidad, licenciado Miguel Finol, el Ayuntamiento y su Junta de Propios, con el alcalde Francisco Rodrigo y el regidor Bernardo Allueba a la cabeza, y los dos diputados del común, Bartolomé Fleta y José Pastor, decidieron impulsar la ampliación y reforma del templo, para lo cual dieron un primer paso: requerir los servicios técnicos de dos experimentados maestros de obras de la zona: Jerónimo Subirón, *maestro alarife de yglesias* de 39 años de edad y 12 de práctica como maestro independiente, domiciliado en la cercana localidad de Muniesa, y Agustín Belenguer, *maestro alarife* de 47 años, 16 de ellos como maestro establecido por su cuenta, vecino de la inmediata villa de Huesa. Ambos alarifes visuraron el templo hacia principios de enero de 1772, declarando poco después, bajo juramento, concretamente el 5 de enero, a instancia de los propios impulsores del proyecto, que también firmaron la declaración, cuáles eran aquellas obras que consideraban precisas, así como el cálculo desglosado de su coste.[2481]

En concreto, Jerónimo Subirón y Agustín Belenguer *hallaron ser preciso y necesario añadir dicha yglesia catorce baras de longitud la nabe de medio con sus dos capillas de medio fondo a los lados, correspondientes a las que hai en dicha yglesia en longitud y latitud, con todo lo demás, y la nabe de medio prosiguiéndola con la misma obra en toda su adicción, lo que se ha de hacer por la parte opuesta al altar mayor, que es por donde ahora está el coro, colocando la puerta en dicha obra nueba frente al altar mayor, y sobre la puerta el coro, para que la yglesia esté más abriga*[da] *y poderse aprobechar la capilla en que se halla fixada la puerta.* También declararon *ser preciso y necesario renobar el campanar por ser mui antiguo, amenazar una total ruina, estar con sumo peligro las campanas y poder resultar perjuicio a la yglesia y casas contiguas a ella. Y que en las bóbedas del crucero mayor de la yglesia es preciso y necesario el mudar*

[2479] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "Cortes. Año 1773. Expediente causado en la Contaduría General de Propios y Arbitrios del Reyno a representación del rector de la yglesia parroquial de dicho lugar", ff. 3 r.-4v. (Declaración jurada de 5-I-1772).
[2480] A.H.N., Mapas, Planos y Dibujos, 2628. Hasta el momento apenas se conocían datos históricos de esta Iglesia parroquial de San Bartolomé de Cortes de Aragón.
[2481] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "Cortes. Año 1773…", ff. 3 r.-4v. (Declaración jurada de 5-I-1772).

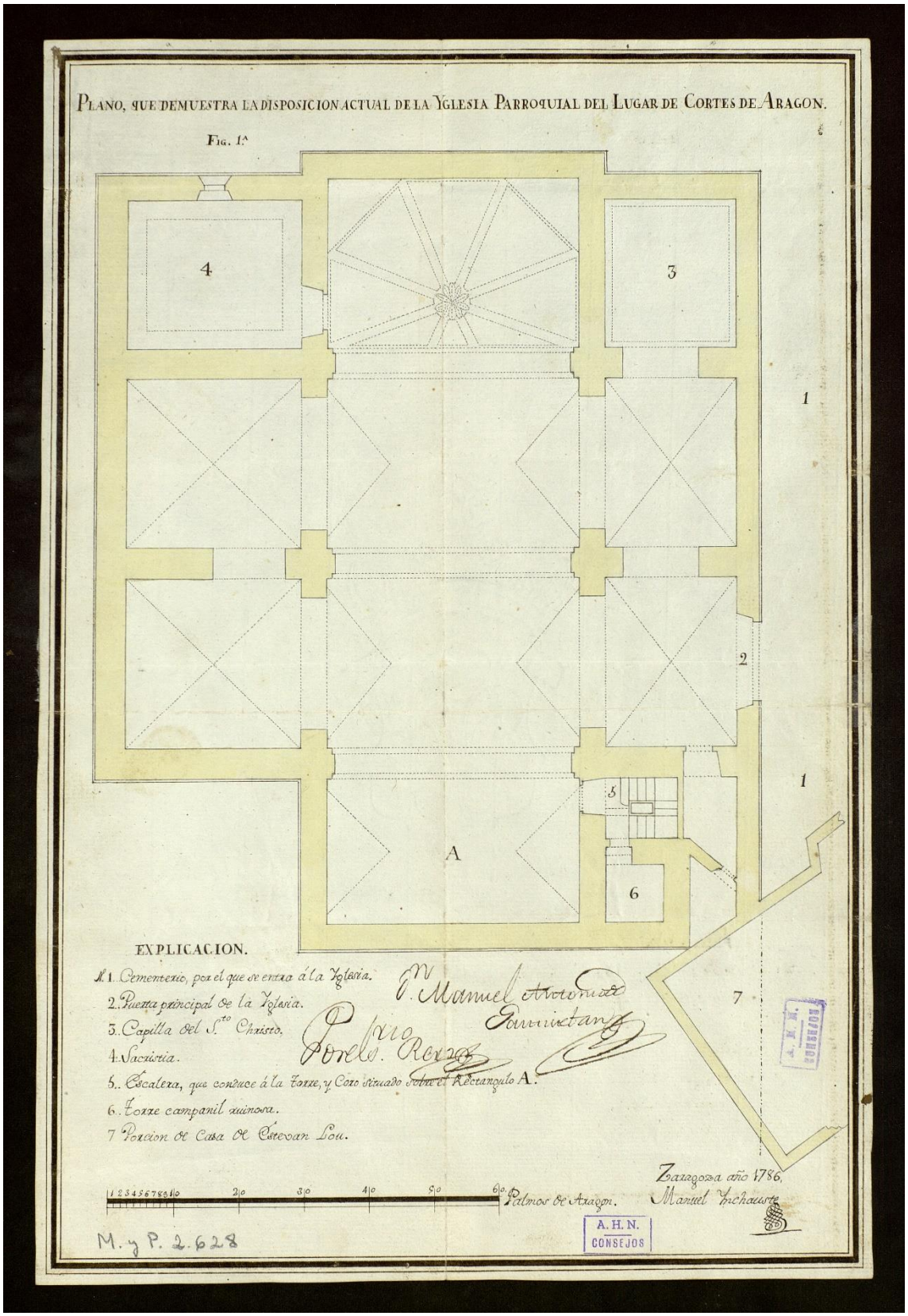


Fig. 2: Manuel Inchauste, *Planta de estado actual de la Iglesia parroquial de Cortes*, 15 de agosto de 1786.

algunos puentes, maderos y tablas que se han podrido de las goteras de las aguas. De las antecedentes palabras se deduce que los maestros de obras consideraban necesario ampliar el templo por los pies, siguiendo las líneas de la arquitectura preexistente, en una

extensión de 14 varas [10'8 m] de longitud. En concreto, proponían añadir a la nave un nuevo tramo flanqueado por dos capillas laterales de medio fondo similares a las existentes, lo que implicaría la creación de una nueva fachada principal a cuyo centro se trasladaría la puerta de ingreso al edificio, que entonces se ubicaba en una capilla lateral del lado de la epístola, justo antes del transepto, que quedaría así liberada para el uso litúrgico. Dicha puerta estaría cobijada al interior por un nuevo coro alto que sustituiría al existente. También consideraban preciso construir una nueva torre campanario, pues la que había, además de ser muy antigua, sin duda anterior a la propia iglesia, amenazaba ruina peligrosamente, y reponer parte de la estructura de madera del tejado del transepto, que se había podrido por las goteras. El coste de todas estas obras, que desglosaron por partidas, incluyendo trabajos como la compra de varias porciones de casas y corrales que a su juicio era necesario demoler para poder ampliar el templo, el rebaje de la plaza y calle inmediatos a la nueva fachada principal, o la obtención de la piedra labrada para la nueva *portada*, lo cifraron en un total de 2.822 libras y 16 sueldos jaqueses (53.133 reales y 19 maravedís de vellón).[2482]

Una vez recabada la propuesta técnica de los alarifes locales, que avalaba la necesidad de ampliar el templo y de construirle una nueva torre campanario, las fuerzas vivas de Cortes en pleno, encabezadas por el rector de la parroquial, el ya mencionado Miguel Finol, que era parte impulsora principal de la iniciativa, y por un personaje clave desde un punto de vista económico, el apoderado de los censalistas de la localidad, el licenciado Miguel Yus, dieron un nuevo paso, pues el 8 de enero de 1772 se dirigieron oficialmente al Intendente General de Aragón mediante un memorial al que adjuntaron la declaración de los maestros de obras locales. En él solicitaron sus gestiones ante el Consejo de Castilla con el fin de que este concediera la financiación necesaria para poder cubrir la cuantía precisa de 2.822 libras y 16 sueldos jaqueses (53.133 reales y 19 maravedís de vellón), *del ramo de primicia o el sobrante de todos los Propios hasta cubrir dicha cantidad, o lo que fuere necesario*, para reformar y ampliar la iglesia, que a su juicio *es tan corta que en ella no caben sus parroquianos, no solamente en los días festibos y de maior concurso, sí es en los días de tan sola obligación de oír misa, de modo que algunos días es preciso quedarsen fuera de la yglesia algunas personas, prescindiendo el ser yrremediable el que se hallen mezclados hombres con mugeres, de lo que resulta la poca reberencia y devoción con que se está en la misa y demás oficios divinos, por el perjuicio espiritual y escándalo de muchas almas. Que, por estar la puerta de la yglesia en una de las capillas del medio, es tan fría que en los ymbiernos no se puede aguantar el estar mucho tiempo en ella. Que el campanar de dicha yglesia amenaza ruina, de modo que están en peligro las campanas y puede resultar daño a la propria yglesia y casa contiguas*.[2483] Previamente, como parte de la estrategia, que estaba perfectamente orquestada, apenas seis días antes, el 2 de enero, el propio rector se había dirigido personalmente al Intendente mediante un memorial en el que le había solicitado lo mismo y en los mismos términos.[2484] Días después, probablemente ya en febrero, las autoridades locales de Cortes se dirigieron también, mediante memorial, al Cabildo

[2482] *Ibidem*.
[2483] *Ibidem*, ff. 1 r.-2 v. (Memorial de 8-I-1772).
[2484] *Ibidem*, ff. 2 r.-3 r. (Memorial de 2-I-1772).

Metropolitano de Zaragoza como principal perceptor de los diezmos de la localidad junto al propio rector, solicitándole una limosna, *la que fuere de su agrado*, para las obras que se querían acometer en la iglesia.[2485]

Como no podía ser de otra manera, tras las pertinentes diligencias, el Intendente General de Aragón derivó al Consejo de Castilla la solicitud de intervención en el templo parroquial de Cortes impulsada por el rector y el resto de las fuerzas vivas de la localidad, pero canalizándola a través de la Contaduría General de Propios y Arbitrios, que se ocupó de darle trámite abriendo un expediente específico que culminó en un auto del Consejo de Castilla, fechado el 19 de junio 1773, por el cual se autorizaba la puesta en marcha de las obras del templo, que, sin embargo, como allí se establecía, se debían financiar, no solo con los sobrantes de la primicia y los Propios, medios propuestos por los impulsores de los trabajos que el Consejo consideraba manifiestamente insuficientes pues con ellos se tardaría muchos años en culminarlos, sino también con la colaboración económica de los perceptores de los diezmos de la localidad, que en orden de importancia eran el propio rector, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza y el Arzobispo de Zaragoza.[2486]

Para poder poner en marcha con garantías lo que disponía el auto del Consejo de Castilla del 19 de junio de 1773, las fuerzas vivas de Cortes recabaron una carta orden del Intendente General de Aragón, que dirigieron en copia a los perceptores de los diezmos de la localidad para que estos contribuyeran *para ampliar la fábrica de su yglesia parroquial* con lo que consideraran *correspondiente*. El Cabildo Metropolitano, que estudió la citada carta orden en su sesión ordinaria del 29 de octubre de 1773 y la pasó a dictamen de su Junta de Hacienda de La Seo, al parecer llegó incluso a recibir al Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes el 9 de noviembre de ese año, después de que estos se presentaran en Zaragoza pidiendo audiencia. Sin embargo, se opuso rotundamente a la opción de contribuir a las obras, aunque fuera mínimamente, recurriendo a varios pretextos, entre ellos el de no corresponder a los diezmos sufragar obras semejantes, y amenazando con iniciar un duro litigio ante el Consejo de Castilla, extremos que comunicó al ayuntamiento en una carta fechada el 17 de diciembre de 1773. Fruto de la misma, las autoridades locales y el propio rector, que paradójicamente también tendría que contribuir con parte de los diezmos que percibía, se acobardaron y desistieron, durante un largo periodo, de su pretensión de poner en marcha las obras de ampliación del templo parroquial,[2487] que tal y como dejó por escrito poco después, hacia mediados de mayo de 1775, el visitador episcopal del arzobispo Juan Sáenz de Buruaga y Ortiz de Landaluce (Berricano, Álava, 1707-Zaragoza, 1777), por otro lado parte interesada en el

[2485] A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1772, p. 25 (Cabildo de 25-II-1772). La solicitud de limosna se trató en el cabildo ordinario del 25-II-1772, aunque la decisión se dejó al albur de lo que dictaminara la Junta de Hacienda de La Seo. De las resultas de ello nada se sabe, pues no consta documentalmente.

[2486] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 144 r.-150 v. (Alegato o recurso de 20-IV-1796).

[2487] *Ibidem*, f. 29 r.-v. (Carta de 6-II-1787); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1773, p. 109 (Cabildo de 29-X-1773); y A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1787, f. 95 r.-v. (Copia de carta de 6-II-1787). Supuestamente, según fuentes eclesiásticas, el Cabildo llegó a ofrecer una exigua limosna de 25 doblones (80 libras jaquesas, o 1.505 reales y 29 maravedís de vellón) que el ayuntamiento no se dignó a recoger.

asunto por ser perceptor de parte de los diezmos de la localidad, era un edificio cuyas *paredes son firmes y laboreadas de blanco y azul obscuro por la parte interior. Los techos son de bóveda, bien reparados.* […] *El campanario, según peritos y lo que se advierte, amenaza ruina*. Consideró preciso que se reparara y blanqueara el cielorraso de la sacristía y que el rector y sus feligreses pusieran remedio *al daño que parece amenaza la parte de la torre*.[2488]

A pesar de la amenaza de ruina, la rehabilitación o reedificación de la torre campanario, al igual que la ampliación y reforma del propio edificio, no se llegó a acometer. De hecho, hubo que esperar más de diez años desde el primer intento para retomar con firmeza la idea de intervenir en el templo parroquial, cuyo deterioro había ido en aumento. Así, hacia finales de la primavera o comienzos del verano de 1784, el rector y el resto de los eclesiásticos adscritos a la parroquial se dirigieron, al parecer, al Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes solicitándoles que presentaran oficialmente un recurso ante el Intendente General de Aragón para que este proveyera *el más oportuno remedio, pues es indecencia un lugar tan santo ver que antes de diez años va a estar en tierra y tal vez sucedan desgracias irreparables*. Las autoridades municipales asumieron la iniciativa, pero antes de presentar el recurso pedido decidieron armar una solicitud basada en argumentos sólidos y convincentes. Para ello, la Junta de Propios convocó a dos peritos con el fin de que visurasen el edificio de nuevo, pues habían pasado doce años y medio desde la anterior inspección. Los profesionales elegidos fueron dos *maestros alarifes* locales, Agustín Belenguer, que ya había participado en la visura de principios de 1772, y José Alegre. Dichos maestros de obras, que visuraron el templo tras prestar juramento y ante la presencia de los miembros de la Junta de Propios y de otras personas que, como el apoderado de los censalistas de la localidad, quisieron asistir, *declararon era necesario derribar la torre, desmontar todo el tejado de la yglesia, derribar mucha porción de la bóbeda y sobre todo que se apuntalase el tejado con la mayor brevedad y hechar un telar de madera en la torre para contener que se habra*. Acometer todas estas obras, que en principio no incluían la ampliación del templo hacia los pies proyectada en 1772, pero si la reedificación de la torre, los tejados y parte de las bóvedas, tendría a su juicio un coste total de 2.807 libras jaquesas (52.836 reales y 5 maravedís de vellón), una cuantía a la que habría que restar el precio del traslado de los materiales constructivos a pie de obra, cifrado en 600 libras (11.293 reales y 27 maravedís), pues los vecinos de la localidad, como contribución a los trabajos, se habían comprometido a ejecutarlo por sí mismos y con sus caballerías.[2489]

Con el fin de tener el asunto todavía más atado, la Junta de Propios, en función del breve cálculo de costes elaborado por los peritos, decidió sacar la obra a subasta, lo que le permitiría conocer el precio real que tendría. El mejor postor fue el *maestro alarife* local Tomás Loscos, a favor del cual se remató la subasta por un montante de 2.100 libras jaquesas (39.528 reales y 10 maravedís de vellón), *pero con la condición de que los vecinos se havían de obligar a ponerle los materiales a pie de la obra, y se obligaron a ello en vista de una necesidad tan urgente.* Posteriormente, conociendo ya el coste real,

[2488] A.D.Z., Nº 221, Visitas pastorales, f. 79 (Informe de h. 13-V-1775); y ADZ, Nº 222.1, Visitas pastorales, f. 351 v. (Decreto de 13-V-1775).
[2489] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 1 r.-2 r. (Memorial de 31-VII-1784).

las autoridades municipales lograron recabar del *perceptor de décimas*, probablemente el rector Miguel Finol, un exiguo ofrecimiento de 50 libras (941 reales y 5 maravedís) de limosna *por una vez para ayuda de la obra*, con el que al parecer se conformaron. Tras estas gestiones, según la composición de lugar que se habían hecho las citadas autoridades municipales, para sufragar el coste *de esta obra tan necesaria, pues de lo contrario está este pueblo expuesto a una ruina si se cahe la yglesia estando en los divinos oficios, y a perecer algunos edificios de los que están próximos a la torre*, restaría por satisfacer del fondo de Propios la cantidad de 2.050 libras (38.587 y 5 maravedís), una cuantía que a su juicio se podría recabar en su totalidad en un plazo razonable de 8 años en función *de que la primicia produce anualmente doscientas quince libras* [4.046 reales y 32 maravedís] *y que después de satisfechas todas las cargas del reglamento resultan sobrantes en el día trescientas sesenta y una libras* [6.795 reales y 4 maravedís], *y cada año, satisfechas todas las cargas anualmente, quedarán sobrantes lo menos, de los Propios, doscientas veintiquatro libras* [4.216 reales y 12 maravedís].[2490]

Por fin, el 31 de julio de 1784, una vez recabada toda la información técnica, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes rubricaron un contundente memorial para el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, en el que le expusieron, en primer lugar, no sin dramatismo impostado y cierta exageración, que el templo se hallaba *con urgentíssima necesidad de haver de derribar la torre y una porción de bóbedas de la yglesia, y hechar tejado en toda ella por no haver madero alguno, que por hace tanto tiempo que se ha hecho que están todos querados, y solo se está esperando una ruina total, ya de parte de la torre, que no es útil para tener las campanas, y se habre ya por lo derrotado del tejado, que está tan derruido que ya no se puede componer por ser los maderos inútiles, a que se sigue que las goteras hechan a perder las bóbedas, y esto en tanto grado que muchos pedazos de el blanqueo cahen, aún quando se dice misa sobre los altares, y que es en tanta abundancia que ha sido preciso mudar el Santísimo de un altar a otro.* En segundo lugar, le informaron pormenorizadamente de todo el proceso seguido en las últimas semanas para intentar poner remedio a la situación, solicitándole a continuación lo más importante: que les concediera permiso para extraer y destinar a las obras proyectadas 361 libras jaquesas (6.795 reales y 4 maravedís de vellón) que tenían acumuladas de sobrante de primicia y que les permitiera recabar de los sobrantes de los años sucesivos la restante cantidad hasta las 2.050 libras (38.587 reales y 5 maravedís) que costarían lo trabajos. Culminaron su memorial incluyendo una copia del cálculo de costes elaborado por los *maestros alarifes* Agustín Belenguer y José Alegre.[2491]

La remisión del contundente memorial municipal al Intendente General de Aragón se canalizó, guardando escrupulosamente las formas institucionales, a través del Corregidor de Daroca, quien se tomó su cometido con especial celo, pues hasta el 21 de septiembre de 1784 no lo remitió a Zaragoza, informando de que había retardado la remisión del mismo para poder cerciorarse de la veracidad de lo manifestado por las autoridades locales de Cortes, que había podido constatar, por lo que apoyaba su petición. Tras recibirlo, el Intendente lo mandó remitir a su vez, el 24 de septiembre, a informe de

[2490] *Ibidem*.
[2491] *Ibidem*.

la Contaduría de Propios de Aragón, y tras recabar su parecer, que fue positivo, dio orden el 27 de septiembre de enviarlo al órgano competente para decidir en última instancia: el Consejo de Castilla. No obstante, antes de remitirlo, el propio Intendente redactó un informe sobre el tema, que rubricó el 2 de octubre de 1784, en el que se limitó a seguir los argumentos expuestos por las autoridades locales, sobre todo en lo relativo a la financiación propuesta, para que el Consejo pudiera resolver sobre el asunto con conocimiento de causa.[2492]

Tras recibir la documentación remitida por la Intendencia General de Aragón, el Consejo de Castilla abrió con ella un expediente específico sobre la reedificación de la Iglesia de Cortes ya en enero de 1785.[2493] Meses después, tras las pertinentes diligencias, concretamente el 3 de septiembre de 1785, acordó devolver dicho expediente, en realidad remitirlo por primera vez, al Intendente de Aragón, para que este dispusiera su formalización e instrucción *como corresponde y está mandado, justificándose la necesidad y coste de la obra, y la obligación de los vecinos a contribuir a ella, lebantando plan, planta y condiciones por arquitecto acreditado de su mayor satisfacción, teniendo presente que la torre ha de reducirse a un moderado cuerpo, como el Consejo tiene mandado*.[2494] Según parece, en la subsiguiente Real Orden se consideró también *indispensable* que, dada la *cortedad de sobrantes de Propios del citado pueblo*, los perceptores de los diezmos del mismo contribuyeran a las obras del templo parroquial *a proporción de los que cada uno percibe*, a cuyo fin les debía remitir el Intendente los *oficios correspondientes*.[2495]

Como no podía ser de otra manera, Antonio Ximénez Navarro cumplió con las órdenes del Consejo de Castilla con gran diligencia, de tal manera que con carácter inmediato, hacia mediados de ese mismo mes de septiembre, designó al arquitecto que debía encargarse de elaborar los diseños y redactar el proyecto constructivo de las obras pertinentes en la Iglesia de Cortes.[2496] El elegido fue Manuel Inchauste (¿Zaragoza?, h. 1734-Zaragoza, 1805), uno de los pocos arquitectos que colaboraban con la Intendencia General de Aragón al margen de Agustín Sanz, su compañero en la docencia de la arquitectura en la exigente Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, creada en 1784.[2497]

La designación del arquitecto encargado de la Iglesia de Cortes fue comunicada al Ayuntamiento y la Junta de Propios de la localidad mediante una carta orden del Intendente fechada el 19 de septiembre de 1785, aunque esta no llegó al pueblo hasta el

[2492] *Ibidem*, f. 2 v. (Oficio de 21-IX-1784), f. 2 v. (Orden de 24-IX-1784), f. 3 v. (Orden de 27-IX-1784) y f. 4 r.-v. (Informe de 2-X-1784).
[2493] A.D.Z., Nº 224, Visitas pastorales, f. 300 (Informe de 1785). El dato de la apertura del expediente en el Consejo de Castilla en enero de 1785 lo aporta el visitador episcopal encargado de hacer en 1785 la visita pastoral a la Iglesia de Cortes de Aragón en nombre del arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque. En su informe, el visitador señaló que e*l campanario está derrotado, para cuio reparo está el expediente en Madrid desde enero de este presente año y ya bien despachado por el Corregidor de Daroca y la Yntendencia de este Reyno de Aragón*.
[2494] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 5 v. (Auto de 3-IX-1785).
[2495] A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1787, carpeta de enero de 1787 (Oficio de 5-IX-1786 ubicado en la carpeta de enero de 1787, aunque es de 1786, por estar adjunto a otra carta).
[2496] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 6 r.-v. (Carta orden de 19-IX-1785).
[2497] Sobre la trayectoria profesional de Manuel Inchauste véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro…", *op. cit.*, pp. 325-326.

1 de octubre. En la misma, también se les hizo partícipes de que Manuel Inchauste había recibido la orden de visurar el templo previa citación de los perceptores de los diezmos, que debían nombrar un delegado que asistiera a la citada visura, y de que el arquitecto comisionado estaba informado de que la torre debía *reducirse a un moderado cuerpo, como el Consejo tiene mandado, para evitar los estragos experimentados*, es decir, que debía limitarse a un pequeño campanario de altura comedida adecuado al tamaño de la iglesia y la propia localidad. El consistorio y la junta fueron informados también de que Inchauste debía ser atendido por su parte en lo que se le ofreciera, pagándole del sobrante de Propios las dietas derivadas de la realización de su comisión. Mediante oficio de contestación del alcalde primero, Manuel Serrano, fechado el 3 de octubre, se comprometieron a cumplirlo todo.[2498]

Paradójicamente, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes no pudieron en realidad dar cumplimiento estricto a todo lo ordenado por el Intendente, dado que, tal y como consta en un testimonio preparado por el propio consistorio a petición de Manuel Inchauste, el arquitecto comisionado había llegado ya al pueblo el día anterior, 2 de octubre de 1785, e inmediatamente había pedido que compareciesen los delegados de los perceptores de los diezmos para presenciar la visura. Sin embargo, el ayuntamiento se había visto obligado a informarle de que, como dichos perceptores, además del rector de la parroquial, eran el Cabildo Metropolitano y el arzobispo de Zaragoza, no había habido tiempo material de darles aviso por estar el lugar a 13 leguas (72’44 km) de Zaragoza y haber llegado la carta orden del Intendente solo un día antes, el 1 de octubre. Por tanto, por parte de los perceptores de los diezmos solo pudo asistir a la visura el rector. Como era habitual en él, Inchauste evacuó su comisión con profesionalidad, diligencia y minuciosidad, determinando durante la visura de la parroquial un cambio de planteamiento general muy importante, sin renunciar a la reedificación de la torre, centrado en la necesidad principal de ampliar el templo muy por delante de la de rehacer sus bóvedas, un cambio de planteamiento que suponía volver al afán primigenio de 1772, que sería asumido por el pueblo y que acabaría plasmando posteriormente en los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes que elaboró ya en Zaragoza.[2499]

Tras la partida del arquitecto comisionado, constatando que el proceso para intervenir en la iglesia parroquial se había logrado poner en marcha pero que era preciso armar una buena argumentación con el fin de que la Intendencia de Aragón y el Consejo de Castilla aceptaran el cambio del planteamiento general de la intervención, las fuerzas vivas del pueblo procedieron a recabar una serie de datos y compromisos que consideraban necesarios para que este llegara a buen puerto. Por un lado, el rector, ya el 5 de octubre de 1785, elaboró un listado incluyendo el nombre de todos los cabezas de familia del pueblo y el número de personas que vivían en cada hogar, lo que le permitió determinar que el número de personas *de comunión* residentes en la localidad y por tanto susceptibles de asistir a misa en la iglesia era de 407, a las que habría que añadir los niños pequeños sin comulgar. Por otro lado, casi un mes después, el 1 de noviembre, sin duda tras unas arduas negociaciones, en las *casas de ayuntamiento*, estando presentes los

[2498] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, “El lugar de Cortes…”, f. 6 r.-v. (Carta orden de 19-IX-1785) y f. 6 v. (Oficio de 3-X-1785).
[2499] *Ibidem*, f. 7 r.-v. (Testimonio de 2-X-1785) y f. 8 r.-v. (Memorial de 11-XI-1785).

alcaldes Manuel Serrano y Blas Cabañero, dos regidores, el síndico personero y los dos diputados del común, *y como tales Ayuntamiento y Junta de Propios*, los vecinos *se obligaron*, por escrito y bajo juramento, a trasladar a pie de obra los materiales constructivos necesarios para las obras de la iglesia *con sus personas y caballerías*. Por último, solo dos días más tarde, el 3 de noviembre, los miembros del Ayuntamiento y la Junta de Propios firmaron un testimonio informando de las rentas que se percibían en el pueblo y de sus sobrantes, lo que resultaría de gran trascendencia para determinar la financiación que se asignaría a las obras del templo. En dicho testimonio indicaron: que el sobrante de Propios ascendía a finales de 1785 a 660 libras jaquesas (12.423 reales y 6 maravedís de vellón); que la primicia producía cada año, según quinquenio, 212 libras (3.990 reales y 16 maravedís), una cantidad de la que quedaban anualmente libres, deducida la dotación de la iglesia, 123 libras (2.315 reales y 8 maravedís); y por último, que los perceptores de los diezmos eran de menor a mayor el Arzobispo de Zaragoza, el Cabildo Metropolitano y el propio rector de la parroquial, que recibían respectivamente, con carácter anual, según quinquenio y a un precio del grano moderado, unas 157 libras (2.955 reales y 7 maravedís) el arzobispo, 205 libras (3.858 reales y 24 maravedís) el Cabildo y 292 libras (5.496 reales y 11 maravedís) el rector.[2500]

Los tres importantes documentos recabados por las fuerzas vivas de Cortes fueron remitidos a la Intendencia General de Aragón adjuntos a un memorial que, en nombre del Ayuntamiento y la Junta de Propios, rubricó el alcalde primero, Manuel Serrano. En el mismo comunicaron el importante cambio de planteamiento que querían introducir en el proyecto a raíz de la visura de Manuel Inchauste: la necesidad, ante todo, de ampliar el edificio. No obstante, para disimular, presentaron la propuesta anterior como una equivocación de la corporación municipal de 1784 de la que no eran responsables, *no dudándose que las bóbedas están firmes, sin necesidad de repararlas, y la necesidad de ensanchar la yglesia es tan precisa que un día de fiesta no caven en ella todas las personas del pueblo por ser de corta capacidad, como lo acredita el certificado que presenta del retor de dicha parroquial, acompañando al mismo el testimonio del Secretario de Fechos de haversen comvenido todos los vecinos a conducir los materiales necesarios para la obra de ampliar la yglesia, reparar el tejado y construir la torre, que siempre ascenderá a 500 libras jaquesas* [9.411 reales y 17 maravedís], *poco más o menos. Y para que Vuestra Señoría pueda sincerarse, presenta otro testimonio por el que se haze ver el sobrante existente en arcas, con inclusión de el que queda a fin de este corriente año, resultando del mismo testimonio quiénes son los perceptores de diezmos y su producto según quinquenio, y el de las primicias pagada la dotación de su yglesia.* Culminaron su memorial solicitando a la Intendencia que, *teniendo por presentados dichos testimonios*, pasara por alto la "equivocación" de la corporación de 1784, *que en lugar de pedir ensanche de yglesia pidió reparar las bóbedas, como podrá informar de todo el comisionado maestro alarife*.[2501]

El memorial municipal fue examinado por el Intendente suplente, Diego Navarro, Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, quien el 14 de noviembre de 1785

[2500] *Ibidem*, f. 10 r.-v. (Listado de 5-X-1785), f. 11 r. (Obligación de 1-XI-1785) y f. 12 r.-v. (Testimonio de 3-XI-1785).
[2501] *Ibidem*, f. 8 r.-v. (Memorial de 11-XI-1785).

ordenó que Manuel Inchauste, como *maestro comisionado* encargado de la Iglesia de Cortes, le informara sobre la veracidad de la necesidad de ampliar dicho templo y no de reparar sus bóvedas. Como era de esperar, Inchauste le contestó con celeridad, solo dos días después, el 16 de noviembre, confirmándole que la necesidad de ampliar la citada iglesia era cierta *por no ser suficiente para el número de personas de comunión que expresa la certificación adjunta y demás que abrá en el pueblo de menor hedad*, pero aclarándole a su vez que, a su juicio, *si no es con mucho dinero, no permite más ampliación o mejora que dos capillas devajo del coro, la una donde se halla situada la torre que se debe demoler y la otra su colateral al frente, y en su caso poner la puerta principal en la fachada del templo para que supla la capilla que hoy sirve de atrio o entrada.* Por tanto, proponía una ampliación modesta, basada en la creación de sendas capillas laterales y la liberación de otra, sin duda mucho menos ambiciosa que la planteada a principios de 1772 por Jerónimo Subirón y Agustín Belenguer, que propusieron prolongar la nave hacia los pies, aunque mantenía la idea de trasladar la puerta de acceso al centro de la fachada principal. Inchauste confirmó también que era *igualmente cierto que las bóvedas no tienen necesidad de reparo alguno por hallarsen todas vien condicionadas, con la solidez y seguridad permanente que se puede apetecer*. En vista de la convincente respuesta del arquitecto, Navarro, en calidad de Intendente suplente, ordenó el mismo 16 de noviembre que Inchauste incluyera en su proyecto *el ensanche de esta yglesia como propone*.[2502]

En los siguientes meses apenas se dieron avances en la puesta en marcha del proyecto, a la espera de que Manuel Inchauste elaborara sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes, que tuvo listos justo nueve meses después, el 15 de agosto de 1786, fecha en que los rubricó y entregó a la Intendencia General de Aragón. Como introducción general a los mismos incluyó un breve informe en el que repasó los graves deterioros que padecía el templo, concretamente *la ruina que sin la menor duda amenazan los tejados de la nave y capillas, torre campanil en su todo, porción de los cielos rasos que forman el techo de la capilla del Santo Christo y sacristía, con varios resentimientos de consideración en partes esenciales de la restante fábrica*, pero en el que también expresó *la indispensable necesidad de manifestar, desmontar, demoler y construir nuevamente dichas obras con aprovechamiento de los materiales que se adviertan útiles, como también la de levantar tres palmos* [57’9 cm] *las paredes de la nave a causa de estar los tirantes sostenidos de las vóbedas por haber dexado vaja la fábrica en su creación.* Concluyó su informe indicando que, fruto de todo lo anterior, después de una seria y prudente reflexión, había concebido *por más adaptable con proporción al pueblo, de menos coste, simple y seguro, el proyecto que manifiesta el plan adjunto, delineado en razón de lo provisto, que comprehende la adición o ensanche concreto al decreto de 16 del noviembre más cerca pasado, para lo qual expresa el méthodo que se ha de observar en la construcción de todas las obras y el cálculo de su importe, atendidos los materiales idóneos que con más proporción se hallan en el término de la villa y sus inmediatos* [fig. 3]. [2503]

[2502] *Ibidem*, f. 8 r. (Decreto de 14-XI-1785) y f. 9 r. (Informe y decreto de 16-XI-1785).
[2503] *Ibidem*, ff. 13 r.-23 v. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 15-VIII-1786) y ff. 30 v.-31 v. (Informe de 13-III-1787); y A.H.N., Mapas, Planos y Dibujos, 2628 y 2629. Siete meses después, el

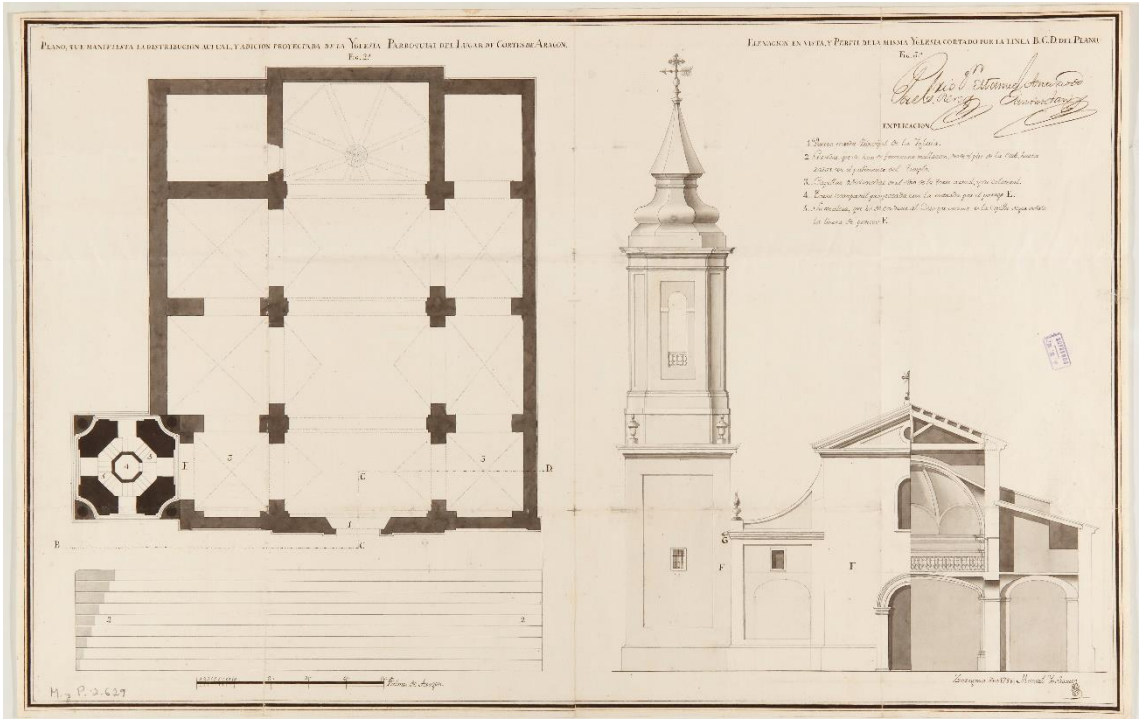


Fig. 3: Manuel Inchauste, *Diseños para la reforma de la Iglesia parroquial de Cortes*, 15 de agosto de 1786.

Como ya se ha apuntado, Manuel Inchauste proponía en sus diseños y proyecto constructivo una ampliación del templo muy moderada, mucho más que la planteada en 1772, consistente en la demolición de la ruinosa torre campanario, ubicada a los pies del templo, en el lado de la epístola, y en el derribo del coro alto, situado en el primer tramo de la nave, con el fin de poder abrir a dicho primer tramo sendas capillas laterales (comunicadas lateralmente con la colindantes mediante un arco) que aumentaran el aforo interior del edificio al complementar a las tres que ya existían, dos a los lados de la nave (aunque una de ellas, la de la epístola, estaba convertida en acceso al templo en combinación con un atrio adosado) y las otras dos en los flancos del presbiterio. Ambos elementos, torre y coro alto, se volverían a construir de nueva planta, el coro en su misma ubicación aproximada y la torre al otro lado de la nave, pero adaptándose a la existencia de las dos nuevas capillas. También se trasladaría la puerta principal del templo, desde la capilla lateral con atrio que daba acceso al interior, al centro de la fachada principal, la de los pies, de tal manera que la citada capilla, abierta a la nave en el lado de la epístola, justo antes del transepto, podría recuperar su función litúrgica y permitiría también aumentar el aforo. A nivel estético, se mantendría la esencia de lo existente en las partes añadidas con el fin de preservar la unidad (hasta el punto de reaprovechar las piezas de

13-III-1787, dentro de un informe requerido por la Intendencia General de Aragón, Manuel Inchauste describió a nivel técnico la documentación de su proyecto con estas palabras: *el plan labado de pagizo, figura primera, demuestra el estado actual del templo. La figura segunda y tercera manifiestan, en plan, elevación y perfil, todas las obras y el estado en que ha de quedar después de executado el proyecto. Las condiciones expresan con claridad la diversidad de materiales para la total formación de las obras y el méthodo que se ha de observar en su construcción, abiendo regulado la conducción de todos, a proporción de las distancias, con la mayor exactitud. El cálculo pormenor menciona con indibidualidad la cantidad de sólido que cada especie contiene con su importe, y la escala geométrica de dichos planes indaga si es cierto quanto se espresa.*

cantería de la antigua portada, que se trasladarían a la fachada principal), a excepción de la nueva torre, en la que se introduciría un sobrio lenguaje barroco clasicista, palpable por ejemplo en los cuatro grandes jarrones que ornarían su cuerpo de campanas, que, no obstante, dialogaría perfectamente con la sencilla arquitectura del templo. En cuanto a los materiales, con un evidente sentido economicista típicamente ilustrado, se recurriría al reaprovechamiento de los que salieran indemnes de los derribos y al uso de los que ofreciera la zona, entre ellos ladrillo de alfares locales, mampostería y cantería de piedra caracolenca o caracoleña extraída de la Cantera del Blanquizar, ubicada junto a las viñas de la Solana, ya en el término municipal de la vecina localidad de Muniesa, o madera de pino negral de los pinares del término de Segura de Baños, pueblo muy próximo. En cuanto a los costes de la intervención proyectada, en el cálculo elaborado por el arquitecto estos se fijaron en una cuantía total de 3.287 libras, 16 sueldos, 4 dineros jaqueses (61.886 reales y 17 maravedís de vellón), cantidad a la que habría que añadir las 455 libras y 6 sueldos (8.570 reales y 4 maravedís) en que este computó económicamente la *conducción de materiales*, es decir, el traslado de estos a pie de obra, una labor que los vecinos se habían comprometido a realizar de limosna.[2504]

Una vez recibidos en la Intendencia General de Aragón los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes para la ampliación y rehabilitación de la Iglesia de Cortes elaborados por Manuel Inchauste, estos fueron mandados remitir por el Intendente suplente, Diego Navarro, a la Contaduría de Propios de Aragón el 16 de agosto de 1786 para que esta informara *lo que se le ofreciere y pareciere* al respecto. La misma consideró conveniente que se pasaran oficios a los perceptores de los diezmos de Cortes para que, *con noticia del total coste de la obra, el actual sobrante de Propios y el que quedará anualmente, manifiesten la cantidad con que se ofrecen contribuir a proporción de lo que cada uno percive*. En vista de ello, el 4 de septiembre Diego Navarro mandó remitir los citados oficios a los tres perceptores de los diezmos, lo que se hizo el 5 de septiembre.[2505] En el oficio remitido al Cabildo Metropolitano, que sin duda sirve de muestra de los otros dos, el Intendente suplente informó a este de las circunstancias principales y los datos económicos del proyecto de Inchauste y le comunicó que el Consejo de Castilla consideraba indispensable que los perceptores de los diezmos de Cortes contribuyeran a las obras, a proporción de lo que percibían, dada la *cortedad* del sobrante de Propios, cuya cantidad acumulada era de 650 libras jaquesas (12.234 reales y 32 maravedís de vellón) y la cuantía que quedaría sobrante anualmente sería de 184 libras (3.463 reales y 15 maravedís). Por ello, le instaba a que le manifestara la cantidad económica con la que se ofrecía a contribuir a la referida obra con el fin de podérselo comunicar al Consejo.[2506]

El Arzobispo de Zaragoza, Agustín de Lezo y Palomeque (Lima, 1724-Zaragoza, 1796), respondió con celeridad solo dos días después, el 7 de septiembre de 1786,

[2504] *Ibidem*, ff. 13 r.-23 v. (Informe, proyecto constructivo y cálculo de costes de 15-VIII-1786). Los diseños de Manuel Inchauste de la Iglesia de Cortes de Aragón, a diferencia del proyecto constructivo y el cálculo de costes, no se conservan o al menos permanecen en paradero desconocido. Cabe señalar, por otro lado, que la propuesta arquitectónica de Manuel Inchauste para la Iglesia de Cortes no se aborda aquí en profundidad pues sobrepasa el objeto de estudio de esta tesis.

[2505] *Ibidem*, f. 24 r. (Orden de 16-VIII-1786 e informe de 1-IX-1786), f. 24 r.-v. (Orden de 4-IX-1786).

[2506] A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1787, carpeta de enero de 1787 (Oficio de 5-IX-1786 ubicado en la carpeta de enero de 1787, aunque es de 1786, por estar adjunto a otra carta).

negándose rotundamente a contribuir con sus diezmos, aduciendo diferentes argumentos de lo más peregrino, como los enormes gastos que le suponían una iglesia para *1.300 almas* que estaba financiando en otro lugar así como las costosas obras del Palacio Arzobispal de Zaragoza, o el hecho de que en Cortes solo percibiera una cuarta parte de los diezmos y que la misma se la quedaran parcialmente el arcipreste y el arcediano, lo que implicaría, supuestamente, que si entregaba otra porción para las obras se quedaría sin renta. Además, adujo que muchos pueblos pedían sin necesidad *y los peritos no se detienen porque se benefician de las obras*.[2507] Por su parte, el rector de la parroquial, Miguel Finol, diezmador también y muy implicado hasta el momento en el impulso de las obras del templo, no llegó a responder, lo que resulta paradójico pero se explica por el hecho de que enfermó gravemente a los pocos días de recibir el oficio y falleció apenas dos meses después, el 15 de diciembre de 1786, aunque al parecer, como ya se ha señalado, llegó a comprometer para las obras una limosna de 50 libras jaquesas (941 reales y 5 maravedís de vellón) o un poco menos, 48 libras y 14 dineros (904 reales y 11 maravedís).[2508]

Menos explicable resulta la actitud del Cabildo Metropolitano, que tras contestar inicialmente, el 12 de septiembre de 1786 (previo análisis en el Cabildo del 9 de septiembre), a través de una carta del deán Juan Antonio Hernández de Larrea, que para dar una respuesta debía tomar aún *individual razón* del producto del *dezmario* de Cortes y que el tema lo analizaría su Junta de Hacienda de La Seo, se dedicó a dilatar su respuesta definitiva durante casi cinco meses, para desesperación de las autoridades locales de Cortes y de la propia Intendencia General de Aragón.[2509] Dicha respuesta llegó finalmente el 6 de febrero de 1787 y, a pesar de las numerosas críticas que contenía al proceso seguido desde el primer intento de intervenir en la iglesia de 1772 y al mayor coste del proyecto de Manuel Inchauste respecto al de 1772 a pesar de ser en apariencia de menor envergadura material, fue en cierta medida constructiva, pues a pesar de considerar que la primicia, cuyos sobrantes pasaban sistemáticamente a engrosar los Propios del lugar, era el fondo que debía destinarse a las obras, incluyó el compromiso del abono de una limosna de 400 pesos (320 libras jaquesas, o 6.023 reales y 12 maravedís de vellón) dividida en cuatro anualidades de 100 pesos (80 libras, o 1.505 reales y 29 maravedís) cada una, lo que supuestamente constituía *la tercera parte de la mitad del dezmario*.[2510]

[2507] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 26 r.-v. (Carta de 7-IX-1786).
[2508] A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1787, f. 94 r. (Carta de 31-I-1787); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1794, carpeta de junio de 1794 (Carta de 24-VI-1794); y A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 34 r.-v. (Oficio de 31-III-1787).
[2509] *Ibidem*, f. 25 r. (Carta de 12-IX-1786), f. 27 r. (Carta de 28-XII-1786, orden de 16-I-1787 e informe de 17-I-1787), f. 27 v. (Orden de 22-I-1787) y f. 28 r.-v. (Carta de 31-I-1787); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1786, pp. 92-93 (Cabildo de 9-IX-1786); A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1787, p. 8 (Cabildo de 3-II-1787); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1787, carpeta de enero de 1787 (Oficio de 25-I-1787); y A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1787, f. 94 r. (Copia de carta de 31-I-1787).
[2510] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 29 r.-v. (Carta de 6-II-1787); y A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1787, f. 95 r.-v. (Copia de carta de 6-II-1787).

Antes de tomar una decisión, el Intendente Antonio Ximénez Navarro pasó la propuesta económica del Cabildo Metropolitano al Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, que también había ejercido como Intendente suplente y conocía bien el asunto, quien el 10 de febrero de 1787, para aclarar algunos de los cuestionamientos planteados por el Cabildo, consideró oportuno que Manuel Inchauste redactara un informe en el que explicara las diferencias de coste entre su proyecto y el de 1772, con especial atención en lo referente al transporte de materiales a pie de obra. El Intendente dio la orden correspondiente el 12 de febrero, aunque el arquitecto, que debía de estar muy ocupado, aún tardó un mes en contestar, pues lo hizo el 13 de marzo de 1787. En su informe, de tono un tanto airado y soberbio y quizá demasiado elocuente para los estándares de la época, aclaró que *la variación y diferencia del coste de ambos proyectos, tanto en el todo de las obras como en la conducción de materiales, es ebidente, consiste en que el proyecto primero es aparente, formado fantásticamente según el capricho y juicio de los milordes del pueblo, sin observar en lo más mínimo los indispensables preceptos de la geometría, aritmética y arquitectura, por ser totalmente agenas de su conocimiento, no obstante ser estas ciencias la basa fundamental en que estriva todo proyecto de semejante clase, sin las quales no se puede dar paso con acierto.* Se trata sin duda de una valoración que, además de arrogante y superficial, resultaba en exceso dura y a todas luces injusta con los impulsores del proyecto y los propios maestros locales autores de la propuesta de 1772, los cuales, además, no habían llegado a desarrollarla sobre el papel, por lo que todavía sorprende más que Inchauste la pudiera juzgar de esa manera. Está claro que, atacando inmisericordemente el proyecto precedente, propio de maestros de obras tradicionales de formación gremial, pretendía simplemente despejar cualquier sombra de duda sobre la calidad e idoneidad del suyo, supuesto ejemplo de la nueva realidad arquitectónica académica impulsada por las instituciones ilustradas.[2511]

En su informe, Manuel Inchauste abordó también el asunto del traslado de los materiales a pie de obra, denotando en este caso un notable desconocimiento de los antecedentes, pues queda claro que confundía flagrantemente, considerándolos el mismo, el proyecto de ampliación de 1772 y el de rehabilitación de 1785, que poco tenían que ver salvo el hecho de compartir la autoría parcial del *maestro alarife* Agustín Belenguer. Así, matizó que *los pueblos, las más veces, dificultan la conducción de materiales a fin de aparentar por su parte mucho más trabajo de que verdaderamente es, siendo su principal obgeto que este sea poco para minorar la molestia al vecino, de lo qual se sigue que si de la cantidad total se deducen para la conducción de dichos materiales trescientos escudos* [300 libras jaquesas, o 5.646 reales y 31 maravedís] *más de lo que corresponde (por exemplo), esta cantidad hará falta para la compra y manefacturas, y por consiguiente no podrá dar salida a la obra el asentista que por su ignorancia la subastase. En suma, no es verdadero el primer proyecto, pues según el despacho de 19 de septiembre de 1785 insinúan reparo o reedificación de las bóbedas, siendo así que están con tanta seguridad y solidez como puedan estar las de la Metropolitana de La Seo.*

[2511] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 29 v. (Dictamen de 10-II-1787 y orden de 12-II-1787) y ff. 30 v.-31 v. (Informe de 13-III-1787).

Mi proyecto manifiesta la verdad tan clara como el sol de medio día. Está concreto al decreto de 16 de nobiembre de 1785, provisto a la representación del lugar de Cortes, que le antecede, y se ha arreglado con la exactitud posible a los preceptos de geometría, arismética y arquitectura cibil, como se deja ver. Inchauste concluyó su informe describiendo brevemente, desde un punto de vista técnico, la documentación que conformaba su proyecto para justificar que los materiales contemplados en el mismo estaban bien calculados en cuanto a cantidad y coste de su traslado a pie de obra. Añadió también que para despejar cualquier duda habría que cotejar el primer proyecto (en realidad dos) con el suyo, lo que a su juicio habría tenido que hacer el Cabildo antes de cuestionar su labor, pues *si uno de los diestros profesores de Ylustrísimo Cabildo ubiese examinado dichos proyectos, en breve rato, con una mediana reflexión, le ubiese enterado y satisfecho totalmente, siendo verosímil que por semejante medio ubiera omitido la representación*.[2512]

Las aclaraciones de Manuel Inchauste parecieron adecuadas al Contador Diego Navarro, quien el 26 de marzo de 1787, en un dictamen para el Intendente Antonio Ximénez Navarro, propuso que todo el expediente, a su juicio suficientemente instruido, se remitiera ya al Consejo de Castilla en satisfacción a su orden de 3 de septiembre de 1785, incluyendo *plan, planta, condiciones y cálculo de coste total que tendrá la obra de la yglesia*, y *manifestación de las cantidades ofrecidas por el citado Cabildo y cura párroco, como censalistas, como del actual sobrante con que se halla el pueblo interesado y el que le resultará anualmente*. Como era de esperar, el Intendente General de Aragón asumió como propio el dictamen del Contador de Propios de Aragón, de tal manera que el 31 de marzo de 1787 el expediente fue remitido por dicho Intendente al Consejo de Castilla a través de la Contaduría General de Propios y Arbitrios, acompañado de un oficio suyo de la misma fecha dirigido al Contador General Juan de Membiela exponiendo, a modo de presentación aclaratoria, el coste de las obras necesarias según Manuel Inchauste y la financiación que se había podido armar y que se consideraba adecuada para sufragarlas, que estaba conformada por lo siguiente: 1) las 870 libras jaquesas (16.376 reales de vellón) del sobrante acumulado de Propios (que incluía el sobrante de la primicia), cantidad que no resultaba suficiente por sí misma; 2) las 368 libras y 14 dineros (6.927 reales y 23 maravedís) de limosna ofrecidos por el Cabildo Metropolitano y el rector de la parroquial, ya fallecido, en calidad de perceptores de los diezmos de la localidad junto al arzobispo de Zaragoza, cuya negativa a contribuir también se comunicó; y 3) como las cantidades anteriores, que ascendían en total a 1.238 libras y 14 dineros (23.303 reales y 24 maravedís), cubrían poco más de un tercio de la cuantía de 3.287 libras, 16 sueldos y 4 dineros (61.886 reales y 17 maravedís) considerada necesaria por Inchauste sin contar el traslado de los materiales a pie de obra, del que se ocuparían los vecinos y que no computaba, las restantes 2.049 libras, 15 sueldos y 6 dineros (38.582 reales y 27 maravedís) habría que obtenerlas por otro medio, concretamente *con el sobrante anual respectivo a ocho años, por no resultarle en cada*

[2512] *Ibidem*, ff. 30 v.-31 v. (Informe de 13-III-1787). Los *diestros profesores de Ylustrísimo Cabildo* mencionados con cierta sorna por Manuel Inchauste eran sin duda Agustín Sanz, maestro mayor de obras del Templo del Pilar desde 1783, y José de Yarza Lafuente (Zaragoza, 1759-1833), maestro mayor de obras de La Seo desde 1785.

uno (después de satisfechas las obligaciones del reglamento), más que 252 libras jaquesas [4.743 reales y 13 maravedís de vellón], *en cuyo concepto me parece el medio más conforme*.[2513]

Por motivos que no están del todo claros, quizá por maniobras de los interesados en que no salieran adelante las obras (arzobispo de Zaragoza y Cabildo Metropolitano) pero también por cierta desidia o indiferencia de los promotores del proyecto (Ayuntamiento y Junta de Propios de Cortes principalmente, pues el antiguo rector había fallecido), el expediente de la Iglesia de Cortes sufrió dilaciones injustificadas e injustificables en su tramitación desde su misma llegada a Madrid. De hecho, tardó más de un año en salir de la Contaduría General de Propios y Arbitrios para ser tramitado en el Consejo de Castilla, pues hasta el 26 de abril de 1788 el Consejo no resolvió mediante auto que el mismo pasase a la escribanía de cámara a cargo de Juan Antonio Rero y Peñuelas, veterano secretario del Consejo de Castilla y escribano de cámara y de gobierno del mismo *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, para que tuviese su curso por la sala segunda, algo que fue comunicado al propio Rero y Peñuelas, por el Contador General Membiela, mediante oficio remisivo del expediente fechado el 29 de abril. Poco después de iniciarse la tramitación del expediente en el Consejo, por decreto de 31 de mayo de 1788, se ordenó unir al mismo el anterior expediente de la Iglesia de Cortes cursado en 1772-1773, que no dejaba de ser el comienzo de todo el proceso seguido. Sin embargo, justo después el expediente se volvió a estancar en su tramitación durante casi dos años. De hecho, en un informe fechado el 15 de febrero de 1790, el Fiscal del Consejo de Castilla aludió a dicho estancamiento señalando que el expediente estaba sobreseído desde mayo de 1788, pues desde entonces no se había solicitado su curso por ninguna de las partes interesadas en el mismo, lo que a su juicio indicaba que el proyecto no debía de ser *de la mayor necesidad y urgencia*. Además, consideraba que el citado expediente requería *maior instrucción de la que tiene para proceder a la resolución de la egecución de la obra*. Sorprendentemente, fue el propio fiscal quien mediante su informe intentó poner remedio al estancamiento manifestando la conveniencia de que el proyecto del arquitecto Manuel Inchauste se remitiera a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando *para que lo reconozca e informe lo que se le ofrezca y parezca*.[2514]

El dictamen del fiscal fue asumido por el Consejo de Castilla, que el 24 de marzo de 1790, tras tres años de estancamiento en Madrid, remitió el expediente *sobre reedificación* de la Iglesia de Cortes a la Real Academia de San Fernando adjunto a un oficio del escribano Manuel Antonio de Santisteban escrito en nombre del secretario del consejo Juan Antonio Rero y Peñuelas y dirigido al secretario de la academia, el erudito abate Antonio Ponz Piquer (Bejís, Castellón, 1725-Madrid, 1792). En el referido oficio, Santisteban pidió a Ponz que presentara el expediente a la Real Academia a fin de que esta pudiera ofrecer al Consejo su parecer o dictamen académico sobre el *plan formado*

[2513] *Ibidem*, ff. 31 v.-32 r. (Informe de 26-III-1787), f. 34 r.-v. (Oficio de 31-III-1787) y f. 38 r. (Orden de 31-III-1787).
[2514] *Ibidem*, f. 35 r. (Oficio de 29-IV-1788), f. 50 r.-v. (Dictamen de 2-VI-1790) y f. 46 r.-v. (Informe de 15-II-1790).

por el arquitecto don Manuel Inchauste.[2515] Siguiendo el protocolo establecido desde 1786, la Academia derivó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura, creada para ejercer como principal órgano censor y garante de la calidad de la arquitectura española.[2516]

Concretamente, el expediente de la *reparación y ampliación* de la Iglesia de Cortes fue visto y estudiado en la junta nº 66 de la Comisión de Arquitectura, que tuvo lugar el 14 de mayo de 1790 con la asistencia y participación de los destacados arquitectos académicos Juan Pedro Arnal y Ardi (figura central de la comisión), Manuel Machuca, Guillermo Casanova, Pablo Morales y Manuel Turrillo. Levantó acta de la sesión el secretario de la comisión, el también arquitecto José Moreno, quien en la misma dio cuenta de la presentación del expediente acompañado de *dos diseños, informe y cálculo del profesor don Manuel Inchauste, que hizo su regulación en 3.287 libras jaquesas* [61.871 reales y 7 maravedís de vellón]. Especificó que la comisión, *después de hacer las advertencias convenientes, tanto en la parte de buena forma, como en la de solidez (pues se confiesan varios resentimientos de consideración en partes esenciales de la restante fábrica), acordó su informe diciendo que, respecto de la delicadeza, riesgo y coste de esta obra, sería más conveniente hacerla de nuevo, agregándola el coste del campanil o torre, que se puede excusar pues separadamente se dispone espadaña*. Como vemos, el proyecto de Manuel Inchauste, que no estaría exento de solvencia y calidad dada su trayectoria, tras ser analizado en profundidad e incluso enmendado, fue desautorizado, literalmente vapuleado, pues la comisión, de forma un tanto sorprendente, consideró que los deterioros que aquejaban al edificio, que solo conocía por las descripciones y diseños del arquitecto, y su coste, hacían preferible su completa demolición y nueva construcción, pudiéndosele añadir una torre campanario, aunque a su juicio la misma resultaba prescindible en favor de la espadaña existente *separadamente*.[2517]

Según la pauta establecida, el dictamen de la Comisión de Arquitectura se tradujo en un informe oficial para el Consejo de Castilla rubricado al día siguiente, 15 de mayo de 1790, por el secretario de la misma. En dicho informe, José Moreno dio cuenta del referido dictamen, pero, al no reproducirlo al pie de la letra, aportó una serie de matices que ayudan a calibrar su naturaleza y alcance y por ende a conocer mejor el proyecto de Manuel Inchauste que la comisión había propuesto descartar, aunque no tajantemente. En concreto, expuso que del examen del expediente y de los dos diseños de Inchauste por parte de la comisión resultaba que, *siendo una de las obras que se disponen la de formar arcos más anchos para la comunicación entre las capillas antiguas y nuevas, es necesario el mayor pulso para emprenderla, puesto que se confiesan varios resentimientos de consideración en partes esenciales de la restante fábrica, además de las ruinosas que es preciso demoler y reedificar*. Es más, especificó que, a juicio de la comisión, en *caso de verificarse* la reparación y ampliación proyectada se debería bajar *la imposta del arco que sostiene el coro, para que, teniendo más altura, tenga mayor solidez y deje más grueso*

[2515] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-1 (71), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Oficio de 24-III-1790).
[2516] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 142 v. (Junta de 14-V-1790).
[2517] *Ibidem*.

para la bóveda. Pero que si fuese aquella la imposta general de la iglesia, que se deje esta al tope contra el pilar del coro y su arco arranque sin imposta más abajo. También añadió la crítica de la comisión a varios elementos arquitectónicos concretos diseñados por Inchauste: *las ventanas de las capillas nuevas a la fachada son muy pequeñas. El campanil o torre tiene mala forma y en lugar de las porciones cóncavas de las esquinas sería mejor que fuese ochavado. El segundo cuerpo es desproporcionado de alto, y el chapitel alto y pesado.* Moreno concluyó su informe señalando que la comisión juzgaba que, *respecto de la delicadeza, riesgo y coste de esta obra, sería más conveniente hacerla de nuevo con la mayor sencillez, agregando para su coste el del campanil, que se puede excusar, pues separadamente se dispone espadaña en donde (haciéndola mayor) se pudieran acomodar todas las campanas*. La Real Academia de San Fernando, que se acomodó a lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura, aún tardó seis días en remitir el informe de la misma al Consejo de Castilla. Lo hizo el 21 de mayo mediante un escueto oficio de su secretario Antonio Ponz dirigido a Juan Antonio Rero y Peñuelas al que también adjuntó el expediente, incluidos los diseños prácticamente descartados de Manuel Inchauste.[2518]

Una vez en el Consejo de Castilla, el demoledor informe de la Comisión de Arquitectura fue derivado a los pocos días, el 26 de mayo de 1790, a dictamen del Fiscal del Consejo, quien rubricó su informe el 2 de junio de 1790. En el mismo optó por una opción muy drástica: descartar, para la elaboración de un nuevo proyecto, a Manuel Inchauste, cuya idoneidad había quedado en cuestión por las duras enmiendas de la comisión, aunque esta no había llegado a explicitar la necesidad de escoger a un nuevo profesional, y designar para dicho encargo al siempre eficiente Agustín Sanz, arquitecto de referencia del Consejo de Castilla en Aragón, a quien alabó con palabras muy elogiosas. En concreto, el fiscal propuso que, *en el supuesto de asegurar la Real Academia de San Fernando en su anterior informe que el plan de la obra que pide el lugar de Cortes se egecute en la yglesia parroquial tiene los defectos que se insinúan, expresando podrán desbancarse por el método y reglas que propone, parece correspondiente a lo que exigen las consideraciones que se hacen y las providencias acordadas en iguales asumptos, en que se encarga el maior cuidado sobre la solidez de semejantes obras, el que se mande remitir copia del ynforme de la Academia y de la regulación del coste de la reedificación de dicha yglesia, egecutada por el arquitecto Manuel Ynchauste en el año de 1786, con el méthodo y reglas que propone para la dirección de la obra y los planes que formó, a don Agustín Sanz, sugeto de la maior práctica y conocimiento, e yndividuo de dicha Real Academia, para que, teniendo presente quanto resulta de uno y otro, y pasando a reconozer la citada yglesia, forme de nuevo el plan que deberá obserbarse en las obras de ella, calculando su importe e informando sobre todo lo que se le ofrezca y parezca. Y en su vista y del expediente obrado en Contaduría en el año de 1773, mandado unir a este por decreto de 31 de mayo de 1788, dirá el fiscal lo que entienda y el Consejo determinará sobre todo lo que más combenga*.[2519]

[2518] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 47 r.-48 v. (Informe de 15-V-1790) y f. 49 r. (Oficio de 21-V-1790).
[2519] *Ibidem*, f. 49 r. (Auto de 26-V-1790) y f. 50 r.-v. (Informe de 2-VI-1790).

Dos semanas más tarde, el 18 de junio de 1790, el informe del fiscal, que había logrado reactivar y reconducir el expediente, fue estudiado por la Sala de Justicia del Consejo de Castilla que, ciñéndose al mismo, dictó un auto por el cual mandaba dar aviso a Agustín Sanz, *sugeto de la mayor práctica y conocimiento e individuo de la Real Academia de San Fernando*, para que este, teniendo presente el contenido del informe de la Comisión de Arquitectura y el propio proyecto de Manuel Inchauste, con citación de los perceptores de los diezmos de Cortes, pasara a reconocer o visurar la iglesia parroquial de la localidad y procediera posteriormente a formar *de nuevo el plan que deberá observarse en las obras de ella, calculando su importe e informando sobre todo lo que se le ofrezca y parezca*, librándose para ello la orden conveniente para la *justicia* de dicho pueblo, que era la que debía comunicar el encargo al arquitecto. En el mismo auto el Consejo ordenó también dar aviso al Ayuntamiento de Cortes para que este procediera a la *luición de censos*, reservando de los caudales de Propios la cantidad de 9.600 reales de vellón (510 libras jaquesas) para sufragar las obras. Dada su importancia, el auto del Consejo se materializó en una Real Provisión fechada el 7 de julio de 1790 que fue comunicada casi de inmediato al Ayuntamiento de Cortes mediante sendas cartas órdenes rubricadas por Juan Antonio Rero y Peñuelas (una referente a la financiación y la otra al nombramiento de Sanz). Las mismas llegaron a la localidad el 25 de julio y dos días después, el 27 de julio, el consistorio les dio respuesta, confirmando por un lado la reserva de la cantidad económica indicada y por otro la recepción de los planos, proyecto constructivo y cálculo de costes de Manuel Inchauste para ser entregados a Agustín Sanz, lo que se comprometió hacer, además de comunicar oficialmente al arquitecto el propio encargo e informar al Consejo una vez que aquel hubiera ultimado las diligencias que se le habían encomendado, cuya documentación debería remitir el propio ayuntamiento a través de Rero y Peñuelas.[2520]

Ya hacia finales de julio o comienzos de agosto de 1790 el Ayuntamiento de Cortes debió de comunicar a Agustín Sanz el encargo, por parte del Consejo de Castilla, de los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes de las obras precisas en la Iglesia parroquial de Cortes. Sin embargo, el arquitecto, que estaba en uno de los puntos álgidos de su carrera y tenía múltiples encargos y diversas ocupaciones profesionales que le quitaban mucho tiempo, no pudo viajar de inmediato a Cortes de Aragón para visurar el templo, tomar medidas y recabar los datos técnicos que precisaba para elaborar su proyecto, sino que aún tardó unos meses en acudir. Entretanto, las autoridades locales se ocuparon de obtener respuesta a algunas dudas, como determinar el fondo que debía sufragar el importe de los trabajos que desarrollara Sanz (visura, diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes), que, como aclaró el Consejo de Castilla mediante carta orden de 22 de septiembre de 1790, debía ser el sobrante de Propios,[2521] y de contactar

[2520] *Ibidem*, f. 50 r.-v. (Informe de 2-VI-1790), f. 53 r. (Carta orden de h. 10-VII-1790), f. 54 r. (Carta orden de h. 10-VII-1790), f. 55 r. (Carta de 27-VII-1790), f. 56 r. (Carta de 27-VII-1790) y ff. 60 r.-86 r. (Real Provisión de 7-VII-1790).

[2521] *Ibidem*, f. 57 r. (Oficio de h. 1-IX-1790) y f. 58 r. (Carta orden de 22-IX-1790). Hacia comienzos de septiembre de 1790 el Ayuntamiento de Cortes escribió un oficio al Consejo de Castilla para consultar si el importe de los trabajos a realizar por Agustín Sanz se debía sufragar del sobrante de Propios o mediante reparto a los vecinos. El Consejo trató el asunto el 18-IX-1790, acordando que dicho importe lo debía abonar del sobrante de Propios, lo que le comunicó mediante carta orden fechada el 22-IX-1790. Cabe

con los perceptores de los diezmos la localidad, es decir, con el propio rector de la parroquial de Cortes, José Sánchez, que a diferencia de su predecesor tenía muy poco interés en el estado material y en el aforo del templo que estaba a su cargo y por el contrario mucho apego a las rentas que percibía como párroco, con el Cabildo Metropolitano y con el Arzobispo de Zaragoza, a fin de que asistieran, en calidad de tales perceptores, por sí o mediante delegado, a la nueva visura de la iglesia, tal y como había establecido el Consejo de Castilla. De hecho, hay constancia de que hacia finales de septiembre de 1790 el Ayuntamiento de Cortes se dirigió mediante carta al Cabildo comunicándole que disponía *de Real Cédula del Consejo para que don Agustín Sanz pase a hacer nueva visura de las obras que se han de hacer en su yglesia parroquial, y que mandose executar con citación y asistencia de los partícipes en diezmos*, lo que le hacía presente para su cumplimiento.[2522]

Tras viajar a Cortes para visurar el templo, hacer mediciones y recabar los datos técnicos que precisaba para elaborar su proyecto (tales como la disponibilidad y el coste de los materiales de construcción o el precio de los jornales en la zona), algo que debió de hacer en el otoño de 1790 o la primavera de 1791, Agustín Sanz evacuó su comisión con notable celeridad, pues el 5 de septiembre de 1791, poco más de un año después de haber recibido el encargo oficial por parte del Consejo de Castilla, rubricó en Zaragoza sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la Iglesia parroquial de San Bartolomé de Cortes, un plazo bastante prudencial para lo que era la tónica habitual en encargos de este tipo.[2523] Acompañó esta documentación técnica de una breve carta-informe de carácter introductorio y explicativo para el Consejo de Castilla en la que precisó que, tras ser notificado por parte de la *justicia* de Cortes del encargo contenido en la Real Provisión del 7 de julio de 1790, precedida la citación de los *partícipes en diezmos*, pasó al citado pueblo y, *teniendo presente el informe dado a este fin por la Real Academia de San Fernando y los exemplares de plan, proyecto y cálculo formados por don Manuel Ynchauste*, hizo *puntual reconocimiento* de dicho templo, hallando en consecuencia que el mismo *manifiesta ser echo como de cincuenta a sesenta años a esta parte, que sus paredes y bóbedas se conservan en estado de suficiente firmeza, pues solo se advierten unos resentimientos de poca consideración en los cielos rasos de la capilla del Santo Christo y sachristía, y una quiebra en el medio del arco menor imediato a la d*[e]*recha*

señalar a este respecto que, según dejó por escrito el rector de la parroquial de Cortes, José Sánchez, en una carta dirigida al administrador del Cabildo Metropolitano, José Matías Ximénez, el 9-VII-1792, el arquitecto Manuel Inchauste *se bolvió a Zaragoza con 100 duros por sus trabajos*, misma cantidad, al parecer, que Agustín Sanz, que *se llevó otros 100 duros* [106 libras, 5 sueldos y 1 dinero jaqués, o 2.000 reales de vellón]. No aclara si dichas cuantías correspondían solo a la retribución de sus respectivas visuras y las dietas derivadas de las mismas o también a la elaboración de sus proyectos arquitectónicos, aunque esto último parece lo más factible dado su abultado montante. Véase A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1792, carpeta de julio de 1792 (Carta de 9-VII-1792).

[2522] A.C.L.S., Libro Octavo de Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador, que empieza en el año de 1789 (1789-1794), año 1790, f. 107 v. (Junta de 28-IX-1790). La carta del Ayuntamiento de Cortes haciendo saber al Cabildo que por orden del Consejo de Castilla debía asistir a la visura del templo parroquial como perceptor de parte de los diezmos de la localidad, se pasó a dictamen de la Junta de Hacienda de La Seo, que en su sesión del 28-IX-1790 acordó que, *respecto de no hacerse saber con la expresión y en la forma que corresponde y es de estilo, no puede darse el Cabildo por entendido*.

[2523] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 87 r.-96 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 5-IX-1791).

de la puerta principal que indica ser procedida de aber echo algo de asiento el cimiento en esta parte, pero no ay por lo presente ningún riesgo y se ace muy fácil su reparación. Queda claro por tanto que, en contra de lo planteado por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que no conocía el edificio de primera mano, no consideraba precisa su total demolición y nueva construcción, sino simplemente, como se verá, su reforma y ampliación, lo mismo que los arquitectos y maestros de obras que le habían precedido, algo lógico teniendo en cuenta la reciente edificación del inmueble, que en su escrito llega a acotar en el tiempo. De hecho, a su juicio lo más urgente que precisaba la iglesia era la *nueva construcción de sus tejados, que se allan en estado deplorable, y hacer demolición de la torre campanil asta el igual del alero de los tejados de la nave mayor, formando un cuerpecito sencillo en lugar del que oy tiene ruinoso y de tan mala forma que no tienen acomodamiento las campanas, si es una en el medio de su hueco*. No obstante, dado que con la ejecución de dichas obras y las proyectadas previamente por Manuel Inchauste no se conseguiría dar al templo *el ensanche proporcionado a lo que necesita el pueblo*, expresaba también que había considerado oportuno, *para este fin y para el menos gasto, idear las que manifiestan los planes adjuntos, con su proyecto y cálculo que les acompañan, por cuyo medio, con la compra de la Casa de la Re*[c]*toría, que es muy mala, se logrará a más sacar la fachada al frente de una plaza anchurosa y dar a dicho templo la comunicación más decente y cómoda que permite su situación, en inteligencia que en todo el interior del lugar no ay otra más a propósito quando se intentase establecer la yglesia de nueva planta a no acer derrivo de un crecido número de casas.* Como se ve, optaba claramente por recuperar la idea inicial de 1772 de ampliar el templo prolongando su nave hacia los pies con un tramo adicional tras acometer ciertos derribos, añadir dos capillas laterales al antiguo primer tramo (que sería segundo) y abrir una plaza delantera de cierta amplitud a la que recaería la nueva fachada principal del edificio, que daría acceso al mismo. Es más, consideraba dicho emplazamiento el mejor que podía tener el templo parroquial dentro de todo el casco urbano, aun cuando se intentara construir de nueva planta, a no ser que se derribaran muchas casas.[2524]

El proyecto constructivo o informe facultativo redactado por Agustín Sanz, que se titula así: *Proyecto que contiene el modo en que se deben construir las obras de reedificación y ampliación de la yglesia parroquial del lugar de Cortes, en Aragón, según la idea manifestada en los planes adjuntos*, se organiza en un total de diez apartados y ofrece muchos datos técnicos sobre su propuesta arquitectónica, de la que lamentablemente no se conservan los diseños.[2525] En concreto, según se especifica en el mismo, lo primero que había que hacer con el fin de poder mantener el culto en el templo el mayor tiempo posible simultaneándolo con las obras era proceder a ejecutar, hasta una cierta altura, los muros de la prolongación de la nave hacia los pies. Para ello era preciso demoler la Casa de la Rectoría, que al parecer era *muy mala*, con el fin de poder usar su solar para la ampliación y rebajar por igual el terreno resultante, *en lo que comprende la obra adicional que da a lo exterior*, cuatro dedos (6’4 cm) por debajo del pavimento de

[2524] *Ibidem*, ff. 97 r.-98 r. (Carta-informe de 5-IX-1791).

[2525] Los precisos datos que ofrece el proyecto constructivo y el propio edificio conservado permiten una aproximación clara a la propuesta arquitectónica de Agustín Sanz.

la iglesia existente. A continuación, se debían demarcar los cimientos, *con arreglo a lo que contiene el plan en esta parte*, teniendo en cuenta que en todos sus frentes debían tener 1 palmo [19'3 cm] más de saliente lateral que los muros cuya carga debían soportar. Hecha esto, los citados cimientos se debían excavar profundizando hasta encontrar suelo firme, macizándose seguidamente con mampostería de piedra de las Canteras de las Eras o de las Canteras del Toscar, emplazadas ambas en el término municipal de Cortes, la última de ellas aproximadamente a 1'5 km al norte de la población, junto al Barranco del Reguerón. Dicha mampostería se debía asentar con mortero compuesto de una porción de cal y dos de arena de mina de buena calidad *pasada por rastillo*, disponiéndose en tongadas puestas a mano y golpeadas en general *con pisón ancho*, hasta dejar la superficie de los cimientos *perfectamente de nivel.* Una vez terminados los fundamentos principales se debía proceder *a formar por el mismo método los cimientos de los pilastrones del interior, dejando para después los que bienen a la pared donde hoy está la puerta de la yglesia*.[2526]

Tras la ejecución de los cimientos de la zona de ampliación se debía plantear *en fino la obra exterior*, es decir, los muros que vendrían encima, que inicialmente se levantarían, *por igual*, hasta la parte inferior del piso del nuevo coro alto que debía construirse a los pies del templo prolongado. Entre dichos muros destaca la nueva fachada principal, cuya cara exterior, para mayor prestancia y mejor apariencia del edificio, se debía levantar de sillería de piedra caracolenca o caracoleña, es decir, piedra caliza con numerosos fósiles de gasterópodos de pequeño tamaño, extraída de las ya mencionadas Canteras del Toscar, una piedra que *al tiempo de gastarse se a de aguar abundantemente*. En concreto, las piezas de sillería normales de la fachada principal debían tener un formato regular y constante de *dos palmos de soga y tres de tizón* (38'6 x 57'9 cm),[2527] mientras que las que conformaban el marco de la puerta de acceso al templo debían comprender todo el grueso de la pared. La primera hilada de los sillares debía *benir con la altura del zócalo, y la segunda con la de las basas, cruzando juntas alternativamente según buena construcción.* Por su parte, el *complemento del recio de dicha fachada*, es decir, el resto de su grosor hacia el interior, se debía construir, al igual que la totalidad de los muros laterales de la zona ampliada de la nave, de *mampostería real*, también de piedra caracoleña de las Canteras del Toscar, aparejada en hiladas *poco más o menos iguales en sus dimensiones a la de la sillería, sentadas con mortero de cal y arena pasada por griva espesa*. En el caso de los muros laterales, dicha *mampostería real* se debía disponer *calando una ilada sin otra como dos palmos* [38'6 cm] *en las paredes antiguas para su buena unión* [fig. 4].[2528]

[2526] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 87 r.-96 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 5-IX-1791) y ff. 97 r.-98 r. (Carta-informe de 5-IX-1791).
[2527] *Ibidem*, ff. 87 r.-96 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 5-IX-1791). Como se comprueba a simple vista al contemplar la fachada principal de la iglesia, en la sillería finalmente ejecutada, aún siendo bastante regular y de una calidad de labra más que notable, no se respetó el formato de sillar regular y único determinado por Agustín Sanz, sino que se combinaron varios, sin duda para abaratar costes al optimizar los heterogéneos bloques extraídos de la cantera.
[2528] *Ibidem*.

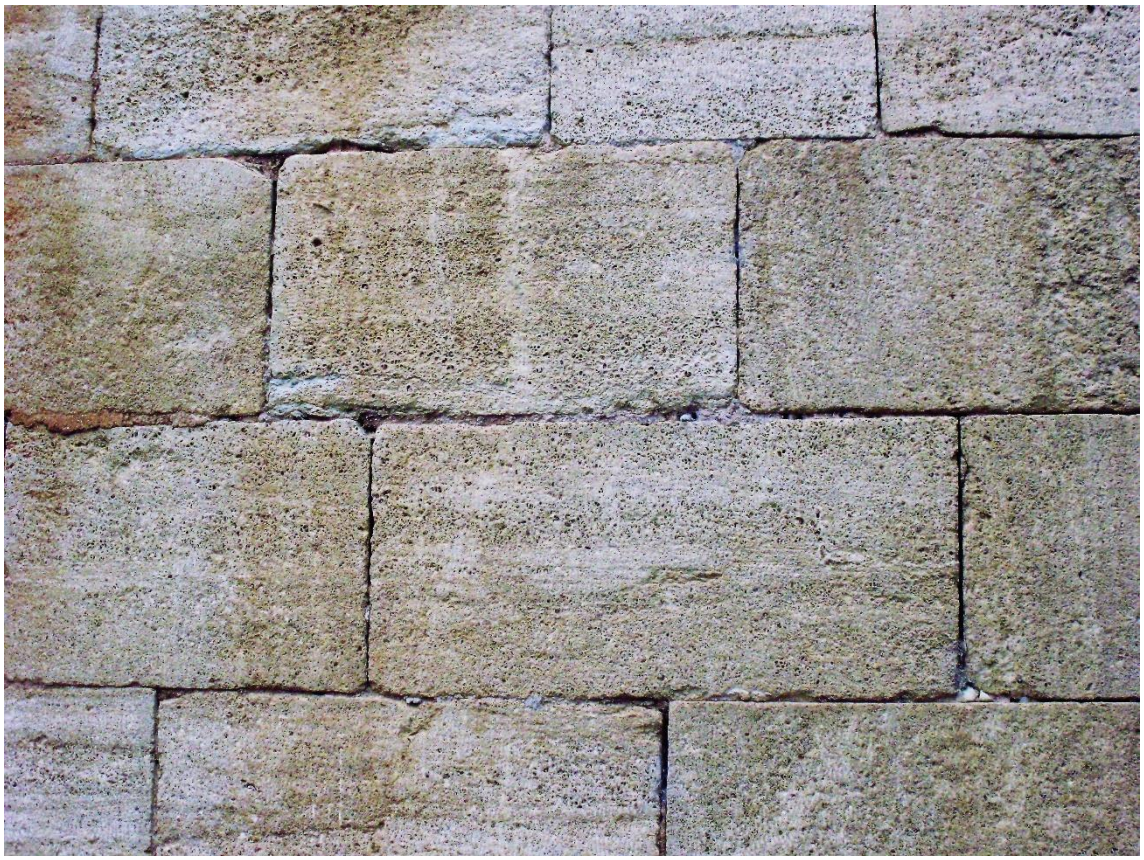


Fig. 4: ***Detalle del paramento mural de sillar de la fachada principal de la Iglesia de Cortes, ejecutado con piedra caracolenca o caracoleña de las Canteras del Toscar, tal y como estaba estipulado en el proyecto constructivo de Agustín Sanz.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Una vez alcanzado este punto de las obras, el proyecto de Agustín Sanz estipulaba que se debía proceder ya a trasladar el Santísimo Sacramento, y por tanto el culto parroquial, a otro espacio que ejerciera de iglesia provisional, pues a partir de entonces las obras resultarían incompatibles con el mantenimiento del culto en el edificio. El espacio elegido por el arquitecto era el Santuario de Nuestra Señora de la Aliaga, amplio templo barroco de planta de salón de tres naves de reciente construcción (había sido levantado hacia 1742-1751 por los maestros de obras Mateo Colás y Lorenzo Lahoz)[2529] que se ubicaba en las inmediaciones de la localidad, dentro de su término municipal, aunque a cierta distancia. Efectuado el traslado se debía proceder a hacer *demolición en la obra antigua de todo lo necesario a poder edificar la de nueva planta*, lo que incluía el testero de los pies y el coro alto, pero también las bóvedas a pesar de su buen estado material, pues Sanz las debía de considerar inadecuadas desde un punto de vista formal y estético, *dejando existentes*, aunque al parecer solo temporalmente, *las bóbedas del presviterio y coro, con los tejados de su cubierta, procurando en dicha demolición sacar con cuidado los materiales útiles, separándolos por clases para emplearlos a su tiempo, y extraer las enronas dejando limpio el pavimento*. En dicho pavimento se debían demarcar, *y hacer en caso necesario, los cimientos de los pilastrones que bienen en el sitio que ocupa la pared donde oy está la puerta de la yglesia*, una puerta que, dotada de amplio atrio de fábrica a modo de capilla lateral prolongada hacia el exterior, abría a la

[2529] GUALLAR, S., "Santuarios marianos de Aragón…", *op. cit.*, p. 232.

nave en el lado de la epístola, justo antes del transepto. A continuación, se debían levantar dichos *pilastrones y los demás del interior*, es decir, la totalidad de las pilastras toscanas que debían articular rítmicamente, a intervalos regulares, los paramentos interiores del templo en sustitución de las existentes, que se ha podido determinar que eran de capitel compuesto o corintio y de fuste de proporciones algo distintas pues se conserva parcialmente una de ellas que por razones inexplicables no llegó a eliminarse ni a sustituirse por completo. Estas pilastras nuevas se debían ejecutar *de ladrillo y yeso, con los zócalos de sillería, asta igualar con la parte construida anteriormente, formando cajas en los cuerpos antiguos para enlace de los nuevos*.[2530]

Estando las obras en el estado descrito, se debía proceder a ejecutar la estructura de madera del nuevo coro alto en el tramo añadido a los pies de la nave, enmaderando su piso, es decir, construyendo su forjado volado, con maderos de 1 palmo (19'3 cm) de diámetro colocados a 1'5 palmos (28'95) de distancia uno de otro, *apeándolos en el puente principal y sobreportal, como se manifiesta en el dibujo del corte, clabándolos por ambas puntas a toda satisfacción, y los que bienen fuera del hueco de la puerta an de tener dos palmos* [38'6 cm] *de entriega en la pared de la fachada, y a esta imitación, al mismo alto, se enmaderará el quartito de sobre el batisterio*, un baptisterio que sería una nueva dependencia que debía construirse en el lado de la epístola flanqueando el tramo adicional de la nave, por lo que se accedería a él a través de una puerta abierta a ese primer tramo, debajo del coro alto. Justo encima estaría el citado *quartito*, al que se accedería directamente desde el coro alto a través de una puerta adintelada abierta en su flanco del lado de la epístola "recortando" el entablamento general del templo.[2531]

Seguidamente se debía *continuar la fábrica en general, con los materiales que en cada una de sus partes se expresan*, construyéndose de ladrillo y yeso *de dos palmos* [38'6 cm] *de rosca los arcos de las capillas y ventanas del crucero y presviterio, de tres* [57'9 cm] *los de las puertas y ventanas menores, y de tres en quadro* [57'9 x 57'9 cm] *los principales, que acompañan a las bóvedas superiores.* Por su parte, *la forma en bosquejo del cornisamiento interior*, es decir, el núcleo o alma de fábrica del entablamento general del templo, debía ser también de ladrillo y yeso, mientras que las *dobelas del arco de la puerta principal*, más afinadamente del *marco de la puerta con su cornisilla*, así como las del *marco de la ventana* circular de la nueva fachada principal, debían ser de sillería, aunque no queda claramente explicitado, y de *tres palmos* [57'9 cm] *de largueza.* A su vez, *a la parte interior, sobre dicha puerta*, debía construirse de ladrillo y yeso un arco escarzano, sin duda de descarga, de 3 palmos (57'9 cm) de rosca. Por otro lado, *los aleros de los tejados de la obra adicional* debían construirse de ladrillo y yeso, *al mismo alto y a imitación de los antiguos*, al igual que *la parte de fábrica que lebanta sobre los tejados de la nave para formar la cubierta de la bóbeda de medio del crucero*, o lo que es lo mismo, el tambor exterior octogonal que debía cubrir la bóveda de plato del crucero, que también debía ser de ladrillo y yeso *con su alero inclusibe*.[2532]

[2530] A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 87 r.-96 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 5-IX-1791).
[2531] *Ibidem*, ff. 87 r.-96 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 5-IX-1791).
[2532] *Ibidem*.

A continuación, se debían construir ya los *tejados superiores*, que debían ser de nueva planta y no solo en la zona de ampliación, aunque se reaprovecharían aquellos elementos individuales (maderos, tejas, herrajes…) que estuvieran en buen estado y fueran reutilizables, pues la estructura de madera de las antiguas cubiertas, además de deteriorada, no era válida pues cargaba directamente sobre las bóvedas. Dichos *tejados superiores* se debían ejecutar *como contiene el dibujo del corte, colocando soleras de palmo en cuadro* [19'3 x 19'3 cm] *al interior de los aleros para el apeo de maderos, los cuales an de encontrarsen a tope sobre los puentes principales, clabándolos por ambas puntas con toda siguridad.* Los tirantes de las cuatro armaduras de madera, concretamente *armaduras de pendolón*, que se necesitaban para formar las estructuras de los tejados de la nave, el presbiterio y el transepto (una armadura para la nave, otra para el presbiterio y otras dos para los brazos del transepto), debían ser de una pieza y se debían apear *tres palmos* [57'9 cm] *en las paredes*, mientras que los *pares* principales, es decir, las vigas inclinadas más importantes, debían tener *el ancho que manifiesta el pendolón y quince dedos* [24'13 cm] *de grueso, e igual ancho las tornapuntas, con diez dedos* [16'08 cm] *de recio*. Respecto a las *abrazaderas y demás yerros pertenecientes a dichas armaduras*, se debía hacer *aprovechamiento de los que saliesen útiles en la demolición.* A su vez, *en los quatro ángulos entrantes*, o lo que es lo mismo, en las cuatro esquinas del crucero, se debían formar *lima-oyas con tejoncillos, y por este medio se an de sacar las aguas que correspondan al frente de la torre campanil*. Por su parte, el tejado específico que debía cubrir la bóveda de plato del crucero, más concretamente el tambor octogonal exterior que la envolvería, se debía ejecutar *como contiene dicho dibujo*, de tal manera que *en cada una de las ocho frentes se an de distribuir cinco piezas menores, ajustadas y clabadas a las principales de los ángulos y a las soleras, y la cubierta de su pendolón a de ser de ladrillo y yeso.* Concluidos los *enmaderados*, es decir, la estructura de madera de los tejados, se debía proceder a entablar dicha estructura de forma generalizada *con las tablas que salgan buenas del derribo, supliendo las que faltasen, clabándolas con clabos tirados*, y seguidamente, justo encima de los entablados, se debían sentar ya las tejas *con buro a cerro lleno, solapándolas medio palmo* [9'65 cm], *así canales como cobijas, encarcelando con mortero de cal las que componen los caballones y las primeras a la parte de los aleros*. Cabe resaltar que, *a esta imitación*, es decir, siguiendo este mismo procedimiento general, se debían ejecutar *los tejados inferiores de la obra adicional*, es decir, los tejados del baptisterio, de la escalera del coro alto y de las dos capillas laterales que se añadirían en el segundo tramo de la nave (anteriormente el primero). Los restantes tejados secundarios, que con carácter general estaban en buen estado, se reaprovecharían *reparando y retejando lo necesario los de la Capilla del Santo Christo y sacristía*.[2533]

Estando la fábrica cubierta en todas sus partes se podría proceder ya a ejecutar una de las intervenciones más importantes de todo el proyecto: la construcción de nueva planta, sin duda actualizando su diseño a los nuevos gustos estéticos clasicistas, de *las bóbedas principales y las menores de las capillas*, que se realizarían *de dos alfas de ladrillo y yeso, dejándolas jarradas y pasadas de llana por la parte combexa*, es decir, por la cara superior no visible desde el interior de la iglesia, *macizando sus pechinas asta*

[2533] *Ibidem*.

el tercio de sus alturas, y por lo cóncava an de quedar arregladas de yeso pardo, como corresponde, para poder blanquearlas a su debido tiempo. *Y en esta manera se continuará todo el interior de la yglesia con el ornato que contiene el dibujo del corte, el cual, en lo que es el cornisamiento,* es decir, el entablamento general que debía recorrer el perímetro interior del templo, *está sugeto al antiguo,* al que ya existía, que por su clasicismo debía preservarse y prolongarse en las zonas ampliadas o reformadas, *y por esto a de derruirse la bóbeda del piso del coro antiguo,* que al quedar en medio de la nave, interrumpiendo las líneas arquitectónicas del edificio, no sería reaprovechable, debiéndose cerrar con ladrillo y yeso *la puerta de su comunicación*.[2534]

El piso del nuevo coro alto y de los *quartitos adyacentes* debía ser de *bobedillas de cascos y yeso, con jarreo y suelo de dos dedos* [3'22 cm] *de grueso, y por lo inferior an de acersen cielosrrasos armados con listones tegidos de caña*. A su vez, con el fin de embellecer y regularizar el aspecto del frente del coro alto hacia la nave, se debía formar *con cerchones un arco elíptico que oculte el puente que sostiene dicho piso, y para más seguridad deben ponersen tornapuntas a la salida que permitan sus arranques*. Como remate, sobre dicho arco elíptico se debía instalar el *balaustreado antiguo,* es decir, la balaustrada de barrotes torneados del anterior coro alto, que por su buen estado se debía reaprovechar, *clabando a trechos su solera*. Por su parte, la *escalera de comunicación al coro,* que se debía alojar en una dependencia dispuesta a los pies del templo, flanqueando el primer tramo de la nave en el lado del evangelio, justo enfrente del baptisterio, se debía construir de ladrillo y yeso, *y a sus gradones se les pondrán peldaños de madera de cinco dedos en quadro* [8'04 x 8'04 cm], *proporcionando como mejor combenga dos ventanas para luces a las que se les pondrán rejas, como también a las quatro del departamento anterior, entrada del coro, batisterio y quartito de sobre él*. Por otro lado, se debían *manifestar y macizar las quiebras de los cielosrrasos de la capilla del Santo Christo y sachristía, y cerrar en esta, a ladrillo y yeso, la puerta actual y abrirla de nuevo al costado d*[e]*recho del presviterio, como se demuestra*.[2535]

En cuanto al acabado superficial de los paramentos interiores del edificio, cabe señalar que, *finalizada de pardo la obra, se dará principio al blanqueo a paleta por el presviterio, concluyéndolo del todo para trasladar a él el altar principal,* que sería el mismo que ya existía y que se habría almacenado, debidamente protegido, en un espacio habilitado en uno de los dos flancos del propio presbiterio.[2536] Como ese almacenaje habría imposibilitado por el momento abrir uno de los dos nuevos óculos del presbiterio, que se debían situar a los lados en su parte alta, en las lunetas, *luego se abrirá en el sitio que este ocupa la ventana manifestada en el corte, y a seguida se continuará dicho blanqueo en todo el interior de la yglesia, en inteligencia que el cornisamiento y demás miembros de la arquitectura an de blanquearse a brocha*. En esta misma etapa se debían colocar las *quatro vidrieras*, entendidas estas como cierres de vidrios transparentes

[2534] *Ibidem*.
[2535] *Ibidem*.
[2536] *Ibidem*. Sin duda para abaratar costes, Agustín Sanz decidió prescindir por completo de la creación de una nueva dotación mueble para el templo, que debió de considerar innecesaria, optando por la conservación y recolocación del retablo mayor preexistente, así como de los restantes altares particulares y otros elementos de mobiliario litúrgico (pila bautismal…).

emplomados de formas geométricas regulares, en los cuatro grandes vanos nuevos que debían iluminar el interior del templo y que habían sido ideados y ubicados por el propio Agustín Sanz, a saber: *ventanas de la fachada, costado d*[e]*recho del crucero* [la del costado izquierdo ya debía de existir] *y las dos del presviterio, las que an de ser a la idea que se manifiestan, con los yerros y rejadillos necesarios a su siguridad*.[2537]

En lo referente a la carpintería común, el arquitecto dispuso que como puertas principales de la iglesia debían servir *las antiguas, reparando sus maderas y supliendo por la cara exterior las ojas de lata que les falta, y para su decencia y permanencia se le dará a dicha cara, por igual, dos manos de secante de color aplomado*. Como puerta de la sacristía se debía utilizar también la ya existente, aunque se debía cambiar su ubicación. Por el contrario, las cuatro puertas del *batisterio, quartito de parte de arriba y sus laterales*, se debían hacer nuevas, *de una ala, armadas de las maestras de los costados y testeras, y estas an de tener siete dedos* [11'26 cm] *de anchas y tres* [4'82 cm] *de grueso, con una boleta al canto interior de la cara, y por la espalda se an de embutir tres barras a cola para seguridad de los tableros, y las piezas de sus marcos an de ser de ocho dedos* [12'86 cm] *de anchas y seis* [9'65 cm] *de grueso. Cada una a de llebar cinco alguazas y picaporte, y a más cerraja y llabe la del batisterio.* Por su parte, las ventanas para estos mismos departamentos, también nuevas, debían ser *llanas de dos medias con tres barras, sus marcos de ocho dedos en quadro* [12'86 x 12'86 cm], *embutiendo en ellos las rejas, y cada ala a de llebar tres alguazas medianas, y para cerra*[r]*las se les a de poner fallebas que comprendan toda su altura*.[2538]

Al interior, el pavimento de toda la iglesia se debía hacer nuevo con ladrillo, *sentándolo con mortero delgado, zaboyando sus juntas con yeso pasado por porgadero, bruñéndolas a la paleta.* Al exterior, los paredones que debían formar la plazuela *del frente de la fachada*, que tras los derribos y explanaciones para ampliar el templo hacia los pies quedaría configurada como un curioso y recoleto espacio en rehundido progresivo respecto a la calle circundante desde el lado del evangelio, se debían construir de *mampostería real, con su albardilla de piedras crecidas*. Por su parte, los *gradones* o amplios escalones que en la plazuela debían salvar la diferencia de cotas entre la calle circundante, dispuesta a mayor altura, y la fachada principal, más baja, debían ser de *sillería*, sin duda de las Canteras del Toscar, debiéndose empedrar el exiguo espacio de dicha plazuela propiamente dicho, es decir, el dispuesto a ras del arranque de la fachada principal, con *guijarros bien apisonados, con inclinación a la parte del Camino de Zaragoza para dar salida a las aguas pluviales, y en lugar de tierra, se les echará a dichos guijarros lechadas de mortero*.[2539]

Mención aparte merece, en el proyecto constructivo de Agustín Sanz, la torre campanario, que se debía construir de nueva planta, pero reutilizando el primer cuerpo de la existente, que al parecer era muy anterior a la arquitectura del propio templo, sin duda por ser reaprovechada de una iglesia mucho más antigua emplazada en el mismo solar. En concreto se debía *demoler la torre campanil asta la altura del alero de los tejados de la nave, en cuyo sitio (reparando la cornisa que biene a dicha altura) se construirá el*

[2537] *Ibidem*.
[2538] *Ibidem*.
[2539] *Ibidem*.

cuerpecito ochavado manifestado en el dibujo de la fachada, es decir, un cuerpo de campanas de cuatro caras y esquinas achaflanadas de reducidas dimensiones, sin duda ya muy simplificado a nivel formal y ornamental. Sus paredes debían ser de ladrillo y yeso *tres palmos* [57'9 cm] *de gruesas asta la altura del pie del c*[h]*apitel inclusibe, zaboyadas por lo exterior y labadas por lo interior*, mientras que su *cornisilla, desde la corona para arriba*, debía ser de *losas de piedra con los tizones suficientes a su siguridad*. Como complemento estructural del chapitel que debía rematar la torre, *a la cara interior de las paredes, dos palmos* [38'6 cm] *superior a las ventanas*, debía colocarse un *telar de maderos cantados, de nueve dedos* [14'48 cm] *de grueso y catorce* [22'52 cm] *de tabla, ensamblados y clavados en sus ángulos, sobre el cual a de sentar el telar de pares, de maderos de palmo en quadro* [19'3 x 19'3 cm] *empalmados a media madera en sus encuentros y clavados con toda siguridad, los que an de dejar en el centro un hueco de ocho dedos en quadro* [12'87 x 12'87] *para introducir la espiga de la aguja, que esta a de ser de un palmo en quadro* [19'3 x 19'3 cm] *a la parte vaja y ochavada a lo superior*. Por su parte, el *barrón* o gran barra de la cruz de hierro que debía rematar el chapitel de la torre debía tener *dos dedos y medio en cuadro* [4'02 cm], *y se a de introducir seis palmos* [115'8 cm] *por el centro de la aguja afianzándola con dos abrazaderitas de yerro*. A su vez, al pie del chapitel se debía poner un *telar de tablón de palmo y medio* [28'95 cm] *de ancho y cinco dedos* [8'04 cm] *de grueso, en la misma idea que el primero*, para apeo de las riostras y cerchones que debían configurar la forma de dicho chapitel. Las 8 riostras de los ángulos debían tener *ocho dedos* [12'87 cm] *de anchas y seis* [9'65 cm] *de grueso, por la parte inferior an de embarbillar en el telar, y a patilla por la superior en la aguja, clavados por ambas puntas*. Los 16 cerchones que necesitaba el chapitel debían ser de *tablón un palmo* [19'3 cm] *de ancho y quatro dedos* [6'43 cm] *de grueso, asegurados con manguetas a la aguja y clavados a satisfacción*, y sobre dichos cerchones se debía entablar ya *con tablas de dos dedos* [3'22 cm] *de grueso clavadas con clabos sobretirados, repasándolas por lo exterior asta que no quede ninguna desigualdad, cubriéndolas con ojas de lata a doble, clavadas con clavos de entapizar puestos de modo que queden ocultas todas sus cabezas.* Por otro lado, *al asiento* de la bola de la base de la cruz que debía rematar el chapitel se debía hacer un *sombrerillo de plomo para que no se calen las aguas al interior*. Una vez ultimado el recubrimiento exterior del chapitel, *a toda esta obra* se le debía dar *dos manos de secante, al enlatado imitado al plomo, a la bola de color de oro, y a esta cruz y a la que ha de ponerse sobre el frontispicio de la fachada de negro.* Para concluir la torre sería preciso, por último, intervenir ligeramente en el cuerpo inferior que se debía reaprovechar, en concreto en las *gradas de la escalera de comunicación al cuerpo campanil*, que se hallaban *maltratadas* y debían repararse *poniéndolas bar*[r]*otes de madera de quatro dedos en quadro* [6'43 x 6'43 cm].[2540]

El informe facultativo de Agustín Sanz finaliza con la mención a una obra que, aunque ajena al edificio en sí, era fundamental para poder acometer su ampliación: el traslado del cementerio local a una nueva ubicación. Dicha obra complementaria, que se debía ejecutar de forma anticipada, estaba motivada por el hecho de que el camposanto ceñía literalmente el templo por el lado de la epístola y por los pies, hasta tal punto que

[2540] *Ibidem*.

en el día tiene su entrada la yglesia por el cementerio, del que, sobre ser muy reducido, comprende la mayor parte de su extensión la obra adicional. Por ello, el arquitecto consideraba indispensable la construcción de un nuevo cementerio, a costa de los fondos que se asignaran a la ampliación y reforma del templo parroquial y *con proporción al pueblo, al costado del camino de Zaragoza, i*[n]*mediato a la yglesia, por ser este el sitio más proporcionado*. Su *figura* o planta debía ser la de un *paralelogramo rectángulo de veinte varas* [15'44 m] *de longitud y quince* [11'58 m] *de latitud*, siendo su cerca exterior de *tapia valenciana de catorce palmos* [270'2 cm] *de altura y cuatro* [77'2 cm] *de cimiento, con su albardilla de cal y piedra*, una cerca que debía incluir, en los *ángulos y medios de cada frente*, pilares proporcionados de mampostería. Como cerramiento de la citada cerca se instalaría, *a la parte del camino*, la puerta del cementerio viejo, que estaba en buen estado.[2541]

Agustín Sanz calculó también de forma pormenorizada los costes de ejecución de la reforma y ampliación de la Iglesia de Cortes, unos costes que recogió en el cálculo o presupuesto que adjuntó, como complemento indispensable, al proyecto constructivo ya analizado y en el que, como en aquel, aportó abundantes datos técnicos que permiten conocer y entender mejor su propuesta arquitectónica. Se trata de un exhaustivo documento en el que el arquitecto zaragozano cuantificó, partida por partida, el coste de todos los trabajos o materiales que requería la reforma y ampliación del templo. Las citadas partidas, cuyo importe total cifró en la importante cuantía de 4.219 libras, 4 sueldos y 2 dineros jaqueses (79.418 reales y 4 maravedís de vellón),[2542] pueden agruparse, según su naturaleza, en un total de cinco apartados que, de mayor a menor coste, serían: albañilería-carpintería de fábrica, cantería, carpintería común-herrería-hojalatería-vidriería, gastos adicionales, y pertrechos-equipamiento.[2543]

El primer apartado, que englobaba los trabajos de albañilería estrictos y las labores de carpintería de fábrica o estructural a ellos vinculadas, era con gran diferencia el más costoso, puesto que con la importante cuantía total que alcanzaba de 2.957 libras y 2 sueldos jaqueses (55.661 reales y 17 maravedís de vellón), casi sextuplicaba al segundo apartado, el de la cantería. De esa cifra, solo una parte muy pequeña, en concreto de 390 libras y 10 sueldos (7.350 reales y 13 maravedís), correspondía a las obras de carpintería de fábrica, que no obstante eran muy relevantes y abarcaban las siguientes labores: la ejecución de nueva planta de las estructuras de los tejados *superiores* (nave, brazos del transepto y presbiterio) y la cubierta de la bóveda de plato del crucero; la adquisición de los maderos necesarios para dichas estructuras; el arreglo y reutilización de maderos de los viejos tejados para la creación de las cubiertas de las dependencias secundarias de nueva planta (baptisterio, escalera del coro alto y dos capillas laterales); el entablado de los diferentes tejados; la ejecución de los forjados del coro alto y sus dependencias adyacentes; la creación de *cimbras de tablón* para formar arcos y bóvedas; y el armado

[2541] *Ibidem*.
[2542] De esa cuantía total de 4.219 libras, 4 sueldos y 2 dineros jaqueses (79.418 reales y 4 maravedís de vellón), aproximadamente 340 libras y 6 sueldos (6.405 reales y 16 maravedís) correspondían estrictamente a la reparación del primer cuerpo de la torre campanario y a la construcción de su nuevo cuerpo de campanas y chapitel. Véase *ibidem*.
[2543] *Ibidem*.

estructural del chapitel del cuerpo de campanas de la torre.[2544] Las restantes 2.566 libras y 12 sueldos (48.311 reales y 4 maravedís) del apartado de albañilería-carpintería de fábrica se referían a las labores de albañilería propiamente dichas, destacando especialmente dentro de las mismas tres aspectos por su importante coste: la construcción de los grandes muros de la zona ampliada de los pies del templo y otros paramentos secundarios con *mampostería real*, la creación de diferentes elementos y paramentos murales de ladrillo y yeso, y la realización de diferentes elementos arquitectónicos y decorativos interiores en yeso.[2545] El resto de trabajos de albañilería a realizar eran: la demolición de ciertos elementos que debían desaparecer para permitir la prolongación del edificio (la antigua fachada, el viejo coro alto…); la cimentación de la zona de ampliación de los pies; la construcción de los nuevos arcos *de la nave y capillas*; la ejecución de los

[2544] La ejecución de los tejados *superiores*, es decir, de la nave, los dos brazos del transepto y el presbiterio, comprendía: la creación de 4 *armaduras de pendolón*, con inclusión del *acomodamiento* de sus herrajes y colocación (89 libras y 12 sueldos jaqueses, o 1.686 reales y 18 maravedís de vellón), la realización de 6 puentes para los *caballones*, incluidas las cartelas y las tornapuntas que debían venir a las paredes (24 libras, o 451 reales y 26 maravedís), y la adquisición de 108 maderos para formar los tendidos de los referidos tejados, inclusa su colocación (86 libras y 8 sueldos, o 1.626 reales y 10 maravedís). Por su parte, el armado estructural del tejado de la bóveda de plato del crucero englobaba tanto la adquisición de los maderos necesarios como su labra y colocación (22 libras y 4 sueldos, o 417 reales y 30 maravedís). A su vez, la creación de los tejados de las dependencias secundarias de nueva planta (baptisterio, escalera del coro alto y dos capillas laterales) comprendía el arreglo y reutilización de los maderos necesarios entre aquellos que salieran útiles del derribo de los viejos tejados, y soleras para estos y los tejados *superiores* (12 libras y 16 sueldos, 240 reales y 32 maravedís). Por otro lado, el entablado de los tejados comprendía 320 varas cuadradas (190’7 m²) de nuevas tablas para completar las que se reaprovechaban de los viejos tejados y dar servicio a las cubiertas de las dependencias adicionales de nueva creación, con inclusión de colocación y clavos (48 libras, o 903 reales y 17 maravedís). Además, la ejecución de los forjados del coro alto y sus *quartitos adyacentes* comprendía la adquisición e instalación de 21 maderos, así como la compra y colocación del *puente principal* que debía sostener el forjado del coro (24 libras y 16 sueldos, o 466 reales y 28 maravedís). A su vez, la creación de *cimbras de tablón* comprendía la confección de cuatro cimbras grandes para formar los arcos fajones y las bóvedas de los tejados *superiores*, y otras cuatro pequeñas para el volteo de los arcos y las bóvedas de las capillas laterales de nueva planta. Por último, el armado estructural del chapitel del nuevo cuerpo de campanas, que incluía también la creación de sus *telares*, englobaba tanto la adquisición de los maderos necesarios como su labra y colocación (36 libras y 18 sueldos, o 694 reales y 19 maravedís). Véase *ibidem*.

[2545] La construcción de los grandes muros de la zona de ampliación de los pies del templo y de otros paramentos secundarios requería la obtención y colocación de 845 varas cúbicas (388’78 m³) de *mampostería real, en todo el edificio* (591 libras y 10 sueldos jaqueses, o 11.133 reales y 27 maravedís). Por su parte, la creación de diferentes elementos y paramentos murales de ladrillo y yeso, que incluía el coste de los materiales y la mano de obra, comprendía 279 varas cúbicas (128’37 m³) de dichos materiales que debían emplearse en los *pilastrones* de la nave, el transepto y el presbiterio, en las pechinas y el tambor octogonal exterior de la bóveda de plato del crucero, y en el cierre de las antiguas puertas de la sacristía y el viejo coro alto (446 libras y 8 sueldos, o 8.402 reales y 20 maravedís). También incluía el coste de los materiales y la mano de obra la realización de diferentes elementos arquitectónicos y decorativos interiores en yeso (216 libras y 2 sueldos, o 4.067 reales y 22 maravedís, coste total de este subapartado), una labor que comprendía: el tondo anillado del centro de la bóveda de plato del crucero (14 libras y 2 sueldos, o 265 reales y 14 maravedís); 30 varas lineales (23’16 m) de *cornisilla* en la base de dicha bóveda de plato del crucero (18 libras, o 338 reales y 28 maravedís); los marcos interiores de las cuatro nuevas ventanas del templo, que eran dos óculos en el presbiterio, otro en la fachada principal y un vano rectangular en el testero del brazo derecho del transepto (12 libras, o 225 reales y 30 maravedís); 84 varas lineales (64’85 m) de *cornisamiento* o entablamento (acabado superficial) en el interior de la zona de ampliación de los pies del templo (100 libras y 16 sueldos, o 1.897 reales y 12 maravedís); los capiteles de las pilastras y *membretes* (13 libras y 16 sueldos, o 259 reales y 26 maravedís); 77 varas lineales (59’44 m) de impostas por todo el interior (30 libras y 16 sueldos, o 579 reales y 25 maravedís); y el *embasamento de la parte adicional*, es decir, las basas de las pilastras de la ampliación de la nave por los pies (26 libras y 12 sueldos, o 500 reales y 24 maravedís). Véase *ibidem*.

aleros de la zona de ampliación y ciertos elementos de nueva planta; el cubrimiento de los tejados; la creación de las nuevas bóvedas; la realización de las obras complementarias del nuevo coro alto y sus dependencias adyacentes; la ejecución de ciertas obras menores de reparación y adaptación espacial y funcional; el jarreado de los paramentos, los techos y otros elementos interiores de nueva planta, y el blanqueo de la totalidad de las superficies interiores a excepción del suelo; y la pavimentación general del templo.[2546] Mención aparte dentro de la albañilería merecen, por su cierta autonomía, la construcción del nuevo cuerpo de campanas de la torre y la reparación del primer cuerpo de la misma, y el empedrado exterior de la nueva plazuela de acceso al templo.[2547]

[2546] La demolición de ciertos elementos para permitir la ampliación del templo abarcaba también la separación de los materiales reutilizables y la saca de las enronas resultantes (110 libras jaquesas, o 2.070 reales y 18 maravedís de vellón). Por su parte, la creación de los cimientos de la zona de ampliación de los pies del edificio, que incluía los materiales y la mano de obra, comprendía la excavación de las zanjas y su relleno con 207 varas cúbicas (95'24 m³) de *cimientos* de mampostería mezclada con mortero de cal y arena de mina (124 libras y 4 sueldos, o 2.337 reales y 28 maravedís). A su vez, la construcción de los nuevos *arcos de la nave y capillas* comprendía los materiales y la mano de obra para aparejar 74 varas cúbicas (34'04 m³) de ladrillo y yeso (148 libras, o 2.785 reales y 27 maravedís). Por otro lado, la ejecución de los aleros de la zona de ampliación y de ciertos elementos de nueva planta comprendía los materiales y la mano de obra para aparejar 70 varas lineales (54'04 m) de alero de ladrillo y yeso en la parte ampliada de la nave (70 libras, o 1.317 reales y 21 maravedís) y otras 87 varas lineales (67'16 m) de alero de ladrillo y yeso, pero de la mitad de envergadura, en el nuevo tambor octogonal exterior de la bóveda de plato del crucero y las nuevas capillas laterales y dependencias auxiliares (baptisterio, escalera del coro alto) (43 libras y 10 sueldos, o 818 reales y 27 maravedís). Por otra parte, el cubrimiento de los tejados englobaba: la compra de 7.000 tejas árabes que se necesitaban, además de las viejas, *para todos los tejados* (35 libras, o 658 reales y 27 maravedís); y el trabajo de sentar 15.000 tejas, entre viejas y nuevas, con inclusión de los *cavallones* (81 libras, o 1.524 reales y 23 maravedís). Mucho más costosa sería la creación de las nuevas bóvedas del templo, tanto *mayores* como *menores*, que comprendía un total de 480 varas superficiales (286 m²) de abovedamiento de *dos alfas de ladrillo y yeso*, incluyendo tanto los materiales como la mano de obra (192 libras, o 3.614 reales y 1 maravedí). También debían incluir los materiales y la mano de obra las obras complementarias del nuevo coro alto y sus dependencias adyacentes, que abarcaban los siguientes trabajos: el tendido de 20 bovedillas de *cascos y yeso* entre los maderos del forjado del coro alto y de los forjados de sus cuartos colindantes, incluyendo el jarreo de su superficie y la ejecución de los suelos superiores de yeso de dos dedos (3'22 cm) de grosor (24 libras, o 451 reales y 26 maravedís); la creación de 65 varas cuadradas (38'74 m²) de cielorraso por la parte inferior de los forjados del coro alto y sus dependencias anejas con el fin de ocultar su estructura de madera (22 libras y 15 sueldos, o 428 reales y 8 maravedís); la construcción del gran arco elíptico que debía ocultar el puente que sostendría el forjado del nuevo coro alto (8 libras, o 150 reales y 20 maravedís); y la creación de la escalera de acceso al citado coro alto, compuesta de 21 gradas (21 libras, o 395 reales y 10 maravedís). Por su parte, la realización de ciertas obras menores de reparación y adaptación espacial y funcional comprendía lo siguiente, abarcando tanto los materiales necesarios como la mano de obra: la *compostura* de los techos y los tejados de la capilla del Santo Cristo y la sacristía, que se mantenían (14 libras, o 263 reales y 18 maravedís); la apertura de la puerta de la sacristía en su nuevo emplazamiento y la recolocación de su marco (5 libras, o 94 reales y 4 maravedís); y la mudanza de las gradas del presbiterio (10 libras y 10 sueldos, o 197 reales y 22 maravedís). Mucho más costoso, por su gran envergadura, sería el jarreo de los paramentos, techos y otros elementos interiores de nueva planta, y el blanqueo de todas las superficies interiores a excepción del suelo, pues comprendía los materiales y la mano de obra de 3.256 varas cuadradas (1.940'52 m²) de blanqueo *en todo lo interior de la fábrica*, incluyendo los jarreos previos *de la parte adicional* (162 libras y 16 sueldos, o 3.064 reales y 13 maravedís). A su vez, la ejecución del nuevo pavimento general de la iglesia tendría un coste importante, aunque mucho menor, abarcando los materiales y la mano de obra de 638 varas cuadradas (380'24 m²) de *enladrillado* (63 libras y 16 sueldos, o 1.200 reales y 31 maravedís). Véase *ibidem*.

[2547] A nivel de albañilería, la intervención en la torre campanario comprendía: el arreglo de la cornisa de remate de su primer cuerpo, un primer cuerpo que llegaba *al igual* de los aleros superiores del templo y que se mantenía de la torre preexistente (8 libras y 10 sueldos jaqueses, o 160 reales de vellón); la *compostura* de la escalera antigua del citado primer cuerpo (7 libras y 10 sueldos, o 141 reales y 6 maravedís); y la construcción de un nuevo *cuerpecito* de campanas, que comprendía los materiales y la mano de obra de aparejar 43 varas cúbicas (19'78 m³) de ladrillo y yeso (154 libras y 16 sueldos, o 2.913 reales y 27

En segunda posición en cuanto al coste, aunque a una distancia muy notable de la albañilería-carpintería de fábrica, se encontraba el apartado de la cantería, que sumaba la importante cuantía de 515 libras y 10 sueldos jaqueses (9.703 reales y 9 maravedís de vellón). Este se circunscribía principalmente al exterior del templo e incluía labores muy importantes desde un punto de vista estético pues configurarían la imagen externa del edificio: la ejecución de la fachada principal, que en su cara exterior debía construirse íntegramente con sillería de las canteras locales del Toscar, incluidas las cornisas de su frontón triangular o sus restantes detalles arquitectónicos (capiteles, óculo, portada…); la confección de los *gradones* de acceso a la nueva plazuela rehundida que debía abrirse delante de dicha fachada principal; la realización de los zócalos de los *pilastrones* del interior del templo; y la creación de la cornisa superior de remate del nuevo cuerpo de campanas de la torre, justo debajo del chapitel.[2548]

El tercer apartado en el que se podía dividir el cálculo de costes, de un montante total de 359 libras y 2 dineros jaqueses (6.757 reales y 20 maravedís de vellón), era el que aglutinaba la carpintería común, la herrería y la vidriería, tres especialidades que en dicho cálculo estaban intrínsecamente relacionadas, además de la hojalatería. Englobaba las siguientes labores: la confección de nueva factura de distintas puertas y ventanas, incluidas sus estructuras de madera o metal, herrajes, rejas y vidrieras translúcidas;[2549] el reaprovechamiento y reinstalación de ciertos elementos lígneos anteriores (puertas principales, retablos, barandilla del coro y sillería coral);[2550] la creación y protección del

maravedís). Por su parte, el empedrado de la nueva plazuela delantera del templo, de pequeñas dimensiones, comprendería el asentamiento de 100 varas cuadradas (59'60 m²) de *empedreado* (6 libras y 5 sueldos, o 117 reales y 22 maravedís).

[2548] Dentro de la cantería, la partida más abultada desde un punto de vista económico correspondía a la obtención, labra y colocación de 160 varas cúbicas (73'62 m³) de sillería, concretamente de sillares regulares paralepipédicos en la nueva fachada principal, en los *gradones* de su plaza frontal de acceso y en los zócalos de los *pilastrones* del interior del templo (320 libras jaquesas, o 6.023 reales y 12 maravedís de vellón). También un coste abultado, aunque tres veces menor, tenía la creación de las cornisas molduradas que conformarían el *frontispicio* o frontón triangular de la nueva fachada principal, labor que comprendía la obtención, labra y colocación de 30 varas lineales (23'16 m) de piedra de cantería con formato de *cornisa* (108 libras, o 2.032 reales y 30 maravedís). Menor sería el coste de la creación de los principales detalles arquitectónicos de la citada fachada principal, lo que incluiría la obtención, labra y colocación de la sillería correspondiente, a saber: los dos fragmentos del arquitrabe del frontón triangular, las basas y los capiteles toscanos de sus pilastras, el marco moldurado de su óculo circular y el marco de la portada adintelada, incluida su cornisa superior (42 libras y 10 sueldos, o 799 reales y 33 maravedís). Por otro lado, la creación de la cornisa de remate del nuevo cuerpo de campanas de la torre comprendería la obtención, labra y colocación de 360 palmos cúbicos (165'64 m³) de cantería (45 libras, u 847 reales y 1 maravedí). Véase *ibidem*.

[2549] La confección de las distintas puertas y ventanas nuevas del edificio, incluyendo los materiales y la mano de obra de ejecución e instalación, comprendía lo siguiente: cuatro puertas iguales para el baptisterio, el acceso a la escalera del coro alto, la entrada del coro alto y el acceso al cuarto sobre el baptisterio desde el coro alto, incluidos sus herrajes (28 libras jaquesas, o 527 reales y 1 maravedí de vellón); cuatro ventanas iguales para estos mismos *departamentos*, con inclusión de sus rejas y cerrajería (40 libras, o 752 reales y 31 maravedís); dos ventanas iguales para la escalera del coro, con sus rejas *y demás* (10 libras y 16 sueldos, o 203 reales y 10 maravedís); y 267 palmos cuadrados (9'95 m²) de vidriera transparente *para las cuatro ventanas adicionadas* para iluminar el templo, incluidos sus herrajes y *rejadillos* de hilo de hierro (85 libras, 2 sueldos y 2 dineros, o 1.601 reales y 32 maravedís). Véase *ibidem*.

[2550] El reaprovechamiento y reinstalación de ciertos elementos lígneos anteriores incluía: la recolocación y *compostura* de las puertas principales del templo en la nueva fachada principal (14 libras jaquesas, o 263 reales y 18 maravedís de vellón); el traslado del altar principal y los altares particulares de las capillas laterales a sendos espacios del propio templo (presbiterio y brazos del transepto respectivamente) durante

recubrimiento de hojalata del chapitel de la torre;[2551] la ejecución de las dos cruces de hierro forjado que coronarían respectivamente la fachada principal y el chapitel de la torre (esta última con bola);[2552] y la adquisición de grandes clavos especiales para madera.[2553]

Ciertos gastos especiales o adicionales, con una cuantía total de 274 libras y 10 sueldos jaqueses (5.166 reales y 31 maravedís de vellón) de coste estimado, conformaban el cuarto apartado más abultado del cálculo de Agustín Sanz desde un punto de vista económico, aunque a una gran distancia del primero y mucho más cerca del segundo y del tercero. Incluía solo dos partidas, que tenían en común referirse a gastos especiales o adicionales que no afectaban al edificio en sí pero que era necesario acometer para poder ampliarlo: la adquisición de la Casa de la Rectoría, que se disponía a los pies de la iglesia y que era preciso derribar; y la construcción de un nuevo cementerio que sustituyera al existente, que como ya se ha visto ceñía el templo por el lado de la epístola y por los pies y que por tanto era necesario desmantelar.[2554]

El quinto y último apartado en el que podía dividirse el cálculo de costes, de un montante total bastante reducido de apenas 113 libras jaquesas (2.127 reales de vellón) comprendía solo tres partidas correspondientes a la adquisición de pertrechos o elementos de equipamiento necesarios para ejecutar las obras: un carro especial que se precisaría para trasladar a pie de obra las pesadas piedras de sillería y las piezas grandes de mampostería desde las canteras del propio término municipal, *que no le ay en el pueblo*; un *juego delantero de galera*, es decir, una especie de pieza delantera de ampliación de un carro del tipo galera, que se necesitaría *indispensablemente* para conducir o trasladar los tirantes de las armaduras de los tejados; y un juego de utensilios de construcción que se precisaría para elevar elementos a gran altura (*maromilla*, torno, polea y andamios).[2555]

El cálculo de costes de Agustín Sanz concluye con una nota aclaratoria en la que el arquitecto precisó que su cuantía total ascendía a 4.219 libras, 4 sueldos y 2 dineros

el transcurso de las obras (65 libras, o 1.223 reales y 17 maravedís); y la reinstalación de la barandilla y la sillería coral antiguas en el nuevo coro alto (10 libras, o 188 reales y 8 maravedís de vellón). Véase *ibidem*.

[2551] La creación y protección del recubrimiento de hojalata del chapitel de la torre englobaba: la adquisición e instalación de 42 varas cuadradas (25'03 m²) de *enlatado* para *cubierta* de dicho chapitel, incluidos clavos y *manifacturas* (67 libras y 4 sueldos jaqueses, o 1.264 reales y 31 maravedís de vellón); y *dos manos al olio* que debían aplicarse a dicho *enlatado* para su protección (5 libras y 8 sueldos, o 101 reales y 22 maravedís). Véase *ibidem*.

[2552] La confección de las dos grandes cruces de hierro forjado de la fachada principal y del chapitel de la torre (esta última con bola metálica en su base), incluía los materiales y la mano de obra de ejecución e instalación (20 libras jaquesas, o 376 reales y 16 maravedís de vellón). Véase *ibidem*.

[2553] La adquisición de grandes clavos especiales para madera comprendía la compra de 5 arrobas (63 kg) de clavos *de palmo y tercia* que Agustín Sanz consideraba que faltarían para clavar todos los *enmaderados* (13 libras y 10 sueldos jaqueses, o 254 reales y 4 maravedís de vellón). Véase *ibidem*.

[2554] La tasación o precio de compra de la Casa de la Rectoría se había fijado en 145 libras jaquesas (2.729 reales y 11 maravedís de vellón). Por su parte, la construcción del nuevo cementerio, que comprendía la obtención y colocación de 70 varas cúbicas (32'21 m³) de mampostería en sus cimientos, incluida la excavación, y la construcción de 84 tapias valencianas, incluidos sus pilares, tendría un coste de 129 libras y 10 sueldos (2.437 reales y 20 maravedís). Véase *ibidem*.

[2555] El carro especial para trasladar sillares y mampuestos grandes desde las canteras costaría 60 libras jaquesas (1.129 reales y 13 maravedís de vellón). Por su parte, el *juego delantero de galera* para trasladar los tirantes de las armaduras tendría un precio de 25 libras (470 reales y 20 maravedís). A su vez, el juego de utensilios de construcción para elevar elementos a gran altura, que comprendía una *maromilla* o cuerda de cáñamo de 3 arrobas (37'8 kg) de peso, un torno, una polea y 24 tablones para andamios, costaría 28 libras y 2 sueldos (528 reales y 31 maravedís). Véase *ibidem*.

jaqueses (79.418 reales y 4 maravedís de vellón), pero que dicha suma podría quedar reducida a 4.018 libras, 8 sueldos y 2 dineros (75.640 reales y 20 maravedís) tras deducir de la misma 200 libras y 16 sueldos (3.779 reales y 22 maravedís), importe del ladrillo y la piedra que a su juicio saldría en buen estado de los derribos a acometer en el templo y valor de la venta, a la conclusión de los trabajos, del carro especial, el juego delantero de galera y los demás pertrechos adquiridos. No obstante, matizó por último que, en cuanto al traslado de materiales de construcción a pie de obra, en el cálculo solo había cuantificado el coste de la *conducción de las maderas y yeso*, pues daba por supuesto que el pueblo acometería por su cuenta el traslado de los restantes materiales (sillares, mampostería, ladrillos…), labor cuyo valor económico cifró en la cantidad adicional de 474 libras, 6 sueldos y 8 dineros (8.928 reales y 7 maravedís).[2556]

Siguiendo el protocolo establecido, Agustín Sanz hizo llegar al Consejo de Castilla sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la reforma y ampliación de la Iglesia de Cortes, así como la carta-informe introductoria y explicativa que los acompañaba, fechada, como aquellos, el 5 de septiembre de 1791, a través del ayuntamiento de la localidad. De hecho, el envío a Madrid de toda esta documentación se canalizó a través del alcalde de Cortes, José Villuendas, quien el 13 de octubre, desde Zaragoza, escribió un oficio al secretario y escribano de cámara y de gobierno del Consejo de Castilla *por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*, Juan Antonio Rero y Peñuelas, informándole de la remisión adjunta de los documentos citados, así como del proyecto desestimado de Manuel Inchauste, para que todo ello lo pasara al Consejo, cuya Sala de Justicia estudió el caso apenas una semana más tarde, el 21 de octubre, ordenando que pasara a dictamen de su fiscal.[2557] El Fiscal del Consejo rubricó su informe un mes y una semana más tarde, el 28 de noviembre de 1791, haciendo constar en el mismo que, a su juicio, el expediente estaba ya lo suficientemente instruido y por tanto podía procederse de inmediato a providenciar el inicio de las obras del templo, aunque matizando que podía darse la dificultad de la *havilitación de los medios oportunos para ocurrir a los gastos de la dicha obra por carecer la fábrica de la yglesia del fondo necesario para ello*, pues existía el obstáculo de que el sobrante del fondo de Propios de Cortes, al que, como era común en Aragón, estaba adjudicada la primicia, renta destinada preferentemente a sufragar tales gastos, no permitía cubrir el coste total de las obras. Por ello consideraba necesario que los tres perceptores de los diezmos de la localidad (rector de la parroquial, Cabildo Metropolitano y arzobispo de Zaragoza) contribuyeran a dichas obras con el equivalente a la tercera o cuarta parte de los frutos decimales que percibían en la misma, lo que justificó puntualmente.[2558]

[2556] *Ibidem*.

[2557] *Ibidem*, f. 99 r. (Oficio de 13-X-1791) y f. 100 v. (Auto de 21-X-1791).

[2558] *Ibidem*, ff. 101 r.-102 v. (Dictamen de 28-XI-1791). En concreto, el fiscal argumentó lo siguiente en relación a la obligación de los perceptores de los diezmos a contribuir a las obras de la iglesia parroquial:

Los pueblos de Aragón, y entre ellos el de Cortes, perciven por lo común la primicia que se devenga en el territorio de su respectiva parroquia. Como entra su producto en la masa común de los Propios, intentan persuadir los partícipes en diezmos que no tienen obligación a contribuir con la quota de ello para los gastos de semejantes obras, suponiendo que es una carga inherente a el caudal de la primicia, que está reputada en dicho reyno con el mismo carácter y responsavilidad que el de la fábrica de las yglesias. Así opinan aquellos ynteresados en los diversos expedientes que ha despachado el fiscal, en que no pudiendo mirar el que expone con indiferencia la indolencia con que se conducían algunos, ha excitado

En función del dictamen del fiscal, aunque casi tres meses después de aquel, concretamente el 18 de febrero de 1792, el Consejo de Castilla dictó un auto, que a su vez dio lugar a una Real Provisión fechada el 3 de marzo de 1792, dando orden al Intendente General de Aragón para que dispusiera que se procediera *a la construcción de las obras y reparos necesarios para la rehedificación y ampliación de la yglesia parroquial del lugar de Cortes con arreglo a los planes y proyecto formado por el arquitecto don Agustín Sanz a cinco de septiembre de mil setecientos noventa y uno, cuio proyecto va inserto y los planes acompañan a esta nuestra carta, firmados y rubricados de don Manuel Antonio Santisteban, nuestro escrivano de cámara y de govierno de él por lo tocante a los reynos de la Corona de Aragón*. Le ordenaba también que para suplir las 4.018 libras, 8 sueldos y 2 dineros jaqueses (75.640 reales y 20 maravedís) en que se hallaba *regulado* su coste se valiera *del fondo que hubiesse de la primicia de dicho pueblo, y para el resto de la quarta parte de los diezmos que se adeudan en él, comprendiendo a todos los partícipes, sin excepción, con proporción a la parte o porción que reciben*.[2559]

Tres meses después, el 2 de junio de 1792, para dar cumplimiento a la orden del Consejo de Castilla de poner en marcha las obras de la Iglesia de Cortes, el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, ordenó al Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, que hiciera tres copias certificadas de la Real Provisión del 3 de marzo de 1792 con el fin de remitirlas a los tres perceptores de los diezmos. Dichas copias, fechadas el 15 de junio, fueron enviadas a los perceptores adjuntas a tres oficios del Intendente del 16 de junio en los que este instó a cada uno de ellos a que, en atención al contenido de la citada Real Provisión, se sirviera *consignar, con destino a dicha obra, la quarta parte de los diezmos que percive en aquel pueblo a disposición de su Junta de Propios, ya sea en frutos o en dinero, a fin de llebar a efecto la citada Real Determinación*.[2560]

---

la atención de el Consejo para que tomase, como protector de el Concilio, la providencia correspondiente para darles a entender la obligación de su ministerio.

El fiscal prescinde de el valor que deba darse a la proposición insinuada de que el caudal de la primicia haya de revertirse de la misma naturaleza que el de la fábrica, pero suponiéndolo así por ahora, lo cierto es que, consumido el fondo de ella, entra la obligación de los partícipes en diezmos a suplir el producto de ellos lo que falta para completar, en iguales casos a el presente, en que se trata de la reedificación de nueva yglesia, los gastos de su obra, por ser este el orden prevenido en la disposición de los Cánones y de el Santo Concilio de Trento.

En este supuesto, y en el de que los Propios de el lugar de Cortes no tienen el sobrante necesario para sufrir el coste de esta obra, si el Consejo fuere servido, podrá, aprovando desde luego su plan, mandar se comunique la orden correspondiente para que inmediatamente se ponga en execución, la que sea y se entienda también para que los ynteresados en diezmos contribuyan con la tercera o quarta parte equivalente a los frutos que perciven, sin dar lugar a que el Consejo se vea en la necesidad de tomar otras providencias.

[2559] *Ibidem*, f. 103 r. (Auto de 18-II-1792); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1792, carpeta de junio de 1792 (Copia certificada de Real Provisión de 3-III-1792 fechada el 15-VI-1792); y A.D.Z., Libro de varias cartas particulares recibidas y enviadas por el arzobispo de Zaragoza, 1791-1799, ff. 87 r.-88 r. (Copia certificada de Real Provisión de 3-III-1792 fechada el 15-VI-1792).

[2560] A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1792, carpeta de junio de 1792 (Copia certificada de Real Provisión de 3-III-1792 fechada el 15-VI-1792 y carta de 16-VI-1792) y carpeta de julio de 1792 (Carta de 9-VII-1792); y A.D.Z., Libro de varias cartas particulares recibidas y enviadas por el arzobispo de Zaragoza, 1791-1799, f. 85 r. (Carta de 16-VI-1792) y ff. 87 r.-88 r. (Copia certificada de Real Provisión de 3-III-1792 fechada el 15-VI-1792).

Como no podía ser de otra manera, la orden del Consejo de Castilla comunicada por el Intendente molestó sobremanera a los perceptores de los diezmos, incluido el rector de la parroquial, José Sánchez, nombrado el 20 de febrero de 1788, que era muy diferente a su predecesor en su actitud ante las obras del templo, pues todos ellos estaban abocados a perder temporalmente una parte importante de las rentas que percibían en la localidad. Para intentar evitarlo se movilizaron de inmediato iniciando un enfrentamiento con el ayuntamiento por la financiación de las obras que duró varios años. La iniciativa la llevó desde un primer momento el Cabildo Metropolitano de Zaragoza —que tras el rector estaba llamado a ser el mayor contribuyente—, cuya Junta de Hacienda de La Seo acordó, ya el 26 de junio de 1792, que, avisando al citado rector, que se convirtió en un enlace fundamental en el pueblo para la defensa de sus intereses, se contactara con el abogado del Cabildo en Madrid, Juan Vallejo, con el fin de que hiciera la *oposición conveniente* en el expediente abierto en el Consejo de Castilla, y se contestara al oficio del Intendente, algo que se hizo mediante una carta del Cabildo fechada el 5 de julio de 1792 en la que este evitaba comprometerse con la financiación, aduciendo la necesidad de recabar datos, con el fin de ganar tiempo y dilatar el proceso. Esta estrategia se concretó el 10 de julio de 1792 en un primer recurso del Cabildo ante el Consejo de Castilla *mostrándose parte en este asunto* y solicitando el expediente para poderlo estudiar en profundidad, un expediente que le fue entregado casi de inmediato, y siete meses después, el 9 de febrero de 1793, en un segundo recurso derivado del estudio del expediente, que devolvió ese mismo día, pidiendo e intentando justificar la exención de su contribución a las obras con la cuarta parte de los diezmos que percibía en el pueblo y proponiendo una financiación alternativa que se concretaba en el sobrante de la primicia en los años sucesivos mientras durasen las obras, el sobrante de los Propios y el propio fondo existente de primicia. El único gesto de buena voluntad por su parte era el ofrecimiento de entregar 400 pesos (320 libras jaquesas, o 6.023 reales y 12 maravedís de vellón) de limosna, misma cantidad ya comprometida en 1787.[2561]

Entretanto, como los recursos ante el Consejo de Castilla no paralizaban la puesta en práctica de lo estipulado en la Real Provisión del 3 de marzo de 1792, es decir, el inicio de las obras, el Cabildo y los otros dos perceptores de los diezmos siguieron con su estrategia de dar largas a los requerimientos de la Intendencia General de Aragón para que confirmaran la entrega de las cuantías que les correspondían como diezmadores de la localidad, unos requerimientos que dicha Intendencia formuló en sendos oficios triplicados fechados el 5 de enero de 1793, el 1 de abril de 1794 y el 16 de junio de 1794. Este último requerimiento, que estaba motivado por un oficio que el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes le habían remitido al Intendente el 6 de junio de 1794 haciéndole presente que cada día que pasaba resultaba más urgente reparar el templo, y

[2561] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1792, p. 37 (Cabildo de 22-VI-1792); A.C.L.S., Libro Octavo de Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador, que empieza en el año de 1789 (1789-1794), año 1792, f. 192 v. (Junta de 26-VI-1792); A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1792, f. 83 r.-v. (Copia de carta de 5-VII-1792); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1792, carpeta de julio de 1792 (Carta de 9-VII-1792); y A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 29 r.-v. (Carta de 6-II-1787), f. 106 r. (Recurso de 11-VII-1792), f. 106 v. (Orden de 11-VII-1792), ff. 107 r.-111 v. (Recurso de 9-II-1793) y ff. 176 r.-178 r. (Real Provisión de h. 10-V-1798).

que concretaba las cuantías anuales que correspondían a cada uno de los tres perceptores, a saber: una cantidad indeterminada el rector, 54 libras y 11 sueldos (1.026 reales y 27 maravedís) el Cabildo, y 29 libras y 13 sueldos (558 reales y 3 maravedís) el arzobispo, sí que mereció una respuesta algo más precisa. La misma se concretó en sendas cartas del Cabildo y el Arzobispo, fechadas respectivamente el 27 y el 30 de junio de 1794, y probablemente en una tercera del rector, en las que se aludía ya al recurso puesto en el expediente, que estaba sin resolver, y como novedad para justificar el citado recurso se hacía hincapié en una normativa general sobre reparación de templos e inversión de rentas en dichos menesteres (*Providencia general sobre primicias y modo de executar las obras de las yglesias*), aprobada recientemente por el Consejo de Castilla (5 de febrero de 1789 y 5 de febrero de 1793), que ponía en cuestión la adjudicación de la cuarta parte de los diezmos de Cortes a las obras de su iglesia parroquial y que se consideraba de aplicación por su mayor rango. El más claro de los tres perceptores fue sin duda el arzobispo Agustín de Lezo y Palomeque, quien señaló que, a pesar de lo ordenado por la Intendencia, consideraba que no debía contribuir por el momento con la cantidad comunicada por esta hasta que el Consejo de Castilla no resolviera el recurso interpuesto, algo que se comprometía a hacer si dicha resolución resultaba finalmente contraria a sus intereses.[2562]

El Intendente Antonio Ximénez Navarro respondió a los tres perceptores de los diezmos pocos días después, el 23 de julio de 1794, recordándoles con claridad que la Real Provisión del 3 de marzo de 1792 era *terminante y decisiva*, como ya les había hecho presente en los tres oficios anteriores, que la normativa general a la que aludían no derogaba *las providencias anteriores concretas a casos determinados como el presente*, y que él, por un mero recurso, no podía suspender el cumplimiento de lo que el Consejo de Castilla le comunicaba y ordenaba. No obstante, si bien la carta para el arzobispo, por su alta dignidad, fue muy comedida en su parte final, pues en ella le instó simplemente a que diera orden para la entrega de la cantidad que le correspondía, de lo que esperaba aviso a la mayor brevedad, las dirigidas al Cabildo y al rector fueron mucho más duras, pues incluyeron la amenaza de ordenar a la *justicia* de Cortes, es decir, a las autoridades locales, el secuestro de sus *frutos decimales* por el equivalente al importe anual con el que les correspondía contribuir a las obras, aunque como cortesía les concedía un plazo prudencial para que procedieran voluntariamente a la entrega del dinero. A pesar de la amenaza, los tres perceptores, que le contestaron entre finales de julio y principios de agosto de 1794, se reiteraron en sus argumentos anteriores, por lo que ya en octubre, pasado un tiempo prudencial, el Intendente dio orden a la *justicia* de Cortes para que procediera a secuestrar de los frutos decimales de la localidad las cantidades con las que

[2562] A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1793, carpeta de enero de 1793 (Oficio de 5-I-1793); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1794, carpeta de abril de 1794 (Oficio de 1-IV-1794) y carpeta de junio de 1794 (Oficio de 16-VI-1794 y carta de 24-VI-1794); A.C.L.S., Libro Octavo de Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador, que empieza en el año de 1789 (1789-1794), años 1793-1794, f. 220 r. (Junta de 15-I-1793), f. 294 r. (Junta de 8-IV-1794) y f. 205 v. (Junta de 29-IV-1794); A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), años 1793-1794, f. 207 v. (Copia de carta de 23-I-1793) y f. 215 r.-v. (Copia de carta de 27-VI-1794); A.C.L.S., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1794, pp. 39-40 (Cabildo de 5-IV-1794); y A.D.Z., Libro de varias cartas particulares recibidas y enviadas por el Arzobispo de Zaragoza, 1791-1799, f. 82 r. (Oficio de 1-IV-1794), f. 92 r. (Oficio de 16-VI-1794) y f. 94 r. (Carta de 30-VI-1794).

debían contribuir por un año los tres perceptores de los diezmos. Por cortesía, el alcalde de Cortes se dirigió a los perceptores mediante tres cartas fechadas el 29 de octubre de 1794 en las que les informó de la orden del Intendente para embargar los *frutos del granero y venderlos a los precios corrientes hasta cubrir las cantidades detalladas por el Consejo para ampliar la iglesia*. Para evitar la desagradable situación, estos aceptaron finalmente entregar las cantidades que les correspondían por un año, algo que se verificó el 22 de noviembre de 1794 en el caso del Cabildo, que entregó las 54 libras y 11 sueldos jaqueses (1.026 reales y 27 maravedís de vellón) que le correspondían, pero *a ley de depósito* por tener recurso pendiente ante el Consejo de Castilla.[2563]

A raíz de la entrega de las primeras cantidades por parte de los perceptores de los diezmos, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes debieron de experimentar una cierta euforia, por lo que, sin tener atada la financiación, que no dejaba de estar en litigio, ni recaudado apenas caudal, decidieron emprender cuanto antes las obras de reforma y ampliación del templo parroquial, que iniciaron con cierta precipitación en una fecha indeterminada del año 1795. De hecho, según parece, llegaron a trasladar el culto a una iglesia provisional que se habilitó, no en el espacioso Santuario de Nuestra Señora de la Aliaga como había propuesto con buen criterio Agustín Sanz, pues estaba a cierta distancia del casco urbano, sino en los bajos de una casa particular que enseguida se demostraron insuficientes e incómodos. Como era de esperar, la situación pronto se hizo insostenible tanto a nivel financiero como material, pues la ausencia de financiación estable y suficiente paralizó las obras muy pronto, cuando estas apenas habían empezado como tal a excepción de ciertos traslados y derribos, unos derribos que, sin embargo y paradójicamente, hicieron inviable dar marcha atrás y volver a usar el templo, que no sería practicable hasta que no se acometieran las obras ideadas por Sanz, lo que todavía hizo más perentorio encontrar una solución definitiva a la financiación de los trabajos y acrecentó la inquietud y el malestar de los vecinos y las autoridades locales de Cortes, que desesperadas buscaron ciertos atajos, como embargar, *por su voluntariedad y despotismo,* parte de las rentas del rector de la parroquial, algo que intentaron hacia comienzos o mediados de enero de 1796 y que no llegó a cuajar, o incluso suplicar al Cabildo Metropolitano la concesión de un pago único de 400 libras jaquesas (7.529 reales y 7 maravedís de vellón) para sufragar las obras con el compromiso de *no molestarle más para dicho objeto,* algo que hicieron mediante un oficio de la Junta de Propios del 20 de enero de 1796 en el que argumentaron *haber principiado el año pasado de 1795 la adicción de su yglesia parroquial por ser muy corta para el pueblo* y encontrarse ahora, sin duda por un evidente fallo de cálculo, en la lamentable situación de tener que sufrir

[2563] *Ibidem*, f. 89 r.-v. (Oficio de 23-VII-1794) y f. 91 r.-v. (Borrador de carta de 6-VIII-1794); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1794, carpeta de julio de 1794 (Oficio de 23-VII-1794); A.C.L.S., Libro Octavo de Juntas de Hacienda del Santo Metropolitano Templo del Salvador, que empieza en el año de 1789 (1789-1794), año 1794, f. 316 v. (Junta de 29-VII-1794) y f. 334 r. (Junta de 5-XI-1794); A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1794, ff. 219 v.-220 v. (Copia de carta de 30-VII-1794); y A.C.L.S., Recados de las Cuentas de Canonical, año 1794, doc. suelto (Copia de recibo de 22-XI-1794).

dicho pueblo la maior incomodidad para asistir a las misas y funciones sagradas en la pequeña casa particular que sirbe interinamente de yglesia.[2564]

El desesperado memorial de la Junta de Propios de Cortes fue estudiado más de un mes después, el 27 de febrero de 1796, por el Cabildo de Zaragoza, que acordó pasarlo a dictamen de su Junta de Hacienda de La Seo, la cual, a su vez, decidió recabar información adicional a través del rector de Cortes, a quien escribió el 4 de marzo.[2565] Sin embargo, ante la demora, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes, tras casi dos meses en espera de respuesta, optaron por recurrir explícitamente a la vía legal y oficial, como ya lo habían hecho sus propios rivales anteriormente. Lo hicieron mediante un alegato o recurso, redactado por su abogado en Madrid, que ya estaba listo para el 16 de marzo de 1796, fecha en que se remitió al pueblo para su revisión, y que fue presentado en el expediente abierto en el Consejo de Castilla el 20 de abril de ese año. En el mismo solicitaron que el Cabildo Metropolitano contribuyera a las obras de la parroquial con la cuarta parte de los diezmos que percibía, como estaba mandado, pero además con efecto retroactivo desde el 18 de febrero de 1792, fecha del auto original del Consejo determinando la financiación de las referidas obras, pues según explicaron, el pueblo estaba experimentando un gran *chasco*, dado que *habiendo principiado a der*[r]*ivar la obra fiando en los sobrantes referidos* [de Propios y primicia], *ha dado en tierra y se halla el lugar sin yglesia, ni buena ni mala, y sin medios de rehedificarla porque los partícipes en diezmos se resisten al desembolso que devían a pesar de que el Consejo havía mandado con conocimiento de causa que contribuían con la quarta parte de sus productos*.[2566]

El recurso del Ayuntamiento y la Junta de Propios surtió su efecto, pues obligó a los perceptores de los diezmos a mover ficha. Por un lado, tras ser notificado oficialmente del mismo hacia el 23 de abril de 1796, el Cabildo, a través de su procurador en el Consejo de Castilla, recabó el expediente para poder alegar, algo que hizo finalmente el 20 de julio de 1796 solicitando que no se procediera al embargo de la cuarta parte de sus diezmos en Cortes. El rector hizo lo propio el 8 de octubre de 1796, tras haber tomado el expediente su procurador a mediados de agosto. Para intentar ayudar, llegó a interesarse directamente por el asunto, durante una estancia en Madrid en octubre de 1796, el respetado fray Pedro de la Madre de Dios, carmelita descalzo natural de Cortes. La pretensión de las autoridades municipales era que el expediente se cerrara oficialmente cuanto antes, lo que permitiría determinar de forma definitiva la financiación de las obras y reiniciarlas, algo

[2564] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, p. 34 (Cabildo de 27-II-1796); A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 87 r.-96 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 5-IX-1791) y ff. 144 r.-150 v. (Alegato o recurso de 20-IV-1796); A.C.L.S., Correspondencia recibida por el Cabildo, año 1796, carpeta de enero de 1796 (Carta de 18-I-1796); y A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1794, ff. 261 v.-262 r. (Copia de carta de 4-III-1796).

[2565] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, p. 34 (Cabildo de 27-II-1796); A.C.L.S., Libro Quinto de Cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza (1782-1796), año 1794, ff. 261 v.-262 r. (Copia de carta de 4-III-1796);

[2566] A.H.N., Consejos, legajo 37.402, nº 17, "Don Norberto Pérez, vezino de esta corte y agente de negocios en ella, sobre que el ayuntamiento del lugar de Cortes, en Aragón, le pague…", ff. 4 r.-12 r. (Cuenta y razón de 22-IV-1799); y A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 144 r.-150 v. (Alegato o recurso de 20-IV-1796) y ff. 176 r.-178 r. (Real Provisión de h. 10-V-1798).

que por el contrario buscaban dilatar los perceptores de los diezmos, pues debían pensar que dicho expediente acabaría siendo desfavorable a sus intereses. Ante esta situación, el 3 de noviembre el procurador del Ayuntamiento y la Junta de Propios de Cortes presentó un pedimento ante el Consejo de Castilla acusando de rebeldía a los citados perceptores y pidiendo que se diesen por concluidos los *autos*. En respuesta, el expediente fue tomado por los procuradores de los perceptores, y ya a comienzos de diciembre, habiéndose devuelto *conclusos* los autos por el procurador del Cabildo, el Consejo mandó remitirlos a dictamen de su fiscal Gabriel de Achútegui Manrique (Cervera, Palencia, 1736-Madrid, 1808), quien rubricó su informe el 26 de enero de 1797 proponiendo que se llevara a efecto estrictamente lo ya decretado en el auto del Consejo de Castilla del 18 de febrero de 1792 y contenido en la Real Provisión del 3 de marzo de 1792, es decir, que se diera inicio a las obras adjudicando a las mismas el fondo de la primicia y la cuarta parte de los diezmos de todos los perceptores de la localidad, *sin admitir más súplicas ni reclamaciones*.[2567]

Una vez recabado el preceptivo informe del fiscal, ya a comienzos de febrero de 1797 el expediente pasó al relator con la vista puesta en que estuviera instruido a la mayor brevedad posible y el Consejo de Castilla pudiera dictar su auto definitivo. Sin embargo, el proceso se fue dilatando por diversos motivos, entre ellos una importante enfermedad que padeció el abogado del Ayuntamiento de Cortes en la primavera de ese año y que obligó al consistorio a cambiar de letrado con el consiguiente retraso, pues el nuevo necesitaba instruirse en el asunto. La llegada del verano no ayudó y, probablemente, las maniobras de los perceptores de los diezmos tampoco. Finalmente, tras pedir el Ayuntamiento de Cortes hacia comienzos de septiembre *señalamiento* de día *para la vista del expediente*, y tras un último retraso de más de dos semanas respecto al día inicialmente fijado, que había sido el 24 de octubre de 1797, *la vista de este pleito* tuvo lugar finalmente el 7 de noviembre de 1797 en la Sala de Justicia del Consejo de Castilla, conformada ese día por lo señores Velarde, Mariño, Azcárate, Acedo y Piñar, que dictaron un auto realmente sorprendente, pues nada tenía que ver en cuanto a la financiación de las obras con el anterior de 18 de febrero de 1792 ni con el dictamen del fiscal de 26 de enero de 1797.[2568]

Efectivamente, si bien el auto del 7 de noviembre de 1797 ordenaba que se diese *principio inmediatamente a la execución de las obras y reparos prevenidos en el auto de diez y ocho de febrero de mil setecientos noventa y dos para la Yglesia parroquial del lugar de Cortes, evitándose en ellas, y especialmente en el aumento de la torre, todo adorno superfluo, dejando reducida su construcción a lo muy preciso e indispensable para su subsistencia y solidez*, o lo que es lo mismo, que se siguiese al pie de la letra el proyecto de Agustín Sanz, la financiación adjudicada ahora a las obras resultaba

[2567] A.H.N., Consejos, legajo 37.402, nº 17, "Don Norberto Pérez…", ff. 4 r.-12 r. (Cuenta y razón de 22-IV-1799); y A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", ff. 151 r.-162 v. (Alegato o recurso de 20-VII-1796), ff. 169 r.-170 r. (Informe de 26-I-1797) y ff. 176 r.-178 r. (Real Provisión de h. 10-V-1798).

[2568] A.H.N., Consejos, legajo 37.402, nº 17, "Don Norberto Pérez…", ff. 4 r.-12 r. (Cuenta y razón de 22-IV-1799); y A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 103 r. (Auto de 18-II-1792), ff. 151 r.-162 v. (Alegato o recurso de 20-VII-1796), ff. 169 r.-170 r. (Informe de 26-I-1797) y ff. 176 r.-178 r. (Real Provisión de h. 10-V-1798).

completamente diferente a la fijada en 1792. De hecho, al margen de la contribución de los vecinos con el traslado de los materiales constructivos a pie de obra, que se mantenía y que no computaba en el coste al que se debía hacer frente con la financiación que se adjudicara, todo lo demás cambiaba sustancialmente. Es más, la concesión de la cuarta parte de los diezmos se eliminaba, aunque como compensación se establecía la obligación de que los tres partícipes en diezmos contribuyeran con aquellas limosnas que al parecer ofrecieron en su momento, a saber: 80 libras jaquesas (1.505 reales y 29 maravedís de vellón) el rector, 400 pesos (320 libras, o 6.023 reales y 12 maravedís) divididos en cuatro años el Cabildo Metropolitano, y 50 libras (941 reales y 5 maravedís) el Arzobispo de Zaragoza, cantidades muy exiguas y que no eran proporcionales a lo que percibía cada uno de ellos. También se debían adjudicar a las obras los 9.600 reales de vellón (510 libras jaquesas) mandados reservar de los Propios, *para las resultas del expediente*, mediante auto de 18 de junio de 1790, *y el resto que faltase se supla del sobrante que en la actualidad haya de las primicias, después de pagados los gastos de yglesia, e igualmente de los Propios del enunciado pueblo. Y no alcanzando para ello, se concede facultad al ayuntamiento para que, con intervención de su procurador síndico personero, solicite las cantidades que falten, tomándolas prestadas sobre los mismos fondos públicos, de los que se habrán de ir satisfaciendo aquellas hasta su extinción y los réditos si los hubiese*. Por tanto, la merma derivada de la supresión de la concesión de la cuarta parte de los diezmos se compensaba fundamentalmente mediante la autorización para suscribir operaciones de crédito con terceros con cargo a los fondos públicos del lugar, un sistema, no demasiado habitual, que permitiría abordar las obras con una continuidad prácticamente garantizada pero que sin duda acabaría siendo más oneroso para el Ayuntamiento y la Junta de Propios que el inicialmente establecido.[2569]

El auto del Consejo de Castilla del 7 de noviembre de 1797 concluye dejando patente precisamente que la financiación se había fijado con el fin de que las obras se ejecutaran *sin intermisión y con la mayor brevedad, dando cuenta el ayuntamiento al Consejo, de tres en tres meses, de lo que vaya adelantando*, ordenando que se librara en su virtud *el competente despacho*, del que se debía tomar razón en la Contaduría General de Propios y Arbitrios, y mandando que se remitiera copia de esta *providencia* al Arzobispo de Zaragoza, sin duda Joaquín Company y Soler (Penáguila, Alicante, 1732-Valencia, 1813), que estaba en proceso de nombramiento tras el fallecimiento de su predecesor, *con encargo de que cuide, en quanto esté de su parte, de que tenga pronto y cumplido efecto lo que en ella se previene*.[2570]

Como era de esperar, el auto del Consejo de Castilla, que fue notificado oficialmente a los procuradores de las partes dos semanas más tarde, el 23 de noviembre de 1797, fue recibido con evidente entusiasmo por los perceptores de los diezmos, especialmente por el Cabildo Metropolitano, que no solo lo acató, sino que solicitó que se llevara a efecto de inmediato, librándose el Real Despacho que en él se mandaba, *pues así procedía*. No obstante, a pesar de la sorpresa inicial, el auto tampoco debió de disgustar en exceso al Ayuntamiento de Cortes y su Junta de Propios, que acusaron recibo

[2569] *Ibidem*, f. 174 r.-v. (Auto de 7-XI-1797).
[2570] *Ibidem*.

del mismo el 18 de diciembre de 1797, pues tras constatar hacia mediados o finales de enero de 1798 que era definitivo, decidieron no *suplicar* y acatarlo, probablemente porque la financiación concedida, al eliminar el obstáculo dilatorio de los perceptores de los diezmos, les permitiría emprender por fin, tras muchos años de espera —casi 26 desde el primer intento y 13 desde el segundo y definitivo—, unas obras muy anheladas, además con la garantía casi segura de poderlas llevar a buen puerto en un periodo de tiempo razonable. Paradójicamente, a pesar de la ausencia de problemas, la Real Provisión derivada del auto del 7 de noviembre de 1797 no se dictó hasta seis meses después, hacia el 10 de mayo de 1798 (tras un decreto previo de 2 de mayo), y se dirigió al Intendente General de Aragón, que era quien debía garantizar el cumplimiento de su contenido. Con ella se dio pistoletazo oficial definitivo al inicio, más bien reinicio, de las obras de reforma y ampliación de la Iglesia de Cortes según el proyecto de Agustín Sanz, cuyos diseños y demás documentación técnica ya estaban en poder del consistorio para su puesta en ejecución.[2571]

Las obras de reforma y ampliación de la Iglesia de Cortes se debieron de emprender ya en la primavera o el verano de 1798, una vez recabado el dinero suficiente para poder ponerlas en marcha. De su organización, gestión y transcurso apenas hay datos, no pudiéndose determinar si se acometieron por el sistema de trabajo de administración o de contrata, aunque parece más probable lo segundo dada su envergadura relativamente modesta. De la dirección facultativa de las obras, aunque desde la distancia y por vía epistolar fundamentalmente, se debió de ocupar el propio Agustín Sanz, ya muy anciano, o quizá su hijo José Sanz, que le ayudaba en casi todos sus encargos en sus últimos años. No obstante, la dirección de las obras en el día a día corrió sin duda a cargo de otro profesional, ya fuera asalariado o contratista, probablemente de su confianza o al menos aprobado por él. Lo que sí se ha podido constatar gracias al escueto informe de la visita pastoral de 1803, redactado por el visitador episcopal del arzobispo Ramón José de Arce y Uribarri (Selaya, Cantabria, 1757-París, 1844) y en el que se señalaba que *los techos, que son bóbedas, están nuebos* pero que *el campanario está derrotado*, es que en ese año las nuevas bóvedas del templo estaban ya concluidas, habiéndose terminado también para entonces, con toda probabilidad, los restantes trabajos de reforma y ampliación del templo, que como se puede comprobar al cotejar el edificio en su estado actual con el proyecto constructivo rubricado por Agustín Sanz el 5 de septiembre de 1791, se ejecutaron con notable fidelidad, probablemente absoluta. La única excepción fue la reedificación de la torre campanario, labor que se debió de dejar para el final por no ser la más urgente desde un punto de vista funcional y litúrgico y que, por motivos que no están claros, quizá por falta de financiación y por la llegada de la Guerra de la Independencia, que todo lo paralizó y pospuso, quedó sin ejecutar durante décadas.[2572] De hecho, parece ser que el esbelto cuerpo de campanas actual, que se ubica en un emplazamiento diferente al antiguo, es mucho más alto sin duda que el ideado por Sanz y responde a un lenguaje neobarroco aragonés que poco tiene que ver con la arquitectura

[2571] A.H.N., Consejos, legajo 37.402, nº 17, "Don Norberto Pérez…", ff. 4 r.-12 r. (Cuenta y razón de 22-IV-1799); y A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes…", f. 174 v. (Notificación de 23-XI-1797), f. 175 r.-v. (Pedimento de h. XII-1797) y ff. 176 r.-178 r. (Real Provisión de h. 10-V-1798).
[2572] ADZ, Nº 222.6, Visitas pastorales, sin foliar (Decreto de 1803 de la Iglesia de Cortes de Aragón).

clasicista del arquitecto zaragozano, fue levantado en el periodo 1870-1885, fechas que constan inscritas en su chapitel, imitando el lenguaje barroco tradicional de ciertas torres de la zona de la primera mitad del siglo XVIII que remedaban con mayor o menor fidelidad y múltiples variantes las soluciones estructurales, formales y plásticas del campanario de La Seo de Zaragoza.

Estudio artístico

Como ya se ha visto al analizar el proyecto y el cálculo de costes rubricados por Agustín Sanz el 5 de septiembre de 1791, la intervención proyectada por el arquitecto zaragozano en la modesta Iglesia de Cortes de Aragón consistió fundamentalmente en la ampliación de la misma mediante la prolongación de su nave única con un tramo adicional que incluyera un coro alto, dependencias auxiliares a los lados (escalera de acceso al coro en el lado del evangelio y baptisterio con cuarto encima en el de la epístola) y una nueva fachada principal delantera que sirviera de acceso frontal al templo en sustitución del antiguo atrio lateral del lado de la epístola. Era dicha iglesia una pequeña construcción relativamente reciente que se configuraba como un espacio de cruz latina de una sola nave de dos tramos, coro alto a los pies, alguna capilla lateral de poco fondo, atrio lateral de acceso abierto al segundo tramo de la nave por el lado de la epístola, transepto de brazos salientes de testero recto y cabecera también de testero recto, un templo que a raíz de lo escueto de su nave casi parecería de cruz griega.

No obstante, la intervención de Agustín Sanz fue más allá de una mera ampliación, pues implicó también otros aspectos, a saber: 1/ el derribo de aquellos elementos que impedían dicha ampliación (antiguo testero de los pies, viejo coro alto); 2/ la reordenación de muchos de los espacios interiores para su mejor aprovechamiento, lo que incluyó intervenciones importantes como la supresión del viejo atrio y su conversión en capilla lateral de notable profundidad (tercer tramo de la nave, lado de la epístola) o la sustitución de las dependencias auxiliares del antiguo primer tramo de la nave, que pasó a ser segundo, por nuevas capillas laterales de escaso fondo; 3/ la redecoración de los paramentos interiores del templo en clave protoneoclásica para su actualización estética, que incluyó la creación de unas nuevas pilastras clasicistas de orden toscano que sustituyeron a las anteriores, que eran de capitel corintio o compuesto y que Sanz debía considerar inadecuadas por sus proporciones y decoración, o la ejecución de unos nuevos arcos de medio punto de rosca moldurada clasicista como embocadura de las capillas laterales, tanto preexistentes como nuevas, seis en total, aunque el entablamento existente en prácticamente todo el perímetro interior del templo fue conservado por decisión de Sanz debido a su notable clasicismo, siendo simplemente prolongado en las zonas profundamente reformadas o ampliadas; 4/ la construcción de cuatro ventanas nuevas para iluminar el espacio de uso litúrgico, en concreto un óculo circular en el testero de los pies, un vano rectangular vertical en el testero del brazo del transepto del lado de la epístola y sendos óculos circulares en ambos flancos del presbiterio, unos vanos que se cerraron todos ellos con vidrieras de vidrios transparentes emplomados de diseño geométrico; 5/ la creación de un nuevo abovedamiento interior de carácter clasicista que afectó a la nave, el crucero, los brazos del transepto, la cabecera y las capillas laterales;

6/ la construcción en el crucero de un nuevo tambor octogonal exterior sobresaliente por encima de los tejados que envolviera su nueva bóveda de plato y la estructura de su tejado; 7/ la creación de unos nuevos tejados, lo que incluía la confección de cuatro armaduras de pendolón para los tejados de la nave, el presbiterio y el transepto, y la ejecución del tejado del nuevo tambor octogonal exterior de la cúpula del crucero, aunque se reaprovecharían aquellos elementos individuales de los tejados viejos que estuvieran en buen estado (maderos, herrajes, tejas…); 8/ el enladrillado nuevo de toda la superficie interior del templo, así como el enlucido y blanqueo de sus paredes; 9/ la demolición de la torre campanario hasta el alero coincidente con el de la propia nave del templo y la construcción de un pequeño y sencillo cuerpo de campanas nuevo que sustituyera a lo demolido; y 10/ la creación de una nueva plazuela rehundida de suficiente amplitud, dotada de muretes laterales de contención y de un graderío pétreo en declive.

El edificio resultante de la reforma y ampliación diseñada por Agustín Sanz, que se ejecutó en su integridad con la salvedad de la demolición parcial de la torre campanario y la construcción de un nuevo cuerpo de campanas, es un pequeño templo de estética interior protoneoclásica, emparentable con la de proyectos previos recientes del propio Sanz como el de la nueva Iglesia de Calmarza (1788), que responde a una planta de cruz latina de una sola nave de tres tramos (el primero de ellos dotado de coro alto) flanqueada por dos dependencias auxiliares y cuatro capillas entre los contrafuertes (una de ellas, el antiguo atrio reconvertido en capilla), transepto sobresaliente, y presbiterio de una solo tramo flanqueado por sendas capillas de escaso fondo, una a cada lado, y por la sacristía en el lado de la epístola [figs. 5 y 6].



Fig. 5: ***Vista general del interior de la Iglesia de Cortes hacia los pies*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 6: ***Vista general del interior de la Iglesia de Cortes hacia la cabecera*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La nave de los pies, al igual que los brazos del transepto y el propio presbiterio, queda jalonada a intervalos regulares por pilastras de orden toscano, en concreto por seis pilastras enterizas entre las capillas laterales y dos sectores verticales de pilastra en las esquinas del testero de los pies. Dichas pilastras de la nave, que están compuestas de basa toscano, fuste liso y capitel toscano, y que se emplazan sobre pedestales individuales salientes que no son sino la proyección hacia delante del zócalo general del templo, aunque se ejecutaron de nueva factura según un austero diseño clasicista de Agustín Sanz,

se disponen en resalte y por consiguiente están dotadas a los lados de sendas retropilastras en retranqueo, una rémora decorativista que deriva sin duda de la preservación, por decisión expresa de Agustín Sanz, del sobrio entablamento que existía prácticamente en todo el perímetro interior del templo justo por debajo de sus bóvedas, un entablamento que debía de incluir ya las proyecciones salientes existentes en la actualidad a plomo de las pilastras de la parte inferior, que fueron respetadas por Sanz y que por tanto condicionaron la necesidad de proyectar las propias pilastras [fig. 7].



Fig. 7: ***Vista parcial de la nave del templo.*** **Se aprecia su articulación mural a base de pilastras toscanas en proyección saliente que flanquean arcos de medio punto. Foto: Javier Martínez Molina.**

Las seis pilastras enterizas con retropilastras de la nave jalonan, en los tramos segundo y tercero de la misma, cuatro grandes arcos de medio punto de notable profundidad que perforan todo el grosor de los muros laterales sirviendo de potente embocadura a otras tantas capillas de escaso fondo cubiertas por una exigua bóveda de cañón y pensadas para cobijar retablos adosados, aunque las dos capillas del lado del evangelio se disponen hoy cegadas en ligero retranqueo para el aprovechamiento funcional de su espacio, mientras que la capilla de la lado de la epístola del tercer tramo de la nave resulta un tanto atípica pues el corto espacio que debería actuar de capilla es solo la antesala de una capilla mucho más profunda habilitada en el antiguo atrio lateral saliente, que se reutilizó intacto simplemente clausurando su puerta exterior (de hecho, conserva todavía su cielorraso liso, su sencilla cornisa perimetral y sus decorativas yeserías angulares propias del barroco pleno). Estos arcos de embocadura de capilla, que fueron ideados por Agustín Sanz para dotar de un mayor clasicismo a la articulación

interior del templo, arrancan, sobre sendas jambas lisas que parten a su vez del zócalo general del templo en ligero resalte, de una imposta moldurada de doble faja de saliente progresivo y cornisilla superior que tiene continuidad figurada por detrás de las pilastras enlazando un arco con otro, un recurso de origen clásico, aunque usado también en el barroco romano, empleado habitualmente por Agustín Sanz en su arquitectura religiosa (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite y Épila, Colegial de Sariñena…). Los citados arcos presentan su profundo intradós completamente liso, convertido casi sin solución de continuidad en la sencilla bóveda de cañón que cubre la capilla, mientras que su extradós aparece decorado mediante una refinada moldura clasicista de saliente progresivo, característica de la arquitectura religiosa de Sanz, que en este caso, siguiendo un esquema muy sobrio empleado ya en otras obras precedentes de Sanz como el proyecto para la Parroquial de Calmarza (1788), cuya articulación mural presenta notables paralelismos con la presente, o las muy anteriores iglesias de Vinaceite (1777-1781) y la Santa Cruz de Zaragoza (1772-1780), carece de protíride en su clave, de tal manera que los arcos enlazan visualmente de manera directa con el entablamento general superior, que parece apoyar en ellos. Por su parte, al igual que en los diseños de los templos de Calmarza y de la nueva población de San Rafael, las enjutas de los arcos, en pos también de la austeridad, carecen de cajeados ornamentales que las articulen, algo que aquí se explicaría también por la dificultad técnica de rebajar los muros preexistentes para crearlas [fig. 8].

Tanto las pilastras como las embocaduras de las capillas sostienen visualmente el sobrio entablamento de arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con listel superior, friso liso y cornisa de perfil moldurado con dentículos en su base que recorre el perímetro interior del templo salvo en el testero de la cabecera, un entablamento que, como ya se ha señalado, se proyecta hacia delante a plomo de las pilastras de la parte inferior, lo que rompe su monotonía e introduce una nota de cierto decorativismo. Dicho entablamento, aunque reaprovechado, destaca por su sobriedad y clasicismo, lo que explica que fuera preservado por Agustín Sanz, que por economía de medios optó simplemente por prolongarlo en las zonas profundamente reformadas, como el segundo tramo de la nave, o ampliadas, como el primero, donde no obstante lo desarrolló de forma simplificada (como una simple cornisa en su mitad más próxima al testero y como una banda plana en resalte dotada de cornisa en las zonas más cercanas al segundo tramo de la nave)[2573] para aligerar la articulación del coro alto, solución ensayada ya en la Iglesia de Vinaceite.

El único de los tres tramos de la nave que resulta diferente en su configuración es el primero, pues queda dividido en altura por el coro alto, carece de capillas laterales y presenta una articulación mural mucho más ligera. En concreto, ese primer tramo, construido completamente de nueva planta, se divide física y funcionalmente en dos espacios superpuestos en vertical que Agustín Sanz concibió con destino a vestíbulo-sotocoro y coro alto respectivamente. El espacio inferior, que en origen carecía del actual cancel de madera de grandes cuarterones que lo aísla de la puerta principal, que no

[2573] En la actualidad, tanto el arquitrabe como el friso del entablamento, inexistentes en el primer tramo de la nave por la proximidad del coro alto, se presentan sin embargo simulados mediante pintura de colores, lo que distorsiona visualmente la escueta articulación concebida por Agustín Sanz y genera un efecto de cierta densidad plástica que no debería existir.

obstante es de notable antigüedad, y que queda delimitado en la parte superior por el forjado o balcón volado del coro alto, cuya estructura de vigas de madera y bovedillas de revoltón queda oculta por un simple cielorraso, cumple la función de vestíbulo o espacio de transición entre el exterior y el interior del edificio por su menor altura, mayor recogimiento y menor luminosidad que el resto de espacios del templo, aunque está pensado para poder utilizarse como espacio congregacional de complemento en caso necesario. Presenta sus dos paramentos murales laterales articulados de la misma forma: completamente lisos, prescindiendo incluso del zócalo general del templo, presididos por una puerta adintelada y ceñidos únicamente en su extremo colindante con el testero de los pies por un fragmento o segmento vertical de pilastra que alcanza la altura del cielorraso del sotocoro, que semeja atravesar verticalmente, un segmento de pilastra que, al igual que las pilastras enterizas, dispone en ambos casos de pedestal.



Fig. 8: ***Detalle de la articulación mural de la nave del templo a base de pilastras toscanas en proyección saliente que flanquean arcos de medio punto.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

Como ya se ha apuntado, los dos paramentos murales laterales del primer tramo de la nave quedan perforados en su zona central por una puerta practicada en el muro, siendo ambas un sencillo vano adintelado que se remata en la parte superior con un mero dintel clasicista a modo de parte superior de una sencilla portada protoneoclásica de doble banda plana en resalte y cornisilla envolvente. La del lado de la epístola da acceso directo al baptisterio, que es una pequeña estancia rectangular, adosada al primer tramo de la nave, en la que se dispone la pila bautismal. Por su parte, la puerta adintelada del paramento del lado del evangelio da acceso a la escalera de caracol que comunica con el coro alto. A su vez, el paramento mural restante, correspondiente al testero de los pies, es también liso y queda parcialmente oculto por el cancel de madera, que enmascara al interior la puerta principal de acceso al templo.



Fig. 9: ***Vista parcial de la nave hacia los pies. Se ve el coro alto y su gran óculo*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El coro alto se conforma como un forjado o balcón volado cuya estructura de grandes maderos con bovedillas de revoltón se tiende entre los dos paramentos murales laterales de dicha nave apoyando en el *sobreportal* del testero de los pies y en el *puente principal* o gran viga transversal dispuesta en el extremo contrario, en el límite del primer tramo de la nave. Ese puente principal, que constituye el frente del coro alto, queda enmascarado exteriormente mediante un arco elíptico o rebajado de estuco, ejecutado mediante un alma de cerchones de madera, que presenta su intradós liso y apoya en sendas pseudopilastras laterales de fuste liso e imposta moldurada a modo de capitel. Se dispone a una altura equivalente a dos tercios de la distancia existente entre el suelo y el arranque del entablamento general del templo, coincidiendo con la línea de impostas general del

templo y se cierra encima con un sencillo antepecho de estilizados balaustres torneados de madera oscura que quizá sea todavía el original, que era reaprovechado del viejo coro alto demolido. Cabe resaltar que el forjado de madera del coro queda oculto a la vista, tanto por abajo, pues lo tapa un sencillo cielorraso liso, como por arriba, pues queda recubierto, como es habitual en este tipo de espacios, por un modesto piso de yeso que constituye el suelo del coro alto [fig. 9].

Dicho coro alto, que por su austeridad contrasta un tanto con la articulación clasicista del resto del templo, se caracteriza por un despojamiento mural muy acusado. Al igual que el de la Iglesia de Vinaceite queda perfilado horizontalmente a escasa altura por la prolongación de la cornisa moldurada y denticulada del entablamento general del templo, un entablamento que en este primer tramo de la nave, con el fin de distinguir el uso diferenciado del coro alto y su carácter subsidiario, pero también para no angostarlo en exceso, pues en su integridad quedaría muy cerca del suelo, no se prolonga entero sino solo mediante su cornisa, que en las zonas más próximas al segundo tramo de la nave se acompaña de una ancha banda plana en resalte que sustituye al arquitrabe y al friso, una cornisa que, no obstante, dada su relativa proximidad al piso, adquiere una gran presencia. Por debajo de la citada cornisa los tres paramentos del coro alto son completamente lisos, presentando únicamente como articulación mural los de los flancos sendas puertas adinteladas abiertas en su centro que perforan incluso la cornisa, siendo la del lado del evangelio en la que desemboca la escalera que permite acceder al coro alto y estando la de la epístola, que daba paso a un pequeño cuarto auxiliar, completamente cegada en la actualidad.

Por encima de la cornisa del coro alto se dispone ya el sistema de cubrición del primer tramo de la nave, que es idéntico al de los otros dos tramos siguientes: una sencilla bóveda de cañón con lunetos, de superficie completamente lisa, que presenta un arco fajón de refuerzo, de superficie también enteramente mente lisa, en el entronque con el segundo tramo, y que arranca directamente del entablamento general del templo pues en este caso, como ya había hecho unos años antes en su proyecto para la iglesia del nuevo lugar de San Rafael, Agustín Sanz, probablemente en busca de una mayor austeridad y por el pequeño tamaño del edificio, decidió prescindir del habitual *banquillo* general que usaba habitualmente en su arquitectura religiosa para dotar de un cierto peralte y por tanto mayor visibilidad al cubrimiento. Cabe recordar que este sistema de abovedamiento tan despojado y austero, que puede calificarse de funcionalista, ya lo había ensayado Sanz previamente, aunque de manera menos protagónica y con un decorativismo algo mayor, en las naves de los pies de las iglesias centralizadas de Urrea de Gaén y Vinaceite. La citada bóveda de cañón con lunetos del primer tramo de la nave, que carece de arco fajón en el entronque con el testero de los pies, cobija en dicho testero una luneta o paramento semicircular de superficie completamente lisa que queda presidido en su centro, justo encima del entablamento, por el sobrio óculo circular, de notable tamaño y presencia, que remata la calle central de la fachada principal del templo, que al interior se orna con un simple marco perimetral clasicista de sencillo perfil moldurado.[2574] Dicho óculo, que

[2574] Este tipo de óculo, cuyo origen tipológico se remonta a la arquitectura quattrocentista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua), lo había empleado previamente Agustín Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en su segundo proyecto para la propia Parroquial de

además de aportar luz al coro alto y a los tramos segundo y tercero de la nave, que carecen de vanos propios, permite iluminar directamente, de manera focal o dirigida, el altar mayor, se cierra actualmente con un vidrio moderno enterizo de tono amarillento que resulta poco adecuado y que remplazó a la desaparecida *vidriera* clasicista de vidrios transparentes emplomados que tuvo en origen y que al parecer quedó destruida en la Guerra Civil.

Los otros dos tramos de la nave, se cubren, como ya se ha señalado, por sendas bóvedas de cañón con lunetos de austera superficie completamente lisa, semejantes a la del coro, reforzadas con arcos fajones también lisos dispuestos a plomo de las pilastras de la parte inferior, unos arcos fajones que, en combinación con dichas pilastras contribuyen a generar una lograda sensación de unidad en vertical al constituir una especie de osamenta que traba el conjunto de manera muy eficaz. Los lunetos de dichas bóvedas cobijan lunetas también completamente lisas que carecen de vanos de iluminación pues la nave se ilumina exclusivamente con el óculo del coro alto y la luz residual que llega desde el transepto [fig. 10].



Fig. 10: ***Vista general del abovedamiento de la Iglesia de Cortes*****. Se aprecian las sencillas bóvedas de cañón con lunetos diseñadas por Agustín Sanz. Foto: Javier Martínez Molina.**

Vinaceite y en el tercero para la de Urrea y lo volvió a utilizar, con distintas variantes, en otras obras posteriores. De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, puede considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz dado que, además de en la Parroquial de Cortes, lo utilizó en otras iglesias, tanto solo proyectadas como también construidas (Colegiata de Sariñena, parroquiales de Urrea de Gaén, Vinaceite, Épila, Calmarza...). Otros arquitectos barrocos clasicistas españoles también utilizaron con abundancia el óculo circular en sus templos. Ese fue el caso de Ventura Rodríguez, que lo empleó en todas sus etapas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no ejecutado para la finalización y reforma de la Iglesia de la Orotava (Tenerife), cuyas trazas rubricó en 1784. Además, fue un recurso asumido por destacados arquitectos neoclásicos españoles como Juan de Villanueva, que hizo uso de él en la cúpula del crucero del Oratorio del Caballero de Gracia de Madrid.

Al margen de la nave, el espacio más amplio del templo es el transepto, que queda presidido en el centro por el amplio crucero, al servicio del cual actúan los dos brazos de dicho transepto, que son en realidad espacios subsidiarios del mismo. Los mismos presentan, por decisión de Agustín Sanz, una articulación muy sobria de paramentos completamente lisos —pensados apara adosar retablos— por debajo del entablamento general del templo, cuya monotonía solo se rompe en los entronques con la nave y el presbiterio, donde los paramentos se proyectan hacia delante doblemente generando un pequeño escalonamiento lateral y presentan una articulación de parejas de pilastras toscanas idénticas a las de la nave, con la excepción de la pilastra izquierda del brazo del lado del evangelio en el entronque con el presbiterio, que conserva inexplicablemente la anchura del fuste antiguo y restos del viejo capitel anterior a la remodelación de Sanz, que era compuesto o corintio, en combinación con el nuevo ya toscano. Dichas pilastras, aun agrupándose en parejas, se disponen notablemente separadas entre sí ajustándose a los bordes de los paramentos salientes, dejando una superficie lisa entre las mismas cuya monotonía solo se rompe en el caso de la pareja de pilastras correspondiente a aquella que conserva restos del viejo capitel, en la cual dicha superficie lisa se anima con un profundo cajeado o rehundido mural de formato rectangular vertical [fig. 11].



Fig. 11: ***Detalle de una de las parejas de pilastras toscanas en proyección del transepto de la Iglesia de Cortes*****. La pilastra de la izquierda conserva, sorprendentemente y como excepción, parte de su antigua decoración, anterior a la reforma proyectada por Agustín Sanz. También parece responder a unas proporciones diferentes a las de la colindante. Foto: Javier Martínez Molina.**

Las parejas de pilastras de ambos brazos del transepto soportan visualmente el entablamento general del templo, que se proyecta sobre ellas y sobre el espacio



Fig. 12: ***Vista del brazo del transepto del lado del evangelio de la Iglesia de Cortes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

intermedio generando un escueto chaflán en los entronques con la nave y el presbiterio, correspondiente a su vez a las pechinas de la bóveda de plato del crucero, y sirviendo de base a sendos arcos fajones de superficie plana que, a plomo de las pilastras de la parte inferior se voltean longitudinalmente en ambos flancos del crucero sirviendo de refuerzo a sendas bóvedas de cañón de escaso fondo que ejercen de potente embocadura de los dos brazos del transepto que se cubren de manera diferente: el del lado del evangelio con una bóveda de cañón de superficie lisa con lunetos de extremo apuntado que se voltea, como

no podía ser de otra manera, perpendicularmente a las de la nave y el presbiterio, la cual corresponde sin duda a la intervención de Agustín Sanz, y el del lado de la epístola con una curiosa bóveda gallonada perfilada con bandas planas en resalte a modo de falsos nervios que parten de un tondo superior y delimitan curiosas lunetas, entre ellas dos en los ángulo presididas por sendas veneras gigantes, la cual corresponde sin duda, por su llamativa solución estética, a una intervención posterior a la de Sanz, coincidente probablemente con la conversión de este brazo del transepto en capilla. Cabe resaltar que ambos brazos del transepto se iluminan mediante sendos vanos adintelados de formato rectangular vertical abiertos en el centro de sus testeros, justo sobre el entablamento general, el del lado del evangelio preexistente (parece conservar su marco moldurado original) y el de la epístola ideado por Sanz para hacer *pendant* con el anterior pero que en la actualidad carece de su marco clasicista, que debió de ser eliminado al construirse la nueva bóveda gallonada [figs. 12 y 13].

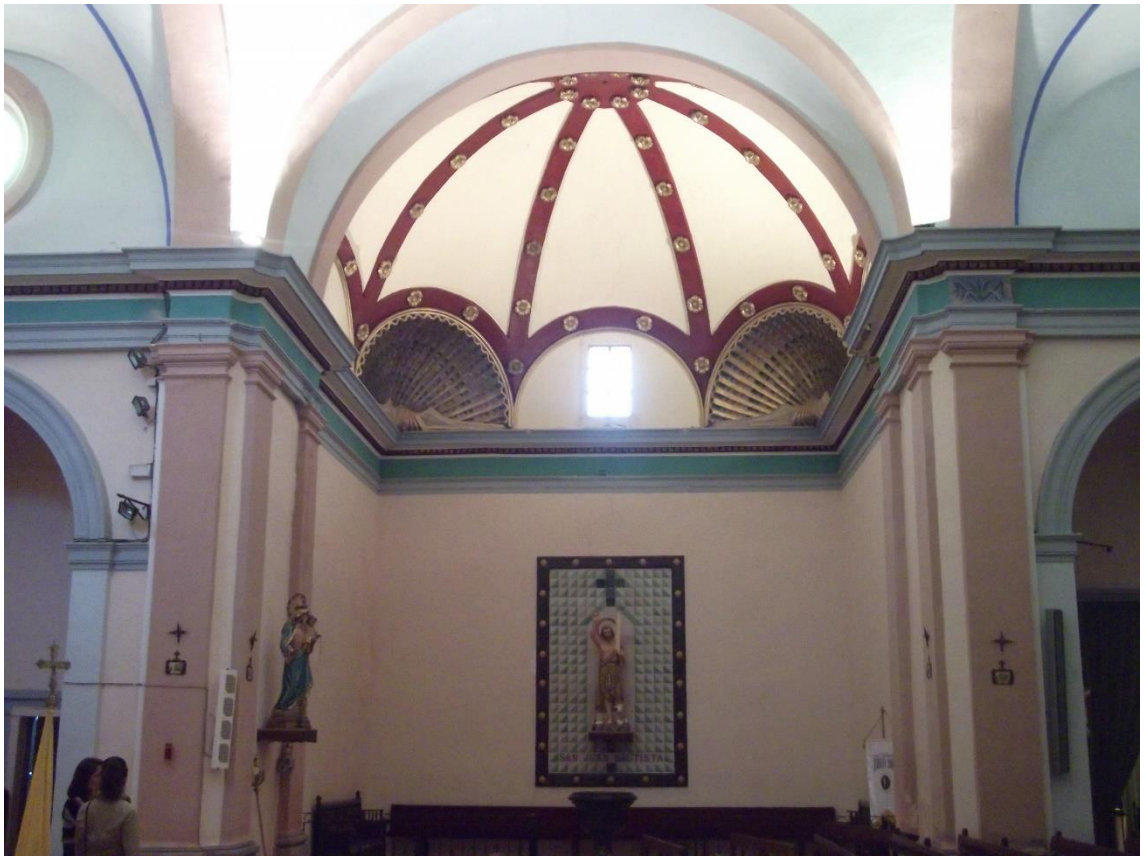


Fig. 13: ***Vista del brazo del transepto del lado de la epístola de la Iglesia de Cortes. La bóveda gallonada de este corresponde a una intervención posterior a la de Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El crucero, por su amplitud y cuidado diseño clasicista de gran sobriedad, es sin duda el espacio más destacado del templo. Queda conformado por los cuatro entronques entre la nave, el presbiterio y los dos brazos del transepto, cuyas pilastras adosadas toscanas extremas generan en su confluencia, en combinación con el entablamento, cuatro estrechos chaflanes sobre los que se voltean cuatro arcos torales que no son sino los arcos fajones extremos de la nave, el presbiterio y los dos brazos del transepto, que ejercen una doble función. Dichos arcos torales, que son de igual luz entre sí, es decir, de idéntica forma y tamaño, se trazan entre los extremos de los cuatro estrechos chaflanes del crucero

describiendo en planta un perfecto cuadrado. Sirven de base para tender las cuatro pechinas de superficie lisa que permiten voltear la cubierta del crucero, que es una sobria y refinada bóveda de plato, es decir una cúpula ciega de planta circular, sin tambor y con el casquete muy rebajado, que presenta su superficie interior completamente lisa, sin decoración adventicia alguna salvo un tondo de estuco, a modo de marco anular vegetal encintado (que hoy enmarca una composición geométrica pintada que no es original), emplazado en su centro, y un estrecho y sobrio anillo perimetral clasicista de moldura de doble faja y listel, dispuesto en resalte en su base, como elemento de delimitación visual [fig. 14].



Fig. 14: ***Vista general de la bóveda de plato sobre pechinas que cubre el crucero de la Iglesia de Cortes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

Esta sencilla bóveda de plato ideada por Agustín Sanz para cubrir el crucero se relaciona estrechamente en su concepto y configuración con otras bóvedas de plato anteriores del propio arquitecto, como aquella que concibió para cubrir el núcleo central de su proyecto de iglesia para el nuevo lugar de San Rafael, o, salvando las distancias de envergadura y ubicación, aquellas que usó en las capillas claustrales de las iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila y Sariñena o en su tercer proyecto para la de Urrea.[2575] No obstante, cabe resaltar que el uso de este tipo de bóveda clasicista tenía también precedentes en la arquitectura de su maestro Ventura Rodríguez, que lo había empleado en importantes edificios religiosos como el Templo del Pilar de Zaragoza (en ocho de los

[2575] Las bóvedas de plato, que fueron de uso generalizado en la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración, son otra seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz.

tramos de sus naves laterales), o, de manera más emparentable con la solución aplicada por Sanz en el crucero de la Iglesia de Cortes, en la versión definitiva para el cubrimiento del núcleo central del Templo abacial del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) [fig. 15].[2576]



Fig. 15: ***Vista de la bóveda de plato sobre pechinas que cubre el crucero de la Iglesia de Cortes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

El espacio interior de la Iglesia de Cortes se completa con el escueto presbiterio, que presenta una articulación similar a la de la nave con el fin de preservar la unidad del conjunto. Está configurado por un solo tramo que queda flanqueado por las embocaduras en arco de medio punto de sendas capillas de escaso fondo idénticas a las de la nave, de las cuelas, la del lado la epístola cumple una doble función, pues presenta en su interior una puerta adintelada que permite acceder a la sacristía, que es un espacio cuadrangular (correspondiente a la antigua capilla del Santo Cristo), adosado al volumen de la propia capilla por el exterior, en el que apenas intervino Agustín Sanz con la salvedad de la reparación de las grietas de su cielorraso. Las embocaduras de ambas capillas, al igual que en la nave, quedan flanqueadas por sendas pilastras toscanas en proyección con su correspondiente retropilastra, aunque las que entroncan con el testero recto de la cabecera son distintas pues aunque mantienen su proyección y la retropilastra se presentan con su superficie doblada por ser de ángulo, lo que genera un refinado enmarque que ciñe el gran

[2576] Sobre el proyecto de Ventura Rodríguez para la Iglesia abacial del Monasterio de Santo Domingo de Silos véase FORD REESE, T., *The architecture of...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 63-71 y 386-390; y ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos…", *op. cit.*, pp. 152-156.



Fig. 16: ***Vista del paramento lateral del lado del evangelio del presbiterio de la Iglesia de Cortes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.

paramento liso en arco de medio punto del testero, ideado por Sanz de esa manera tan despojada para poder adosar el viejo retablo mayor del templo, que se reaprovechó y que hoy no se conserva por haber sido destruido durante la Guerra Civil. Por encima de las pilastras toscanas se despliega en ambos flancos del presbiterio el entablamento general del templo, que se proyecta a plomo de las pilastras de la parte inferior sirviendo de base a su vez al arranque de los arcos fajones (el del testero doblado) que ciñen la sencilla

bóveda de cañón con lunetos de superficie completamente lisa que cubre el citado presbiterio, una bóveda que es similar a las de la nave aunque en este caso sus lunetos sí que cobijan vanos de iluminación, en concreto sendos óculos circulares de sencillo marco perimetral moldurado clasicista, análogos en su configuración al gran óculo circular del testero de los pies, que presiden dos austeras lunetas de superficie lisa [fig. 16].



Fig. 17: ***Vista general del exterior de la Iglesia de Cortes. Se aprecia el tambor octogonal de ladrillo que envuelve la bóveda de plato del crucero, diseñado por Agustín Sanz.*** **Foto: José Manuel Herráiz España.**

Al exterior la intervención de Agustín Sanz se centró en elementos puntuales, aunque muy significativos. Uno de los más destacados fue el corto tambor octogonal exterior, sobresaliente sobre los tejados de la nave, el presbiterio y los dos brazos del transepto, con el que Sanz decidió envolver la bóveda de plato del crucero, que queda enmascarada por completo al exterior. Dicho tambor, ejecutado en ladrillo rojizo típico de la zona y que entronca con una larga tradición de tambores octogonales en la arquitectura de Sanz, sirve fundamentalmente para sostener y alojar la estructura de madera del tejado que cubre la citada bóveda de plato, que da lugar al exterior a un tejado de ocho vertientes de formato triangular. Con el fin de entonar este escueto tambor octogonal con el aspecto exterior de la arquitectura preexistente, Sanz, en un alarde de versatilidad y adaptación, decidió prescindir del sobrio lenguaje clasicista a base de grandes cajeados propio de los tambores octogonales exteriores de sus cúpulas de crucero (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, Parroquial de Épila…) y remplazarlo por soluciones tradicionales inspiradas fundamentalmente en el repertorio ornamental existente en los propios aleros del templo, con los que este tambor dialoga de manera directa. De hecho, animó la parte superior de cada una de las ocho caras del tambor con una estrecha banda horizontal en resalte presidida por un gran cajeado rectangular apaisado cuajado de ladrillos en esquinilla al tresbolillo, una solución de tradición

mudéjar habitual en Aragón pero que no deja de ser llamativa en un arquitecto académico, aunque muy versátil, como Sanz, que completó con una cornisa de grandes dentículos de ladrillo, similares a los de los aleros del templo, rematada por un bocel de ladrillo aplantillado [figs. 17 y 18].



Fig. 18: ***Detalle del tambor octogonal de ladrillo que envuelve la bóveda de plato del crucero, diseñado por Agustín Sanz*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La otra intervención importante en los exteriores del templo fue la que supuso la construcción de un nuevo tramo adicional a los pies de la nave, que implicó la prolongación de la misma y de sus dependencias laterales, así como la modificación de ciertos elementos previos como el cegado exterior del atrio y sobre todo la construcción de una nueva fachada principal en dichos pies. Cabe resaltar, que, en esta cuestión, tanto por economía de medios como para preservar la unidad del conjunto Sanz decidió usar un lenguaje arquitectónico mimético con la arquitectura preexistente salvo en la nueva fachada principal, que por su protagonismo y presencia diferenciada y casi aislada visualmente del resto del edificio decidió construir en un sobrio y rotundo lenguaje clasicista ya muy depurado. De hecho, los muros laterales del tramo adicional de los pies y de sus dependencias auxiliares se construyeron idénticos a los preexistentes utilizando mampostería real, lo que hoy llamaríamos sillarejo, de piedra caliza local de las Canteras del Toscar, prolongándose también miméticamente en las zonas ampliadas de los citados muros laterales los aleros de ladrillo preexistentes, resueltos a base de dentículos y esquinillas de ladrillo de carácter popular [figs. 19 y 20].



Fig. 19: ***Vista lateral, por el lado del evangelio, de la zona ampliada de la Iglesia de Cortes*****.**
Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 20: ***Vista lateral, por el lado de la epístola, de la zona ampliada de la Iglesia de Cortes*****.**
Se aprecia la mímesis con la arquitectura precedente. Foto: Javier Martínez Molina.



Fig. 21: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de Cortes, diseñada por Agustín Sanz, inmersa en su entorno arquitectónico.***



Fig. 22: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de Cortes, diseñada por Agustín Sanz*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

La nueva fachada principal, que se orienta al sureste, es sin duda el elemento más destacado, no solo de los exteriores sino de la reforma y ampliación del templo proyectada por Agustín Sanz en su conjunto. La misma, que cierra el testero de la nave englobando el volumen de las dependencias auxiliares laterales que flanquean su primer tramo, que fue diseñado de nueva planta por Agustín Sanz como ampliación del edificio, está ejecutada enteramente en su cara exterior en robusta sillería de piedra caracolenca o caracoleña, o lo que es lo mismo, piedra caliza cuajada de pequeños fósiles de gasterópodos, obtenida en las inmediaciones de la localidad, en las ya citadas Canteras del Toscar. De líneas muy depuradas y sobrias, se caracteriza por un armonioso y equilibrado diseño clasicista, marcadamente rectilíneo y planista al carecer de alabeos y juegos de retranqueo significativos, que puede considerarse ya prácticamente neoclásico a tenor de su pureza y del repertorio formal de raíz clásica utilizado [figs. 21 y 22].



Fig. 23: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia de Cortes, diseñada por Agustín Sanz*****. Se aprecia su articulación en tres calles, las laterales atrofiadas. Foto: José Manuel Herráiz España**

Esta fachada principal, cuya configuración sería emparentable con la de otras fachadas de iglesia anteriores de Agustín Sanz como la de la Parroquial de Vinaceite (1777-1781), de la que sería una derivación en clave protoneoclásica, o la de su proyecto no ejecutado para el templo de la nueva población de San Rafael (1783-1784) en el término de Híjar, puede considerarse, como aquellas, una variante, con calles laterales atrofiadas, de la fachada clasicista de un único cuerpo de la Iglesia de Urrea de Gaén (1777-1782), diseñada por el propio arquitecto zaragozano, una fachada que hunde sus raíces en la reinterpretación clasicista de modelos del barroco romano, en especial de la fachada de la Iglesia de San Egidio y Santa María del Monte Carmelo de Roma (1628-1630), aunque también puede encontrarse en ella un cierto influjo de una sobria fachada española del barroco académico de gran fama, la de la Iglesia de San Marcos de Madrid

de Ventura Rodríguez, que a su vez es una reinterpretación simplificada del frontis de la Iglesia de San Andrés del Quirinal de Roma de Gian Lorenzo Bernini. De hecho, el cuerpo central de esa fachada eclesial madrileña ejerció probablemente una cierta influencia compositiva en la fachada principal de la Iglesia de Vinaceite y en sus derivaciones posteriores de San Rafael y Cortes de Aragón [fig. 23].



Fig. 24: ***Vista del aletón que remata la calle lateral del lado del evangelio de la fachada principal de la Iglesia de Cortes.*** **Foto: Javier Martínez Molina.**

La fachada principal de la Iglesia de Cortes de Aragón, encajonada todavía en la curiosa plazuela hundida en la que quedó dispuesta tras la ampliación proyectada por Agustín Sanz, que aún dispone de la amplia escalinata original de acceso en declive de grandes bloques pétreos y de sus muretes laterales de delimitación y protección, arranca en su conjunto de un escueto zócalo general que se dispone en ligero saliente y que consta de una única hilada de sillares, biselada por arriba para suavizar la transición con los paramentos superiores, que prácticamente desaparece bajo el suelo en su mitad del lado del evangelio. La fachada, que a pesar de la fina labra de su cantería presenta sus dos primeros metros de altura notablemente erosionados por la acción de la humedad del terreno, se compone de una calle central correspondiente al volumen de la nave y de sendas calles laterales atrofiadas o residuales correspondientes a los dos paralelepípedos que conforman las dependencias auxiliares que flanquean el primer tramo de la citada nave (la escalera de caracol del coro alto en el lado del evangelio, y el baptisterio y un cuarto auxiliar encima, al que se accede desde el coro, en el lado de la epístola). Dichas calles laterales, como también ocurre en la fachada de la Iglesia de Vinaceite, con la que

esta guarda una notable relación, pasan casi desapercibidas debido a su estrechez, a su carencia de articulación mural (son un mero paramento liso de sillería) y a sus sencillos aletones curvados superiores de transición, un recurso de raíz renacentista (Alberti…), ya usado en Vinaceite, muy arraigado en el barroco romano, y por ende en el barroco clasicista español, gracias a su versatilidad y posibilidades estéticas. Los citados aletones, que sirven para suavizar con sutileza y elegancia compositiva el enlace con la calle central y que son muy escuetos, lisos y carentes de decoración, se disponen sobre la potente cornisa clasicista de refinado canto moldurado que remata el frente de ambos paralelepípedos laterales [figs. 24 y 25].



Fig. 25: ***Vista de la transición entre la calle central y la calle lateral del lado de la epístola de la fachada principal de la Iglesia de Cortes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**



Fig. 26: ***Vista de la pilastra toscana que flanquea el extremo derecho de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Cortes*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

La calle central de la fachada principal, que se adapta por completo a las hechuras de la nave del templo, presenta una configuración de cuerpo único de formato rectangular vertical articulado en los extremos laterales mediante sendas pilastras de orden toscano gigante dispuestas sobre el zócalo general del frontis. Dichas pilastras, de gran pureza de líneas, solemnidad y clasicismo como es propio del orden toscano, se componen canónicamente de basa toscana con alto plinto, fuste liso y capitel toscano y sostienen

visualmente el monumental entablamento, también toscano, que remata la fachada, el cual, no obstante, en un detalle de cierta pervivencia barroca ya empleado por Agustín Sanz en la fachada de la Iglesia de Vinaceite, condicionado probablemente, de manera análoga, por la falta de espacio y las dimensiones y proporciones de la nave del templo, que venían predeterminadas por su reaprovechamiento, no se desarrolla entero en toda su extensión sino solo en sus extremos, interrumpiéndose su arquitrabe y su friso en el espacio que intermedia entre ambas pilastras, lo que permite disponer en el hueco del arquitrabe la parte superior de un cajeado mural y parte de un óculo circular de iluminación para dar servicio al coro alto, un recurso barroco, el de interrumpir parte del entablamento en el espacio que delimitan las pilastras, que tenía su raíz en la arquitectura de Borromini, que lo empleó en espacios como el interior de la Capilla del Colegio de la Propaganda Fide de Roma. El citado entablamento toscano interrumpido, que en sus extremos sobre las pilastras se divide en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo con listel superior, friso liso y elegante cornisa clasicista moldurada en saledizo, tiene continuidad en un gran frontón triangular que nace de dicha cornisa y remata la calle central en coincidencia con la inclinación de las vertientes del tejado de la nave,[2577] un frontón que, como es habitual en la arquitectura religiosa de Sanz, presenta unas cornisas de cantería análogas de elegante molduraje clasicista de saliente progresivo y cobija un elegante tímpano adornado simplemente con un elegante cajeado triangular que lo perfila con sobriedad remarcando sus líneas arquitectónicas gracias a los sutiles contrastes de luces y sombras que genera. En este caso, en pos de una mayor severidad plástica, Sanz prescindió del óculo perforado central típico de sus tímpanos [figs. 26 y 27].

Las pilastras toscanas de la calle central delimitan, en colaboración con el frontón triangular que la remata, un austero paramento mural liso, todo él de cantería como el resto de la fachada, que en este caso, al igual que el del frontis de la Iglesia de Urrea de Gaén y a diferencia del de la fachada de la de Vinaceite, presenta, como efectista elemento de articulación clasicista, un elegante y austero cajeado o rehundido mural perimetral de formato rectangular vertical que, arrancando del espacio que debería ocupar el arquitrabe del entablamento superior, que invade literalmente, llega hasta el suelo quedando abierto por abajo, pues afecta incluso al zócalo, que también se retranquea.[2578] El referido cajeado, que con su juego de planos en dos niveles de saliente contribuye sutilmente a animar la fachada al perfilar con sobriedad sus líneas arquitectónicas e introducir un cierto contraste lineal de luces y sombras, cobija en su interior los dos elementos que, siguiendo el eje central de la misma, se superponen ascensionalmente articulándola en sentido

[2577] El frontón triangular, dado su clasicismo, monumentalidad y perfecta adaptación a los tejados a dos aguas, fue una constante en la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, tanto en fachadas principales de templos, como en testeros de transeptos y cabeceras, con o sin arquitrabe y friso según los casos, e incluyendo o no óculo de ventilación en el centro del tímpano.

[2578] El cajeado o rehundido mural era un recurso estético de articulación muraria de raíz clásica (Arco de Constantino...) recuperado durante el Quattrocento por Leon Battista Alberti, quien lo usó en los interiores de la célebre Iglesia de San Andrés de Mantua, convirtiéndose poco a poco en un recurso recurrente en la arquitectura renacentista y manierista italiana que asumieron arquitectos tan influyentes como Miguel Ángel. Asimilado posteriormente por el manierismo reformado, el protobarroco y el barroco romano, que lo desarrolló ampliamente, se convirtió también, por influencia de este, en una seña de identidad de la arquitectura religiosa barroca clasicista española, llegando incluso al clasicismo funcionalista y al neoclasicismo gracias a su sobriedad y versatilidad como recurso plástico de articulación mural.

vertical: la rotunda portada clasicista que enmarca la puerta de acceso al templo y un gran óculo circular de iluminación [fig. 28].



Fig. 27: ***Vista general de la parte superior de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Cortes*****. Se aprecian parcialmente sus dos pilastras toscanas y el gran frontón triangular que la remata. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 28: ***Vista parcial de la calle central de la fachada principal de la Iglesia de Cortes*****. Se aprecia parcialmente el cajeado o rehundido mural que articula su paramento. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 29: ***Vista de la portada clasicista de la Iglesia de Cortes*****. Destacan su potente cornisa y su puerta de madera antigua, sustituida en 2013. Foto: Javier Martínez Molina.**

El primero de los elementos de articulación que se superponen en el eje central de la fachada principal es la ya mencionada portada clasicista de acceso al templo, que responde a un severo diseño clasicista de inspiración herreriana, emparentable con el usado casi coetáneamente por el propio Agustín Sanz en las portadas de las dos sacristías de la Iglesia de Épila, que destaca por su notable potencia y monumentalidad y por el despojado y rotundo uso del repertorio formal de tradición clásica. De hecho, al igual que

en el caso epilense, la portada parece ser una inteligente reelaboración, adaptada a los códigos y proporciones del clasicismo dieciochesco, de las despojadas y rotundas portadas de la gran fachada principal del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. La portada, de disposición adintelada, está conformada por un sobrio y refinado marco moldurado clasicista que arranca del escueto zócalo general de la fachada principal, que se resalta ligeramente debajo de sus dos jambas. El citado marco está compuesto por una ancha banda perimetral plana en resalte de la que emerge en su franja central un sencillo molduraje en resalte compuesto por un listel plano exterior que ciñe un sobrio bocel. Por encima, prescindiendo, en pos de una mayor severidad, de las protírides laterales existentes en las dos portadas epilenses, se dispone, separado por una estrecha franja lisa horizontal y siguiendo la tradición clásica, una monumental cornisa recta saliente de potente perfil sobriamente moldurado. Dicha cornisa, de gran clasicismo, se remata sin solución de continuidad con un *banquillo* de frentes curvados que, a modo de guardapolvo, suaviza la transición con el muro a la vez que enfatiza y protege el marco de la portada. Cabe resaltar que la actual puerta de acceso al templo, que queda cobijada por la portada, es de dos grandes hojas de madera de pino dotadas de sus correspondientes portillos para el uso diario del edificio. Esta, remplazó en junio de 2013 a otra anterior, probablemente la original (anterior a la ampliación de Sanz), que era de modesta factura, había perdido su recubrimiento exterior de chapa y estaba muy deteriorada, aunque podría haberse restaurado. No obstante, con buen criterio se conservaron y recolocaron sus herrajes antiguos, principalmente las grandes bisagras de hierro forjado [fig. 29].

En el eje principal de la calle central de esta fachada principal, a diferencia de los casos de Urrea de Gaén y Vinaceite, Agustín Sanz prescindió, en pos de una mayor limpieza y pureza de líneas, de la inclusión de una hornacina intermedia para acoger la imagen del titular de la parroquia, por lo que el segundo y último de los elementos superpuestos que articulan dicho eje es directamente el vano superior de iluminación, que se emplaza todavía dentro del cajeado perimetral, al que se ciñe por arriba, pero justo ya por debajo del frontón triangular que remata el frontis. Es un gran óculo circular de embocadura biselada en derrame y austero marco plano en resalte que resulta más depurado y sobrio que el empleado en Vinaceite, que, aunque emparentable con este, aún mantiene ciertos rasgos de tradición barroca suprimidos aquí. Cabe destacar también que este óculo circular, además de aportar luz natural al coro alto y a la propia nave, que carece de vanos de iluminación directos, permite iluminar, de manera focal o dirigida, el altar mayor. En la actualidad se cierra con un simple vidrio moderno que remplazó a la desaparecida *vidriera* clasicista de vidrios transparentes emplomados que tuvo en origen y que al parecer fue destruida durante la Guerra Civil, que supuso el saqueo de este y otros templos de la zona, que padecieron, entre otras cosas, la destrucción de su mobiliario litúrgico [fig. 30].

Cabe resaltar, por último, como ya se ha apuntado previamente, que el único elemento de la intervención diseñada por Agustín Sanz que quedó en el tintero fue la construcción de un nuevo cuerpo de campanas que sustituyera a la ruinosa parte superior de la torre campanario. No obstante, gracias al proyecto constructivo redactado por el arquitecto zaragozano se sabe que hubiera sido un sencillo cuerpo de campanas ochavado, es decir, de cuatro caras y escuetas esquinas achaflanadas ejecutadas en ladrillo zaboyado,

sin duda ya muy simplificado a nivel formal y ornamental, y cubierto con un estilizado chapitel rematado en bola, veleta y cruz, por lo que muy probablemente hubiera sido parecido al sencillo cuerpo de campanas ideado unos años antes por el propio Sanz en su proyecto de nueva Iglesia de Calmarza.



Fig. 30: ***Vista del gran óculo circular, correspondiente al coro alto, que se dispone a eje de la portada en la calle central de la fachada principal*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

4.3. ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA ETAPA FINAL O DE MADUREZ CREATIVA (1792-1801)

4.3.1. PROYECTOS DE EDIFICIOS RELIGIOSOS DE NUEVA PLANTA

4.3.1.1. Colegiata de San Salvador de Sariñena (1792-1850)

Estudio histórico

La Iglesia de San Salvador de la villa monegrina de Sariñena (Huesca), puede considerarse uno de los edificios más destacados en la trayectoria de Agustín Sanz, y ello a pesar de ser una de sus obras más tardías, cuya construcción apenas se había iniciado cuando falleció. El motivo principal de su trascendencia, aunque no el único, fue la repercusión que tuvo en la evolución estética del arquitecto, que, a través de sus segundos diseños para este edificio, uno de los pocos que puede considerarse puramente neoclásico entre los muchos que diseñó, dejó de lado definitivamente el léxico barroco clasicista o académico, más o menos depurado según los periodos, que había caracterizado hasta entonces sus proyectos de arquitectura religiosa. En él asumió firmemente el nuevo lenguaje que las jóvenes generaciones de arquitectos surgidos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estaban empezando a imponer en la Corte de Carlos IV y que, a través de la Comisión de Arquitectura, auténtico organismo censor de la arquitectura española, pretendían extender al resto del territorio [fig. 1].[2579]



Fig. 1: ***Detalle de la inacabada fachada neoclásica de la Colegiata de San Salvador de Sariñena, diseñada por Agustín Sanz*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

[2579] Los primeros datos, aunque muy escuetos, sobre los diseños de Agustín Sanz para la Iglesia de Sariñena se dieron a conocer en SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, p. 418. Más interesantes, por sus aportaciones, fueron dos breves artículos en los que además se publicaron los primeros diseños de Sanz. Véanse: EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial de Sariñena…", *op. cit.*, pp. 78-82; y CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos…", *op. cit.*, pp. 465-470.

Desde tiempo inmemorial, la Iglesia de San Salvador de Sariñena ostentó el título honorífico de "colegial", por lo que su capítulo eclesiástico fue siempre muy nutrido, circunstancia que se mantenía a finales del siglo XVIII, periodo en el que estaba compuesto por un prior, hasta quince racioneros perpetuos y cuatro racioneros más *nutuales* destinados a los oficios de cantor, organista *y otros que sirven a la yglesia y en beneficio del pueblo*. A raíz de dicha categoría colegial, el capítulo gozaba del privilegio de que el rey le comunicara los *sucesos felices de la Monarquía* y le encargara *preces y oraciones en los casos en que las pide a las catedrales y colegiales del reyno*, y además debía celebrar los divinos oficios *con toda la solemnidad y magestad que corresponde al decoro de una colegial y a las preheminencias que disfruta, asistiendo y desempeñando todas las horas canónicas el prior y racioneros*.[2580]

A nivel arquitectónico, tal y como se deduce de un recurso remitido por el capítulo eclesiástico y el Síndico Procurador de Sariñena en mayo de 1790 al Consejo de Castilla solicitando la construcción de una nueva colegiata, el viejo templo que había sobrevivido hasta finales del siglo XVIII era una fábrica de sillería probablemente románica, o quizá protogótica, de dos naves de desigual planta y altura, construida sin duda en varias fases a lo largo de un periodo de tiempo dilatado posterior a la conquista cristiana, que cabría situar a mi juicio entre los siglos XII y XIII, aprovechando el solar, y quizá algún tipo de estructura, de una antigua mezquita y una atalaya islámica. En el recurso se señaló que tenían *la desgracia de que para la casa del señor se aprovechó una mezquita y atalaya construida por los moros, habiéndose fabricado el templo en los tiempos primeros de la conquista, compuesto de dos naves desiguales sostenidas de dos pilastrones formidables que quitan la vista y ocupan una grande porción del santuario*.[2581]

Esta planta de dos naves separada por dos grandes pilares debía ser bastante irregular ya que, según los eclesiásticos de finales del siglo XVIII, la iglesia tenía *una figura ridícula* y su *deformidad y monstruosa arquitectura no tiene enmienda*, juicio muy duro que, no obstante, obviando la carga de exageración que pudiera teñirlo tanto por el interés de acrecentar la idea de indecencia del viejo templo, como por el conocimiento directo de los criterios estéticos vigentes en la época de la Ilustración,[2582] muy distintos a los propios de la arquitectura de la Edad Media, debía fundamentarse en un verdadero aspecto general tosco y poco decente, probablemente derivado del deterioro del edificio y de su construcción en varias fases inconexas sin un plan de conjunto. Esto explicaría la

[2580] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y capítulo eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asistir a el crecido número de vecinos de su población…", ff. 1 r.-4 v. (Recurso de V-1790).

[2581] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 1 r.-4 v. (Recurso de V-1790). Esta descripción es bastante coincidente con la que solo dos años después, en 1792, dio Pedro Blecua y Paúl de la vieja iglesia: *antiquísima, es de dos naves, que las dividen una columna y dos arcos grandes, y se cree fue, la una, sinagoga, y la otra, iglesia de cristianos*. Véase BLECUA Y PAÚL, P., *Descripción topográfica de…*, *op. cit.*

[2582] En las inmediaciones de Sariñena, en su propio término, existe un excelente ejemplo de arquitectura de la época de la Ilustración que sin duda conocían los eclesiásticos de la colegial: la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes o de los Monegros, cuya iglesia, consagrada en 1777, está resuelta en un lenguaje barroco clasicista deudor de los planteamientos estéticos aplicados por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar de Zaragoza. Véase BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de…", *op. cit.*, pp. 197-214; y BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana*…, *op. cit.*, pp. 501-600; y BARLÉS BÁGUENA, E., "El siglo de oro…", *op. cit.*, pp. 63-101.

extraña planta de dos naves, poco frecuente, que a mi juicio indica que el templo era inicialmente de una y que se amplió posteriormente con otra en paralelo, aunque sin repetir sus dimensiones, de ahí su irregularidad. Paradójicamente, muy cerca, en el pueblo inmediato de Lanaja, se conserva todavía la iglesia parroquial originaria, datable entre finales del siglo XII y comienzos del XIII en vista de sus características protogóticas, que se asemeja tremendamente a la descripción de la vieja Colegiata de Sariñena y que por tanto permite imaginar, salvando las distancias, el aspecto que tendría dicho templo hoy desaparecido. De hecho, dicha Iglesia de Lanaja está formada, al igual que estaba esta, por dos naves de sillería, correspondientes a dos fases distintas pero próximas en el tiempo dadas sus similitudes formales, que resultan desiguales en altura, anchura y profundidad. Dichas naves, que se cubren por sendas bóvedas de cañón apuntado reforzadas por arcos fajones de sección cuadrangular, quedan unidas entre sí mediante un enorme arco de comunicación ligeramente apuntado.[2583]

Las propias dimensiones del edificio medieval debían de ser muy exiguas para dar cabida a la población de Sariñena, que había crecido alrededor de un tercio desde 1750 y que seguía en aumento, hasta tal punto que *la pequeñez de su recinto no admite la tercera parte de los vecinos, viéndose las dos pribadas de asistir a las funciones solemnes y de maior deboción, y los concurrentes expuestos con las angustias de su estrechez, resultando todas las irreverencias que son consiguientes en un concurso oprimido y continuamente agitado por la incomodidad*. Además, la iglesia carecía supuestamente de unas condiciones higiénico-sanitarias adecuadas, ya que su pavimento interior no se encontraba al nivel de la calle, sino que se disponía *nueve palmos* [1'74 m] *inferior al que la circuie, de modo que para entrar en ella se bajan nueve gradones, por cuio motivo y ser mucha estrechez y pequeñez, carece de la devida ventilación, se llena de corrupción y se percive un fetor tan extraordinario, especialmente por las mañanas al abrir las puertas, que hace insufrible la asistencia a los divinos oficios*.[2584]

El aspecto poco acorde con los tiempos y la pujanza de una villa como Sariñena, se debía extender a los propios retablos del templo, que debían ser mayoritariamente góticos y estaban muy deteriorados, ya que *todos sus altares son unas tablas pintadas y ya desenquadernadas, habiéndolos trahído su antigüedad al estado de unos déviles despojos del tiempo, que, en lugar de infundir la devoción, causan risa y desprecio*.[2585]

A raíz de su rango de colegiata, el templo disponía también de un claustro adyacente de dos niveles (planta baja y primera) y patio central, con diferentes dependencias anexas, que aún subsistía en 1792 y que hasta bien entrada la Edad Moderna debió de ser el centro neurálgico del mismo al articular las dependencias que usaban cotidianamente el prior y

[2583] Al igual que en el caso de Sariñena, Agustín Sanz elaboró a finales del siglo XVIII (1794) los planos, proyecto constructivo y cálculo de costes para construir una nueva iglesia parroquial en Lanaja, que sin embargo no llegó a materializarse a diferencia de aquella, por lo que todavía se conserva la medieval. Véase A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El capítulo eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de…".
[2584] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 1 r.-4 v. (Recurso de V-1790).
[2585] *Ibidem*. Al parecer, uno de los retablos del templo había sido pintado por el destacado pintor gótico Martín Bernat en 1493. No consta si se conservaba todavía a finales del siglo XVIII.

el amplio capítulo eclesiástico, que estarían obligados a vivir en comunidad en el recinto, algo que ya no hacían en el siglo XVIII.[2586]

El elemento más deteriorado era sin duda la única torre campanario de la que disponía la colegiata, obra de sillería de planta cuadrada adosada a la iglesia cuya cronología y aspecto es difícil de precisar. Los tres lienzos murales exentos de su primer cuerpo se arruinaron de forma alarmante el 18 de diciembre de 1787, lo que impulsó al Ayuntamiento de Sariñena a abrir un expediente en el Consejo de Castilla para obtener licencia para su reedificación. Fruto de ello, probablemente ya en 1788, se encomendó a Manuel Inchauste (1734-1805),[2587] prestigioso arquitecto afincado en Zaragoza y compañero de Agustín Sanz en la docencia de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa, que elaborara el diseño y las condiciones para su reparo y reedificación parcial, obras cuyo coste tasó en la importante cantidad de 5.014 libras, 15 sueldos y 12 dineros jaqueses (94.393 reales y 12 maravedís de vellón).[2588]

El diseño y las condiciones facultativas elaboradas por Manuel Inchauste, junto con el resto del expediente, fueron enviadas al Consejo de Castilla que, como era preceptivo, antes de aprobarlas las remitió a la Real Academia de San Fernando el 4 de abril de 1789, con el fin de que su Comisión de Arquitectura las revisara, algo que esta hizo en su junta nº 50, celebrada el 23 de abril. Paradójicamente, a pesar de su indudable calidad, dicha comisión no aprobó la propuesta, indicando que *no podía asegurar la firmeza de esta fábrica* a tenor de los notables daños que había sufrido su primer cuerpo, *la dificultad de los reparos propuestos*, y no merecerle confianza *la mala calidad de materiales y construcción del primer cuerpo de la torr*e *ni la trabazón de la obra vieja con la nueva*. A cambio, la comisión propuso que Agustín Sanz redactara un informe sobre el asunto, quien lo debió de elaborar poco después. Probablemente, sin rechazar la propuesta de Inchauste, que era su compañero y amigo, se debió de inclinar por derribar la torre por completo dado su deterioro y construir otra de nueva planta. Así lo indica el hecho de que, en mayo de 1790, por orden del Consejo de Castilla, se estuviera *demoliendo la torre campanil para evitar las desgracias de la pronta ruina que amenazaba*.[2589] Sin duda, este primer contacto de Sanz con la Colegiata de Sariñena fue satisfactorio, lo que unido al prestigio del que gozaba en el seno del Consejo de Castilla llevó a que fuera propuesto poco después para diseñar el nuevo templo que se decidió construir finalmente en sustitución de la vieja colegiata.

[2586] En su proyecto constructivo de colegiata de nueva planta de 4-IV-1792, Agustín Sanz planteó conservar una parte del claustro de dos niveles, dándole comunicación con el nuevo templo a través del atrio lateral del lado de la epístola, ya que lo consideraba importante *por ser tan precisos estos espacios para poner las cosas de la yglesia, como monumento, peanas etc., y porque en ellos se hallan los comunes*. Al parecer así se hizo, aunque hoy ya no quedan vestigios del claustro. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. f. 20 v. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

[2587] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras…*, *op. cit.*, pp. 298-302; y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza…*, *op. cit.*, pp. 176-177.

[2588] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-1, Comisión de Arquitectura. Informes. Torres de iglesias y de relojes, campanarios y espadañas. Carpetilla de la Torre de Sariñena, 1789 (Carta de 4-IV-1789).

[2589] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-34-1, Comisión de Arquitectura. Informes. Torres de iglesias y de relojes, campanarios y espadañas. Carpetilla de la Torre de Sariñena, 1789 (Carta de 4-IV-1789); A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 117 v. (Junta nº 50, de 23-IV-1789); y A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 1 r.-4 v. (Recurso de V-1790).

En mayo de 1790, un año después de que el proyecto de Manuel Inchauste para la torre pasara por la Comisión de Arquitectura, el capítulo eclesiástico de Sariñena y Antonio Pérez, Síndico Procurador General de la villa, fueron mucho más allá de pedir la mera reedificación del campanario y remitieron un extenso recurso al Consejo de Castilla solicitando que se tomaran las medidas oportunas para construir una nueva iglesia que sustituyera a la medieval y en la que *se pudiesen celebrar los divinos oficios con la magestad que corresponde y asistir los fieles con decencia y comodidad*, y que fuera *capaz para el concurso de su población y* […] *decente y proporcionada al decoro y esplendor de una colegial,* de la *Casa del Señor* y de un *pueblo de las calidades de la villa de Sariñena,* algo que consideraban de *extrema* necesidad atendiendo a *la indecencia de su figura, la profundidad de su situación, la corrupción que se fermenta y sobre todo* […] *la pequeñez de su recinto*.[2590] Sin duda, el viejo templo no reunía ya las condiciones mínimas de espacio, decoro, dignidad arquitectónica y salubridad que se consideraban básicas según los estándares vigentes en el Aragón de la Ilustración.

La pretensión de construir un templo de nueva planta solo dos años después de haber solicitado la reedificación de la torre la justificaron los firmantes del recurso señalando que, ante el derribo de la misma, que se estaba acometiendo, habían llegado a la conclusión de que, dado que la necesidad de construir una nueva colegiata sería a la larga irremediable, era preferible levantarla de forma simultánea al nuevo campanario con el fin de evitar que la ubicación que se diera a este pudiera condicionar más tarde la disposición y la planta de la nueva colegiata al tener que respetarse por ser nuevo.[2591]

El capítulo eclesiástico y el Síndico Procurador propusieron también las vías de financiación que veían más factibles y adecuadas para conseguir la construcción de la nueva colegiata e informaron de aquellas entidades que según ellos debían contribuir económicamente. Consideraban que la primicia era el fondo principal que debía adjudicarse a las obras, ya que era un impuesto que debía destinarse prioritariamente *a la construcción, manutención y reparo del templo,* por ser *su natural y primitivo* objeto, *del que jamás puede separarse, deviendo reintegrarle de qualquiera otro destino que tenga siempre que la necesidad lo pida*. En el caso de Sariñena estaba secularizada y aplicada a los Propios de la villa desde hacía varios siglos, por lo que solicitaban que los costes de la obra se financiaran en parte a través del rendimiento anual de dichos Propios, que hasta entonces se habían visto engrosados gracias a la primicia, que había servido para cubrir cargas municipales, *dejando abandonada la principal y primera obligación de construir el templo, como era preciso hace muchos años*.[2592]

A su vez, los autores del recurso consideraban que los perceptores de los diezmos, que eran el Obispo de Huesca en dos tercios y el propio capítulo eclesiástico en otro tercio, también debían contribuir, algo a lo que este último se comprometía destinando el equivalente a una ración. Por último, propusieron que una pequeña parte de los extensos *montes blancos y realengos* de Sariñena (que según ellos admitían más de 50.000 cabezas de ganado), el territorio conocido como Saso de las Fitas o Moncalvo, se adjudicara temporalmente al proyecto con el fin de que lo que rentara en ese periodo se destinara a

[2590] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y…", ff. 1 r.-4 v. (Recurso de V-1790).
[2591] *Ibidem*.
[2592] *Ibidem*.

las obras. De esta forma consideraban que *se vería en pocos años construido el templo con toda la grandeza y decoro que puede apetecerse, y más quando, convencidos los vecinos de la urgente necesidad, se hallan inflamados de la más piadosa devoción y se ofrecen voluntariamente a coadyubar con sus trabajos personales, cavallerías y carros, que será un auxilio de mucho momento*.[2593]

El recurso, que supuso el inicio de un nuevo expediente en el Consejo de Castilla, fue estudiado con prontitud por el Fiscal del Consejo, quien en un informe fechado el 14 de junio de 1790, dando credibilidad al *estado lastimoso* de la iglesia y a la necesidad de construirla de nueva planta, manifestó la conveniencia de examinar los medios para llevar el proyecto a ejecución, con el fin de comprobar su viabilidad. Para ello consideró necesario, en primer lugar, conocer el coste que podría tener la construcción de la nueva colegiata, por lo que propuso que el Consejo remitiera copia del recurso a *la Justicia y Ayuntamiento* de Sariñena, con el fin de que, *procediendo de acuerdo con el cabildo eclesiástico, perceptores en diezmos y acreedores censalistas, y con la ynterbención de los Diputados y Personero del Común, haga se lebante plan de la obra por el arquitecto don Agustín Sanz, residente en Zaragoza, y que regule el coste total de ella.* Resulta llamativa la rotundidad con la que el Fiscal determinó que se encomendara a Sanz el diseño de la nueva colegiata, aunque no deja de ser lógica ya que por aquel entonces era el arquitecto más prestigioso de Aragón y el único que tenía el rango de Académico de Mérito de San Fernando, lo que le otorgaba preeminencia a la hora de recibir encargos que dependieran de instituciones públicas como el Consejo de Castilla, en cuyo seno era precisamente muy conocido por este motivo y por la eficacia, solvencia y calidad con la que siempre resolvía lo proyectos que se le encomendaban.[2594]

El Fiscal propuso también que el Vicario General de la Diócesis de Huesca informara sobre la vieja colegiata con el fin de confirmar que la necesidad de un nuevo templo era cierta. A su vez, consideró necesario explorar las vías de financiación, para lo cual propuso cuatro medidas: que se tanteara a los perceptores de los diezmos para saber la cantidad que estaban dispuestos a ofrecer para las obras,[2595] que se calculara lo que se podría conseguir *del fondo de la fábrica de la yglesia*, lo que se obtendría adjudicando los rendimientos de una parte de los montes blancos de la villa, y lo que supondría en términos económicos la participación de los vecinos en las obras. También propuso que se buscaran otras posibles fuentes de financiación y que la Contaduría General de Propios certificara el estado de los Propios de Sariñena (informando de sus cargas, sobrantes y existencias) *con expresión de la suma a que asciende lo que rinde el ramo de primicias, que parece se halla incluido entre sus fincas*.[2596]

[2593] *Ibidem*.

[2594] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 6 r.-7 r. (Informe de 14-VI-1790).

[2595] El Fiscal propuso también que se remitiera *testimonio del importe a que ascienden los diezmos por un quinquenio, con expresión de los sugetos que los perciben e informando con expecificación de todo ello lo que pareciere oportuno*. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 6 r.-7 r. (Informe de 14-VI-1790).

[2596] *Ibidem*. Juan de Membiela, *Contador de Rentas en el Tribunal de la Contaduría Mayor y General de Propios y Arbitrios de todos los pueblos del Reyno*, en una certificación fechada el 28-VI-1790, informó del estado del fondo de Propios de Sariñena en contestación a la petición de información del Fiscal del Consejo, que se le había comunicado el 25-VI-1790. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 9 v. (Oficio de 25-VI-1790) y f. 11 r.-v. (Certificación de 28-VI-1790).

Las distintas propuestas del Fiscal fueron aprobadas íntegramente por el Consejo de Castilla mediante un decreto del 17 de junio de 1790 que dio lugar a una Real Provisión para el Ayuntamiento de Sariñena fechada el 25 de junio. En ella se le mandó cumplir todas y cada una de las indicaciones del Fiscal, siendo la primera y más importante que encargara a Agustín Sanz el diseño y el cálculo de costes de la nueva colegiata, lo que el 5 de julio se comprometió a cumplir el Alcalde Primero. Poco después el contenido de la Real Provisión se notificó oficialmente al resto de autoridades municipales (regidores, diputados y Síndico Procurador), al apoderado de censalistas de Sariñena y al capítulo eclesiástico,[2597] mientras que el resto de interesados fueron informados bastante después, a lo largo de los seis primeros meses de 1791.[2598]

En paralelo, para tener una opinión imparcial sobre el asunto, tal y como había propuesto el Fiscal, el Consejo de Castilla pidió su parecer al Vicario General de la Diócesis de Huesca, Agustín López, que contestó el 6 de agosto de 1790 señalando que *son ciertas la causas de extraña situación, figura, indecencia y pequeñez de dicha yglesia, como lo expresan, y considero es muy oportuna la ocasión presente, en que se está demoliendo la torre por la inminente y próxima ruina que amenazava, para la construcción de la nueva yglesia con la extensión, hermosura y capacidad correspondientes al decoro de la Casa del Señor, de una colegial y crecida población de aquella villa, que verdaderamente la necesita*.[2599] Así, las pocas dudas que pudieran existir sobre la conveniencia de construir un nuevo templo quedaron en gran medida despejadas a falta de conocer los fondos de los que se podría disponer para materializarlo y el coste aproximado que tendría, que debía determinar Agustín Sanz.

Para conocer los fondos que habría disponibles, el Ayuntamiento de Sariñena tanteó a lo largo de 1791 a los posibles contribuyentes de las obras, que le comunicaron las cantidades con las que estaban dispuestos a contribuir. El Obispo de Huesca, Cayetano de la Peña Granada (1743-1792), que percibía una parte considerable de los diezmos de

[2597] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 7 r. (Decreto de 17-VI-1790), f. 8 r.-v. (Real Provisión de 25-VI-1790), f. 39 r. (Testimonio de 5-VII-1790), f. 39 r.-v. (Testimonio de 9-VII-1790) y ff. 39 v.-40 r. (Testimonio de 15-VII-1790). El 5-VII-1790 el Alcalde Primero de Sariñena, Diego Cazán, hizo constar ante el escribano interino del Ayuntamiento y Juzgado de Sariñena, José Mariano Marías, que había recibido la Real Provisión del 25-VI-1790 enviada por el Consejo y que, visto su contenido, la obedecía y ordenaba que *se obserbe, guarde, cumpla y execute quanto por la misma se manda* y que se hiciera presente a todos los interesados y afectados. El 9-VII-1790 el escribano interino acudió a la casa consistorial en el momento en que se celebraba Ayuntamiento y Junta de Propios, y notificó el contenido de la Real Provisión a los allí presentes: el Alcalde Primero, regidores, diputados, Síndico Procurador y apoderado de censalistas. Días después, el 15-VII-1790, el escribano interino, a requerimiento del Ayuntamiento y la Junta de Propios, pasó a la sala capitular del capítulo eclesiástico de Sariñena, en la que se estaba celebrando capítulo bajo la presidencia de Antonio Blancas, presbítero racionero más antiguo, por enfermedad habitual de Antonio Angay, Prior de dicha iglesia colegial, y ante él y los demás racioneros notificó el contenido de la Real Provisión.

[2598] El 8-II-1791 la Real Provisión de 25-VI-1790 fue notificada al Cuerpo General de Acreedores Censalistas de la villa de Sariñena (de sus Propios) residentes en Zaragoza, reunido en la sala de la Sitiada del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. A lo largo de abril de 1791 la Real Provisión se notificó a los acreedores censalistas de la villa de Sariñena residentes en la propia localidad, mientras que el 26-V-1791 se hizo lo propio con los afincados en Barbastro. Finalmente, el 4-V-1791 se notificó al rector de Capdesaso (aldea de Sariñena) y el 11-VI-1791 al Obispo de Huesca, ambos interesados como posibles contribuyentes al ser perceptores de parte de los diezmos de Sariñena. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 40 v.-49 v. (Distintas notificaciones de 1791).

[2599] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 13 r.-v. (Informe de 6-VIII-1790).

la villa (1.252 libras, 13 sueldos y 15 dineros jaqueses anuales, o 23.579 reales y 17 maravedís de vellón), se comprometió a contribuir anualmente, mientras durasen las obras, con la cuarta parte de lo que recibía, lo que suponía 313 libras, 3 sueldos y 7 dineros jaqueses (5.894 reales y 28 maravedís de vellón) anuales. Por su parte, el capítulo eclesiástico de Sariñena, también perceptor de los diezmos (recibía anualmente 1.668 libras y 10 sueldos, o 31.406 reales y 6 maravedís), estaba dispuesto a contribuir con la cantidad anual equivalente a una ración, lo que ascendía a 111 libras, 4 sueldos y 11 dineros (2.093 reales y 26 maravedís). A pesar de ser el más beneficiado por las obras y el iniciador del proceso, no ofrecía más por no permitírselo supuestamente lo exiguo de la renta que disfrutaba. El cura de la cercana aldea de Capdesaso, Martín Subías, que también percibía una pequeña renta decimal de 40 libras (752 reales y 31 maravedís) anuales, declinó contribuir con cantidad alguna *pretextando necesita toda su renta para su manutención.* Por su parte, los fieles del pueblo, convocados por el Ayuntamiento para ver si estaban dispuestos a dar limosnas para las obras, manifestaron que, debido *a que necesitan para su manutención y familia de sus trabajos diarios,* ninguno en particular *se hallana a ofrecer cantidad señalada y fixa* […] *pero todos unánimes y conformes han ofrecido el coadiubar voluntariamente y de limosna en los días festivos con sus personas, caballerías y carruajes*.[2600]

El Ayuntamiento de Sariñena calculó también lo que rendirían otros fondos que podían destinarse a las obras para conocer la cantidad total anual de la que podría disponer. En primer lugar, delimitó una parte de los *montes blancos y realengos* de la villa, el territorio conocido como Saso de las Fitas, que, como ya se había propuesto en el recurso de mayo de 1790, se podría segregar y adjudicar a las obras, lo que rendiría 800 libras jaquesas (15.058 reales y 14 maravedís de vellón) anuales procedentes del derecho de pasto de sus hierbas. También calculó que el sobrante anual de la primicia sería de 799 libras, 7 sueldos y 8 dineros (15.046 reales y 22 maravedís), cantidad que se podría destinar a los trabajos. A su vez, del fondo de Propios de Sariñena (o *caudales comunes*), después de deducidas sus cargas y sin tener en cuenta lo que suponía la primicia (que estaba adjudicada a los Propios), quedaría un sobrante anual de más de 1.400 libras (26.352 reales y 7 maravedís) que se podría destinar a las obras, algo que el Ayuntamiento consideraba justo *supuesto que los mismos Propios son deudores de las grandes sumas que han percivido del caudal de primicias en los siglos que se ha utilizado para satisfacer las obligaciones secundarias* del municipio. De hecho, este caudal se convertiría en el más relevante de la financiación de los trabajos. Por último, estancando la venta de aguardiente en el pueblo y subiendo el impuesto sobre el trigo durante las dos ferias anuales que se celebraban en Sariñena, el Ayuntamiento pensaba obtener otras 120 libras (2.258 reales y 26 maravedís) aproximadamente.[2601]

Sumando todas las fuentes de financiación expuestas, el Ayuntamiento calculaba que podría disponer de 3.543 libras, 15 sueldos y 10 dineros jaqueses (66.704 reales y 20

[2600] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 51 r.-56 r. (Informe de 28-IV-1792).
[2601] *Ibidem*.

maravedís de vellón) anuales para acometer las obras de la nueva colegiata[2602] siempre y cuando no fallara ninguna partida y todas fueran aprobadas por el Consejo de Castilla (algo que no sucedió), un caudal que resultaba bastante exiguo teniendo en cuenta el alto coste que iba a tener el edificio, lo que sin duda fue uno de los motivos principales, aunque no el único, que explicarían el dilatado proceso de construcción del templo.[2603]

En paralelo a las gestiones municipales relativas a la financiación de las obras, Agustín Sanz se ocupó de concebir la nueva iglesia. El encargo le había sido notificado por el Ayuntamiento el 5 de diciembre de 1790 y lo aceptó *con mucho aprecio*, aunque aún tardó seis meses en viajar hasta Sariñena para inspeccionar el viejo templo, tomar medidas y llevar a cabo otras labores previas necesarias para la concepción del edificio, ya que antes tuvo que solventar otros encargos previos del propio Consejo de Castilla, del que era el arquitecto de referencia en Aragón. A partir de entonces, en el plazo de casi un año, entre mayo de 1791 y el 2 de abril de 1792 (fecha en que firmó sus diseños, proyecto y cálculo), Sanz se encargó de idear y dibujar el nuevo templo, de elaborar minuciosamente el proyecto constructivo que debería seguirse en las obras, que redactó por extenso, y de calcular su coste, que desglosó partida por partida y que cifró en un total de 50.044 libras y 5 sueldos jaqueses (941.982 reales y 31 maravedís de vellón),[2604] suma muy considerable que indica la gran envergadura de la iglesia que había ideado,[2605] que estaba en consonancia con la importancia de la localidad donde se iba a ubicar, el número notable de sus fieles y la categoría de colegial que ostentaba, que sin duda obligaba a concebirla con especial decoro y magnificencia.

Finalmente, el Ayuntamiento envió al Consejo de Castilla un extenso informe fechado el 28 de abril de 1792, en el que le comunicó el resultado de sus gestiones en el año y medio anterior para cumplir con lo mandado en la Real Provisión del 25 de junio de 1790, haciendo hincapié en que Agustín Sanz había calculado ya los costes de construcción del templo y trazado sus planos, que se adjuntaron al informe al igual que el proyecto y el presupuesto. También informó de las contribuciones anuales a las que se habían comprometido los distintos interesados y lo que rendirían anualmente cada uno de los fondos que proponía destinar a las obras, cuya aprobación solicitaba para poder comenzar estas cuanto antes. Sin embargo, dicha aprobación no se concedió hasta mediados de 1795 y con divergencias respecto a la propuesta municipal.[2606]

A primeros de mayo de 1792 los seis dibujos de la nueva Colegiata de Sariñena que había trazado Agustín Sanz llegaron al Consejo de Castilla, institución que antes de

[2602] A esta cantidad habría que sumar *las limosnas de los fieles, que consistirán en pecuniarias, frutos, pan en los hornos y de trabajos con sus personas, caballerías y carruages en los días festivos.* Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 51 r.-56 r. (Informe de 28-IV-1792).

[2603] *Ibidem*.

[2604] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792) y ff. 51 r.-56 r. (Informe de 28-IV-1792).

[2605] En cuanto a arquitectura religiosa, en el último cuarto del siglo XVIII este alto coste solo sería comparable a nivel aragonés con el que estaba teniendo la Iglesia parroquial de Épila, que todavía era de mayor envergadura, cuya construcción estaba ya bastante avanzada a finales de la centuria.

[2606] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 51 r.-56 r. (Informe de 28-IV-1792), f. 57 r. (Certificación) y ff. 117 v.-119 v. (Auto de 20-V-1795). El informe, firmado por el Alcalde Mayor, Matías Grustán, uno de los regidores, los dos diputados del común, el Síndico Procurador y el apoderado de censalistas, se remitió al Consejo de Castilla el 30-IV-1792 a través de Juan Antonio Rero y Peñuelas, Escribano de Cámara y de Gobierno del Consejo *por lo tocante a los reinos de la Corona de Aragón*.

aprobarlos mandó, como era preceptivo, mediante un decreto del 21 de mayo de 1792, que pasaran a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ser examinados.[2607] Fueron remitidos el propio 21 de mayo junto al resto del expediente formado en el Consejo. La Academia cumplió su cometido con gran celeridad ya que, solo cinco días después, el 26 de mayo, las trazas fueron examinadas en la junta nº 89 de su Comisión de Arquitectura,[2608] órgano censor creado en 1786 que se encargaba del control y supervisión de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos de utilidad o financiación pública que debían construirse en los distintos territorios de la monarquía, con el fin de garantizar su calidad y adecuación a los cánones académicos vigentes.[2609]

De forma inesperada e inédita, la Comisión de Arquitectura no aprobó los dibujos de Agustín Sanz. Por el contrario, dictaminó que *executase nuevos diseños arreglados* en los que, sin modificar la concepción general del templo, debería tener en cuenta las advertencias que se le hacían, que se concretaban en la enmienda de aquellas cuestiones que los miembros de la comisión, siguiendo su propio criterio, consideraban mal resueltas y que eran *la falta de proporciones en los arcos de las capillas, el mal gusto de los ornatos anteriores* [sic], *la no mexor forma del altar mayor sin embargo de contener un orden de arquitectura regular, los costados laterales más enriquecidos que el cuerpo mayor de la yglesia y finalmente el frontispicio cortado sin necesidad*.[2610] Tres días después, el 29 de mayo, el dictamen de la comisión se plasmó en un informe de su secretario, el pintor Luis Paret y Alcázar (1746-1799), en el que este explicó de forma algo más precisa las cuestiones que Sanz debía corregir, especificando que, *atendiendo la Junta a que esta clase de obras importa la mayor precisión en las proporciones y ornatos, sería conveniente que en los arcos de las capillas observase Sanz algún mejor gusto y proporción, del mismo modo que también en los ornatos. En el altar no se observa la mejor forma, sin embargo de estar ceñido a las proporciones de uno de los órdenes de arquitectura, pero el defecto no está más que en el empleo que ha hecho de él. Así mismo,*

[2607] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 57 v. (Informe de 17-V-1792) y f. 57 v. (Decreto de 21-V-1792). Este envío lo había propuesto el Fiscal del Consejo cuatro días antes.

[2608] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Carta de 21-V-1792); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Acta de la Junta nº 89, de 26-V-1792).

[2609] MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz…", *op. cit.*, pp. 73-74. Sobre la labor de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, véase GARCÍA MELERO, J. E., "Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)", *Espacio, Tiempo y Forma*, 4, Madrid, UNED (Serie VII, Historia del Arte), 1991, pp. 283-348; y GARCÍA MELERO, J. E., "El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-1808)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 10, Barcelona, Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1996, pp. 75-98.

[2610] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Junta nº 89, de 26-V-1792). La junta nº 89 de la Comisión de Arquitectura que rechazó los primeros diseños de Agustín Sanz para la Colegiata de Sariñena estaba compuesta por el Viceprotector de la Academia, el insigne Bernardo de Iriarte, como presidente, por el pintor Luis Paret como secretario y por los siguientes arquitectos: Juan Pedro Arnal, Guillermo Casanova, Ignacio Haan, José de Toraya, Ramón Alonso y Mateo Medina. Entre ellos, Juan Pedro Arnal (1735-1805) era el miembro de mayor edad y rango académico, y hasta entonces había sido el principal valedor de Sanz en la comisión, que él mismo se había encargado de fundar, pero en la cual la preeminencia de su criterio estético, vinculado a un clasicismo moderado, estaba empezando a declinar con el ingreso de nuevos miembros jóvenes.

los costados colaterales se dexan ver más enriquecidos que el cuerpo mayor y también el frontispicio se halla cortado sin necesidad.[2611]

El 6 de junio de 1792, la Real Academia de San Fernando remitió el informe de su Comisión de Arquitectura al Consejo de Castilla, que a su vez lo pasó a su Fiscal, que el 28 de junio propuso que los planos fueran devueltos a Agustín Sanz para su corrección, pero planteándole la posibilidad de que introdujera las enmiendas que se le pedían en los diseños ya hechos con el fin de *evitar el coste que originan la formazión de otros nuebos y los perjuicios de la dilación*. Días antes, esta misma idea había sido planteada ya por el Consejo a la propia Academia de San Fernando a través del consiliario y académico de honor Pedro de Silva y Sarmiento (1742-1808), que se la comunicó por carta al secretario de la institución, Isidoro Bosarte (1747-1807). Este le contestó el 18 de junio descartando dicha posibilidad mediante una clarificadora misiva que permite conocer el verdadero alcance de la censura a la que habían sido sometidos los diseños de Sanz. En concreto, Bosarte veía poco factible que la comisión se aviniera a que las correcciones se incorporaran directamente a los diseños originales ya que estos *se reprobaron enteramente, y como para fundar la reprobación es necesario alegar algunas razones, la comisión propone siempre los defectos principales para asegurar su censura*. Es más, quiso aclarar que la Academia había tenido una deferencia con Sanz, como hacía siempre con sus académicos de mérito, al omitir en el informe que sus planos habían sido reprobados e indicar simplemente la necesidad de que él mismo creara otros nuevos corregidos, *pues de este modo queda bien puesto el crédito del profesor con los interesados y con el Consejo*.[2612]

El dictamen de la Comisión de Arquitectura le fue comunicado a Agustín Sanz a través de una Real Provisión del Consejo de Castilla fechada el 24 de julio de 1792, a la que se adjuntó el propio informe de la comisión y los planos reprobados, que le fueron devueltos con el fin de que, *siendo posible, hagáis las enmiendas o rectificaciones de los particulares que enuncia la Real Academia en su ynforme que ba inserto, y de lo contrario los forméis de nuevo teniendo presente las advertencias que manifiesta*. Sanz contestó al Consejo días después, el 18 de agosto, con una carta en la que explicó que para poder cumplir con conocimiento de causa con todo aquello que se le mandaba, *le era preciso preguntar a la Academia sobre algunas dudas que se me ofrecen en parte de los reparos que esta ha puesto en su informe*.[2613] De hecho, poco tiempo después, Sanz se puso en contacto con la Real Academia de San Fernando mediante una carta dirigida a Luis Paret, que este leyó en la junta nº 92 de la Comisión de Arquitectura, celebrada el

[2611] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 58 r. (Informe de 29-V-1792).

[2612] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 59 r. (Oficio de 6-VI-1792 e informe de 26-VI-1792); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Cartas de VI-1792 y 18-VI-1792). Poco después, el académico Pedro de Silva debió comunicar las explicaciones del secretario de la Academia a su contacto en el Consejo de Castilla. Sin embargo, a pesar de ello, el Consejo no llegó a descartar la posibilidad de que Sanz, siempre que fuera posible, intentara introducir las correcciones que se le habían indicado directamente sobre sus diseños iniciales (algo que no hizo), tal y como consta en el decreto por el que el Consejo mandó que se devolvieran al arquitecto sus diseños para Sariñena, fechado el 3-VII-1792 y despachado el 14-VII-1792. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 71 r. (Decreto de 3-VII-1792).

[2613] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento …", ff. 72 r.-73 r. (Real Provisión de 24-VII-1792) y f. 74 r. (Carta de 18-VIII-1792).

13 de septiembre de 1792. En dicha carta, cuyo contenido se deduce de una breve alusión en el acta de la referida junta, Sanz comunicó a la comisión que *no comprendía los reparos que ocasionaron la desaprobación de unos planos que había executado para la construcción de la Yglesia Colegial de Sariñena*, es decir, que no compartía ni veía justificadas las razones que habían motivado el rechazo de sus trazas. A pesar de ello, se avino finalmente a elaborar otros diseños en los que modificó lo que se le había señalado, algo que hizo probablemente tras conocer las explicaciones que en la mencionada junta del 13 de septiembre acordó transmitirle la Comisión de Arquitectura, de nuevo a través de Luis Paret, que le debieron de convencer.[2614]

Como ya señalaron Carlos Sambricio y Manuel Expósito, la reprobación de los primeros diseños de Agustín Sanz de la Colegiata de Sariñena no tenía relación alguna con la calidad de los dibujos presentados, que era excelente, y mucho menos con un posible carácter confuso de estos fruto de la avanzada edad del arquitecto (tenía 67 años cuando firmó los planos), sino con la profunda crisis conceptual que estaba experimentando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y especialmente su Comisión de Arquitectura.[2615] Esta estaba viviendo desde hacía un tiempo una evolución muy marcada en el concepto o ideal arquitectónico que la dominaba, fruto de intensos debates teóricos entre sus miembros, encaminándose hacia un neoclasicismo historicista que fue suplantando progresivamente al ideal barroco clasicista o académico que había predominado hasta entonces en la corporación académica por la influencia de los discípulos de Ventura Rodríguez (Miguel Fernández, Alfonso Regalado Rodríguez, Ignacio Tomás, Francisco Sánchez...), que había empezado a declinar, y a la moderación de los dos directores de arquitectura, Juan Pedro Arnal (1735-1805) y Manuel Martín Rodríguez (1751-1823).[2616] Con dicho ideal todavía se alineaba Sanz en gran medida como principal representante del barroco clasicista en Aragón, aunque desde comienzos de la década de 1780 había tenido la capacidad de evolucionar hacia una concepción arquitectónica y decorativa cada más esencial y funcionalista, acorde con los profundos cambios que estaba experimentando la arquitectura española coetánea más avanzada, distanciándose poco a poco de la pauta marcada por Ventura Rodríguez en el Templo del Pilar de Zaragoza, que tanto había pesado en su concepción de la arquitectura religiosa con anterioridad, sobre todo a nivel formal y decorativo. Dicha evolución, que había plasmado ya en proyectos previos que pueden considerarse protoneoclásicos como la nueva Iglesia de Calmarza, diseñada en 1788, o la ampliación de la Parroquial de Cortes de Aragón, ideada en 1791, había culminado en su propuesta inicial para la Colegiata de Sariñena, en la que incluyó ciertas notas que ya pueden considerarse plenamente neoclásicas pese al rechazo de la comisión, especialmente la resolución de la fachada principal, combinadas con otras aún barroco-clasicistas, aunque muy moderadas, en claro tránsito hacia el neoclasicismo, como la decoración interior.

[2614] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 203 v. (Junta nº 92, de 13-IX-1792).
[2615] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, p. 418; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial…", *op. cit.*, p. 81.
[2616] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 427-432. Manuel Martín Rodríguez era a su vez sobrino, discípulo y seguidor de Ventura Rodríguez.



Fig. 2: Francisco de Goya*, Retrato del arquitecto Juan Antonio Cuervo*, 1829.

Este cambio en el ideal arquitectónico que dominaba la Comisión de Arquitectura era fruto de la incorporación progresiva en su seno desde comienzos de la década de 1790 de nuevos miembros jóvenes como Ignacio Haan (1758-1810), José Miguel de Toraya (¿?-1814), Mateo Medina (1761-1806), Ramón Alonso (¿?-1827) o Juan Antonio Cuervo (1757-1834), arquitectos pertenecientes a lo que Carlos Sambricio denominó como tercera generación clasicista,[2617] que estaban profundamente imbuidos de ese nuevo ideal neoclásico de carácter historicista fruto de la influencia de las nuevas teorías arquitectónicas que estaban dominando la convulsa Europa de la Revolución Francesa, pero también gracias a la estancia formativa que algunos de ellos, como Haan, habían disfrutado en Roma,[2618] que les había permitido un contacto directo con destacados testimonios materiales de la antigüedad clásica y la participación en apasionantes debates teóricos en torno al sentido de dicha antigüedad y la recuperación de sus valores como punto de partida para la renovación de la arquitectura del momento. Esto les llevó a poner en cuestión, desde su óptica neoclásica pura, algunos de los planteamientos arquitectónicos de profesionales de generaciones anteriores que, como Agustín Sanz, se habían formado en el ideal barroco clasicista de Ventura Rodríguez, que no respondían ya plenamente al tipo de arquitectura que según su criterio debía difundirse por España. Eso explicaría en parte las modificaciones que la comisión propuso en los diseños de Sariñena, que no tenían que ver con incorrecciones a pesar de la tajante redacción del acta de la junta de la comisión que los censuró, sino con la concepción algo distinta de ciertos aspectos de la arquitectura como las proporciones (menos esbeltas en el ideal neoclásico que en el barroco clasicista), el léxico arquitectónico, el tipo de decoración o el papel que debía jugar esta [fig. 2].

No obstante, el rechazo de los diseños de Agustín Sanz para Sariñena no puede explicarse únicamente como un mero cuestionamiento conceptual de algunos de sus planteamientos arquitectónicos fruto de un profundo debate teórico en el seno de la Academia, sino también como un daño colateral del abierto enfrentamiento que en la primavera de 1792 se había desatado en el seno de la Comisión de Arquitectura entre sus miembros más veteranos y conciliadores, agrupados en torno a Juan Pedro Arnal, y los

[2617] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, p. 418. Véanse aproximaciones a la trayectoria de algunos de estos arquitectos en este mismo libro: pp. 299-301, 319-323 y 430-433. Véase también MINGO LORENTE, A. de, *Ignacio Haan: arquitecto de la luz*, Toledo, Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2010.
[2618] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial…", *op. cit.*, p. 81.

más jóvenes y radicales que habían ingresado en la misma poco antes, aglutinados en torno a José Miguel de Toraya.[2619] Este último, sin duda el más radical de todos ellos, había planteado una importante discusión justo después de incorporarse a la comisión a finales de febrero de 1792, relativa a la calidad de los proyectos que enviaban a dicha comisión muchos profesionales que carecían de la debida formación académica pero que normalmente eran aprobados por la misma con una cierta laxitud, lo que a su juicio impedía imponer el gusto clasicista a nivel general, que era uno de los objetivos de la comisión. Para revertir la situación, que consideraba inadmisible, planteaba dos medidas de alcance: endurecer los criterios de aprobación de los proyectos de interés público que llegaban a la comisión y extender el control a las obras de iniciativa privada. Tras agrias polémicas y discusiones, ambas propuestas fueron oficialmente rechazadas por la comisión debido a la actitud renuente de su miembro más veterano y prestigioso, Juan Pedro Arnal. Sin embargo, Toraya no se conformó y reaccionó intentando variar por la fuerza de los hechos los criterios de valoración de la comisión, algo que logró de forma efímera durante unos meses, probablemente al atraer a sus planteamientos radicales a algunos de sus compañeros más jóvenes. Durante dichos meses, de forma inédita, muchos proyectos de calidad de distintos arquitectos que hasta entonces habían sido de la plena confianza de la Academia, que apenas tenían nada que ver con los que Toraya pretendía vetar, fueron rechazados injustamente al ser metidos en el mismo saco por no acomodarse plenamente a los planteamientos muy puristas y rígidos que se habían impuesto en la comisión. Transcurrido ese tiempo, las aguas fueron volviendo a su cauce.[2620]

La nueva actitud de la Comisión de Arquitectura debió de producir un gran impacto en Agustín Sanz, que no alcanzaba a comprender, y sin duda no debía de compartir, las razones oficiales del rechazo de unos diseños tan magníficos como los que había ideado para Sariñena, sobre todo teniendo en cuenta que desde el 7 de mayo 1775, en que fue nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando,[2621] había sido el hombre de confianza de la institución en Aragón en el campo de la arquitectura y el mejor valedor de sus ideales estéticos en tierras aragonesas, encargándose de supervisar o diseñar casi todos los proyectos vinculados a Aragón que pasaban al dictamen de la Academia, especialmente desde 1786 en que se creó la Comisión de Arquitectura como organismo académico autónomo y se intensificó el papel supervisor y censor que esta ejercía sobre la arquitectura española. Sin embargo, la relevancia que hasta entonces había tenido Sanz en el seno de la Academia y en la propia comisión no pudo impedir un cierto cambio en la valoración de sus proyectos. Así, desde mediados de 1792, tras el rechazo de los primeros diseños de Sariñena, la comisión empezó a corregir de forma algo más sistemática ciertos aspectos de algunos de los dibujos que Sanz le remitió aunque, mientras vivió, ya no volvió a rechazar ninguna de sus trazas[2622] y mantuvo la confianza

[2619] Todavía se conocen muy pocos datos de la biografía y trayectoria profesional de José de Toraya. Sobre él, véase SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 430-433.
[2620] SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 418 y 427-432.
[2621] A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas de San Fernando, ff. 360 v.-361 v. (Junta Ordinaria de 7-V-1775).
[2622] Únicamente fueron rechazados, varios años después de fallecido Agustín Sanz, sus diseños para la Iglesia parroquial de Lanaja, que a pesar de haberlos firmado en 1794 no fueron remitidos a la Comisión de Arquitectura hasta 1806. Después de tantos años los debió considerar desfasados e inadecuados según

en su valía y profesionalidad hasta su muerte, como lo demuestra que le siguiera adjudicando encargos y que las actas de la comisión reflejen constantes elogios y muestras de confianza hacia su persona con motivo de la encomienda de encargos o la valoración de informes o proyectos suyos.[2623]

Sin duda, como ya señaló Manuel Expósito, la confianza de la Comisión de Arquitectura en Agustín Sanz se mantuvo gracias a que, a pesar de su avanzada edad, lejos de mantenerse impermeable a las novedades o de encerrarse en las formas aprendidas décadas atrás, se mostró dispuesto a aprender y a modificar aquello que se le indicaba, y supo adaptarse de forma sorprendente a la nueva tendencia arquitectónica neoclásica que se estaba imponiendo, hasta tal punto que sus segundos diseños para Sariñena, desgraciadamente no conservados, sin duda cumplían prácticamente todos los requisitos exigibles a la más avanzada arquitectura neoclásica del momento y pueden considerarse según el criterio de Expósito, que comparto, uno de los mejores ejemplos de arquitectura neoclásica de su época, especialmente en la monumental resolución de la fachada principal del templo, parcialmente construida según dichos diseños.[2624]

La necesidad de elaborar unos segundos diseños de la nueva Colegiata de Sariñena que se adaptaran al nuevo ideal arquitectónico exigido por la Comisión de Arquitectura supuso un potente acicate que permitió la evolución estética de Agustín Sanz. Esto convirtió a este proyecto en uno de los más relevantes de su carrera, no solo por la importancia del edificio, que es indiscutible, sino también por la relevancia que tuvo para el arquitecto a nivel creativo y personal. De hecho, el rechazo a sus primeros diseños para Sariñena supuso el cierre de su etapa creativa de esplendor, que se había iniciado en 1775, coincidiendo con su nombramiento como Académico de Mérito de San Fernando. Durante la misma, que estuvo marcada a nivel estético por la elección de un estilo barroco clasicista cada vez más sobrio y depurado, se había convertido en el arquitecto más prestigioso de Aragón y había desarrollado proyectos muy relevantes (las iglesias de Épila, Urrea de Gaén, Vinaceite...). Por su parte, sus segundas trazas para Sariñena supusieron el inicio de una nueva etapa en su trayectoria, la última, ya de madurez, que a nivel estético puede considerarse ya neoclásica dado que durante la misma decidió encaminar sus proyectos hacia el nuevo lenguaje que estaba empezando a dominar el panorama arquitectónico español, algo que hizo de forma eficaz y brillante, demostrando una sabia capacidad de adaptación y asimilación de las nuevas propuestas impulsadas desde la Academia por arquitectos mucho más jóvenes que él.

---

los parámetros estéticos vigentes en el momento, ya plenamente neoclásicos. Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-140, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1806-1823), f. 11 r.-v. (Junta de 4-IX-1806).

[2623] Paradigmático es el caso de un proyecto de puente sobre el río Piedra en la localidad zaragozana de Cimballa elaborado por el maestro de obras Manuel Torcal y que Agustín Sanz corrigió ligeramente mediante un informe fechado el 18-XI-1799. El proyecto de Torcal y el informe de Sanz fueron analizados en la junta nº 163 de la Comisión de Arquitectura, celebrada el 29-XII-1801, ya fallecido Sanz, y, en ella, tal y como consta en el acta, *la comisión fue de dictamen que, con respecto a la acreditada experiencia de Sanz y a la confianza que de su pericia tenía la Academia, no dudaba de que habría reconocido con su acostumbrada inteligencia y detenido examen el proyecto de Torcal, el que asimismo pareció arreglado a la Junta y lo aprobó, remitiéndose a lo expuesto por el referido Sanz en su informe de 18 de noviembre de 1799*. Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 335 v.-336 r. (Junta nº 163, de 29-XII-1801).

[2624] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial …", *op. cit.*, p. 81; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz: un arquitecto…", *op. cit.*, pp. 77-78.

Agustín Sanz ideó y elaboró sus segundos diseños de la nueva Colegiata de Sariñena en un intervalo temporal que habría que situar entre finales de septiembre de 1792, tras haber recibido las explicaciones que había acordado remitirle la Comisión de Arquitectura, y principios de marzo de 1793, ya que el día 5 de dicho mes los envió al Consejo de Castilla junto a los seis planos antiguos, adjuntos a un escrito en el que indicó que había *formado nuevos planos para la construcción de la Yglesia colegial de la villa de Sariñena, con arreglo, en lo que he comprendido, al informe de la Real Academia de San Fernando, sin que por ello se aya aumentado el coste de la obra, no siendo posible hacer sobre los primeros* [planos] *las enmiendas o rectificaciones que dicho informe contiene. Y por parecerme combeniente, he aumentado otro plano del lebantamiento del terreno donde está ceñida la idea*.[2625]

Tal y como informó Agustín Sanz en su escrito para el Consejo de Castilla, los nuevos dibujos eran seis en total,[2626] el mismo número que los antiguos a pesar de haberse incluido como novedad un plano de situación del lugar concreto donde se iba a construir el nuevo templo. A mi juicio, esta coincidencia se debió, o bien a que se suprimió o reagrupó alguno de los dibujos remitidos (quizá el reverso del altar mayor, que se pudo eliminar o incluir en el mismo pliego que el anverso y planta), o bien a que se reaprovechó alguno de los planos iniciales por no ser necesaria su modificación. Sin embargo, esta segunda posibilidad me parece más improbable, ya que ninguno de los primeros dibujos fue devuelto por el Consejo de Castilla para ser utilizado en la obra, de ahí que todavía se conserven junto al expediente formado por dicho consejo, y además parece ser que los seis planos remitidos eran todos ellos de nueva factura.[2627]

Mediante el mismo escrito remitido a Madrid junto a los planos, el arquitecto intentó encontrar una vía de solución al tema del cobro de sus honorarios, que coleaba desde que entregó sus primeros diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la nueva colegiata, trabajos por los que pidió inicialmente la importante suma de 5.000 reales de vellón (265 libras, 12 sueldos y 10 dineros jaqueses) y por los que todavía no había cobrado, a pesar de sus gestiones, debido a diversas trabas administrativas que se unieron al revés del rechazo de la Comisión de Arquitectura, que paralizó el proceso.[2628]

[2625] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 86 r.-87 r. (Escrito y carta de 5-III-1793). Sanz remitió sus segundos diseños a través de Manuel Antonio de Santisteban, responsable de la Escribanía de Cámara y de Gobierno del Consejo de Castilla para los reinos de la Corona de Aragón.

[2626] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 86 r.-87 r. (Escrito y carta de 5-III-1793).

[2627] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 225 v. (Acta de la Junta nº 101, de 1-VIII-1793).

[2628] Agustín Sanz solicitó por primera vez el cobro de sus honorarios por los planos, proyecto y cálculo de la nueva Colegiata de Sariñena al enviar estos documentos al Ayuntamiento de Sariñena a comienzos de abril de 1792. El Ayuntamiento era quien debía abonárselos, concretamente del sobrante de su fondo de Propios (al estar la primicia incorporada a dichos Propios) y pidió licencia para ello al Consejo de Castilla muy pronto, el 10-IV-1792. Poco después, el 19-IV-1792, el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, escribió al Consejo un informe favorable a que del fondo de Propios se le pagara a Sanz la cantidad solicitada, pero *con calidad de reintegro* por la parte que correspondía a los perceptores de los diezmos y siempre que el Consejo resolviera favorablemente el expediente de la obra. Así, el 27-IV-1792, el Consejo de Castilla dictó un decreto por el que determinaba que para pagar a Sanz se debía esperar a la resolución del expediente, algo de lo que informó al Intendente el 2-V-1792 a través de su Fiscal. A consecuencia de esta decisión, el 21-V-1792 Sanz remitió un recurso al Consejo a través del Intendente pidiendo que se le pagara. El propio Intendente escribió al Consejo el 24-V-1792 informando de que el

En su escrito solicitó al Consejo de Castilla que dispusiera *que la Real Academia gradúe mis trabajos si merecen su aprovación*, es decir, le pidió que encargara a la Academia que fijara la cuantía que se le debía pagar por las trazas, proyecto y cálculo de la nueva colegiata, siempre que estos trabajos fueran aprobados.[2629] De esta forma, canalizando su petición de cobro de manera sutil y humilde, se cubrió las espaldas, algo que le convenía tras el rechazo de sus primeros planos, al no establecer él la cantidad sino la institución que mejor podía hacerlo por su prestigio y experiencia, lo que haría que el pago de la cuantía fijada por esta, que sin duda sería justa, fuera ineludible.

Cuatro meses después de recibir los segundos diseños de la Colegiata de Sariñena y tras conocer la opinión de su Fiscal, el Consejo de Castilla, mediante un decreto fechado el 8 de julio de 1793, ordenó que dichos diseños se remitieran a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ser examinados por su Comisión de Arquitectura, que debía darles el visto bueno como paso previo preceptivo para poderlos llevar a la práctica.[2630] La comisión los examinó en su junta nº 101, celebrada el 1 de agosto de 1793, y decidió aprobarlos, lo que indica que, a diferencia de los primeros, se ajustaban ya a los parámetros estéticos exigidos por los miembros más jóvenes de dicha comisión. Únicamente indicó dos pequeñas advertencias que se deberían tener en cuenta a la hora de ponerlos en ejecución: *que executase los encuentros de los arcos torales demostrados en dicha yglesia a línea con los de las capillas,* y *que el sitio destinado para presbiterio se dexase ver dividido del lugar señalado para coro executando esto por medio de dos columnas que sostuviesen un arquitrabado en plano, cerrando encima del cornisamiento la porción semicircular que hay hasta el cañón de la bóveda*.[2631]

Ayuntamiento de Sariñena, principal interesado en la obra, obligado al pago como poseedor de la primicia, y promotor del recurso para la construcción del edificio, quería pagar a Sanz sin esperar a la resolución del expediente aduciendo que de pagos como este dependía la subsistencia del arquitecto. Sin embargo, esto no fue suficiente, dado que el Fiscal del Consejo escribió al Intendente el 11-VI-1792 reafirmándose en que se pospusiera el pago, ahora con la excusa de que los planos para Sariñena estaban unidos al expediente de un puente que se seguía en la Escribanía de Cámara y de Gobierno para los reinos de la Corona de Aragón del Consejo de Castilla, y que el Consejo, antes de pagar, quería tomar algún informe *para la regulación y pago de su verdadero coste*. A esto se añadía que la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando había rechazado los primeros diseños de Sanz pocos días antes, el 26-V-1792, lo que contribuyó a la paralización del pago, que se mantenía a comienzos de marzo de 1793. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 62 r.-v. (Carta de 10-IV-1792), f. 63 r. (Informe de 19-IV-1792), f. 64 r. (Decreto de 27-IV-1792 y carta de 2-V-1792), f. 65 r.-v. (Recurso de 21-V-1792), f. 66 r. (Informe de 24-V-1792), f. 68 r. (Carta de 11-VI-1792) y ff. 69 r.-70 r. (Carta de 23-VI-1792); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Acta de la Junta nº 89, de 26-V-1792).

[2629] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 86 r.-87 r. (Escrito y carta de 5-III-1793). A su vez, en la propia carta que escribió a Manuel Antonio de Santisteban para hacer llegar al Consejo el mencionado escrito y los segundos planos de Sariñena, pidió a este que contribuyera *para que se me paguen mis trabajos si mereciesen la aprovación de la Academia*.

[2630] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 90 v. (Informe de 3-VII-1793 y decreto de 8-VII-1793); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Carta de 11-VII-1793). Los planos se hicieron llegar a la Academia, junto al resto del expediente, adjuntos a una carta de Manuel Antonio de Santisteban, fechada el 11-VII-1793, para el secretario de la institución, Isidoro Bosarte, quien los pasó a la Comisión de Arquitectura.

[2631] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 225 v. (Acta de la Junta nº 101, de 1-VIII-1793). La junta nº 101 de la Comisión de Arquitectura que aprobó los segundos diseños de Agustín Sanz de la Colegiata de Sariñena estaba compuesta por el Viceprotector de la Academia, Bernardo de Iriarte, como presidente, por el pintor Luis Paret como secretario, y por los

El dictamen de la Comisión de Arquitectura se plasmó en un informe elaborado por su secretario, Luis Paret, que se remitió al Consejo de Castilla el 7 de agosto. En él explicó las dos pequeñas advertencias hechas al arquitecto, las cuales, *dirigidas al mejor aspecto de la obra interior, se recomiendan como oportunas, no dudando la Junta del acreditado acierto de Sanz*.[2632] De esta manera, la construcción de la nueva Colegiata de Sariñena quedó en disposición de poder iniciarse en cuanto estuvieran preparados los fondos y medios materiales necesarios y así lo autorizara el Consejo.

Paradójicamente, la aprobación de los planos no conllevó el pago inmediato de sus honorarios a Agustín Sanz debido, entre otras cosas, a que el Consejo de Castilla, en el momento de remitir los segundos diseños a la Academia, no pidió a esta que regulara la cantidad que debía pagarse al arquitecto como este había solicitado. Por ello, tras esperar un tiempo prudencial de casi un año, Sanz volvió a reclamar lo que le correspondía, ahora ya con plena justificación, para lo cual envió al Consejo una carta fechada el 11 de marzo de 1794 manifestando que, *como no obstante de haverse aprobado, según pareze, aquellas tareas, no haya visto resultas de que se huviesen tasado o mandado compensar, no puede menos de hazer presente a un tribunal tan justo como ilustrado, el que si bien ha procurado siempre ejerzer el arte y desempeñar las comisiones superiores con el desinterés que corresponde a la nobleza de su profesión, no tiene otros medios o arbitrios que sus productos regulares para subsistir y mantener con honor una numerosísima familia. En atención a lo qual, a Vuestra Alteza suplica se digne acordar la providencia que tuviere por más conforme en compensación de los trabajos hechos en la disposición de los planes remitidos y aprobados para la nueva Yglesia colegial de la villa de Sariñena, ora sea por la estimación propuesta, ora por la regulación que huviese hecho o ejecutase la Real Academia de San Fernando*.[2633]

La carta enviada por Agustín Sanz al Consejo de Castilla no surtió efecto, por lo que justo un año después se vio obligado a nombrar un apoderado en Madrid para poder solicitar el cobro de sus honorarios de forma más directa. El elegido finalmente fue Vicente Francho, *Procurador del Número del Consejo de Castilla*, quien escribió al Consejo un memorial muy enérgico en nombre del arquitecto en abril de 1795 en el que solicitó que se le pagaran, o bien los 5.000 reales de vellón (265 libras, 12 sueldos y 10 dineros jaqueses) pedidos inicialmente, o bien lo que estableciera la Real Academia de San Fernando, y que dicho pago no se retrasara más a pesar de las desavenencias entre los contribuyentes, que estaban impidiendo el inicio de las obras del templo, dado que ese hecho nada tenía que ver con el derecho de Sanz a cobrar por unos trabajos que ya había realizado y que se habían aprobado. La petición fue analizada por el Consejo que, el 20 de mayo de 1795, dio finalmente la orden de que se pagaran al arquitecto los 5.000 reales que pidió en 1792, que debían tomarse de los caudales destinados a las obras,[2634] una

siguientes arquitectos: Juan Pedro Arnal, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez, Guillermo Casanova, José de Toraya, Mateo Medina, Pedro García y Julián Barcenilla.

[2632] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 91 r. (Informe de 1-VIII-1793) y f. 92 r. (Carta de 7-VIII-1793). El informe se remitió al Consejo de Castilla junto al resto de expediente, los planos de Agustín Sanz y una carta del secretario de la Academia, Isidoro Bosarte.

[2633] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 106 bis r.-v. (Carta de 11-III-1794).

[2634] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 107 r.-108 r. (Poder de 17-III-1795), f. 108 r.-v. (Testimonio de 14-IV-1795), ff. 109 r.-110 r. (Memorial de 14-IV-1795), f. 110 v. (Auto de 15-

cantidad importante aunque escasa, teniendo en cuenta que Sanz había tenido una carga de trabajo mucho más alta de lo previsto por el rechazo de sus primeros diseños.

A pesar de que la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando aprobó los segundos diseños de Agustín Sanz para la nueva Colegiata de Sariñena el 1 de agosto de 1793, las obras no comenzaron de inmediato, sino que su inicio se retrasó hasta bien entrado 1796 o incluso 1797, ya que previamente hubo que resolver cuestiones problemáticas como la concreción definitiva de las fuentes de financiación o la recaudación de una cantidad suficiente para poder iniciar los trabajos. A ello se añadió la situación general de crisis que vivía el país y el clima poco propicio para emprender grandes empresas con fondos públicos que había traído consigo el inicio el 7 de marzo de 1793 de la Guerra de la Convención, que enfrentaba a España con la Francia Revolucionaria muy cerca de los límites territoriales de Aragón y que no concluyó oficialmente hasta el 22 de julio de 1795.[2635]

El 7 de mayo de 1793, antes incluso de la aprobación de los segundos diseños de Agustín Sanz, la Justicia, Ayuntamiento, Junta de Propios y capítulo eclesiástico de Sariñena habían escrito un memorial al Consejo de Castilla solicitando que, ante la constancia de que el arquitecto había entregado ya sus nuevos planos y que el propio Consejo había autorizado temporalmente a todos los pueblos de Aragón a retener el sobrante de sus Propios *a veneficio de las urgencias de los mismos,* se les permitiera destinar el sobrante de los suyos a las obras de la nueva colegiata mientras estas durasen, *siendo la maior necesidad en esta villa de Sariñena la construcción de su yglesia colegial de nueba planta, por no poder sufrir más tiempo su indecencia, incapacidad y rediculez, como la falta de su torre campanil*, y teniendo en cuenta que dichos Propios se venían beneficiando de la primicia, que estaba secularizada, que era el fondo destinado por naturaleza al mantenimiento y construcción de los templos parroquiales. A su vez, en el mismo memorial solicitaron la aprobación del resto de fuentes de financiación propuestas un año antes, el 28 de abril de 1792.[2636]

El Consejo de Castilla respondió meses después, el 11 de octubre de 1793, mediante una Carta Orden a través de la cual mandó al Ayuntamiento que tratara con los perceptores de los diezmos, es decir, con el capítulo eclesiástico de Sariñena, el Obispo de Huesca y el cura de Capdesaso, la forma de facilitar la aplicación *de los medios más eficaces a la construcción de nueba yglesia de esta villa proporcionada al crecido número de sus vecinos y al decoro de una colegial*, y sobre todo que les pidiera una mayor

IV-1795) y ff. 117 v.-119 v. (Real Provisión de 20-V-1795). En un principio, el 17-III-1795, Agustín Sanz otorgó en Zaragoza un poder a favor de Antonio Ferreri, agente de negocios residente en Madrid, para que en su nombre pudiera cobrar cualquier suma *de quien conviniere y fuere necesario*. Sin embargo, el 14-IV-1795 Ferreri fue sustituido como apoderado por tres *procuradores del número* del Consejo de Castilla: Ignacio Machuca, Vicente Francho y Antonio Vitariz. Uno de ellos, Vicente Francho, fue finalmente quien escribió, ese mismo día, el memorial al Consejo solicitando los honorarios de Sanz. El Consejo vio el memorial el 15-IV-1795 y lo pasó a su Relator. Finalmente, el Consejo dio orden de pagar a Sanz 5.000 reales de vellón mediante una Real Provisión del 20-V-1795 a través de la cual autorizó también el inicio de las obras y aprobó los caudales que se podrían destinar a ellas.

[2635] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 225 v. (Acta de la Junta nº 101, de 1-VIII-1793); y A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 102 bis r.-104 v. (Informe de 2-XII-1793).

[2636] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 51 r.-56 r. (Informe de 28-IV-1792) y ff. 89 r.-90 r. (Memorial de 7-V-1793).

contribución económica a las obras, ya que consideraba que la que habían ofrecido en 1792 no era proporcional al volumen de diezmos que cobraban. En paralelo, para recabar más información antes de tomar una decisión, el Consejo pidió un informe complementario al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, sobre el sobrante de Propios del que disponía la villa, que este firmó el 26 de octubre de 1793.[2637]

El Ayuntamiento se puso a trabajar de inmediato en lo que le había mandado el Consejo de Castilla, de tal manera que el 2 de diciembre de 1793 pudo suscribir un extenso informe en el que le comunicó las nuevas cantidades que ofrecían los perceptores de los diezmos y en el que le propuso otras posibles vías de financiación complementarias, diferentes en gran medida a las de 1792. Así, informó de lo siguiente: que el capítulo eclesiástico ofrecía 120 libras jaquesas (2.258 reales y 26 maravedís de vellón) anuales frente a las 111 libras, 4 sueldos y 11 dineros (2.093 reales y 26 maravedís) de 1792; que no había podido llegar a ningún acuerdo con el Obispado de Huesca, aunque se comprometía a alcanzarlo, por haber fallecido el titular y estar pendiente la llegada del nuevo obispo electo; y que el cura de Capdesaso ofrecía 100 reales de vellón (5 libras, 6 sueldos y 4 dineros jaqueses) anuales durante el transcurso de las obras, una cantidad muy escasa pero que contrasta con el rechazo a contribuir de 1792. El Ayuntamiento comunicó también al Consejo que había vencido las reticencias de sus aldeas a que se adjudicara a las obras del templo la renta que generaba por derechos de pasto el territorio conocido como Saso de las Fitas, perteneciente a los *montes blancos y realengos* de la villa, habiendo llegado al acuerdo de destinar dicha renta a ese fin durante 12 años continuos. Por último, propuso otras tres fuentes de financiación complementarias además de la de estancar la producción y venta de aguardiente en la villa, ya planteada en 1792: 1) crear un *almudí* o almacén de granos, ya que no había ninguno en todo el *districto* salvo en las ciudades inmediatas (Huesca y Barbastro), lo que permitiría imponer un derecho de *almudinage* a los vendedores; 2) habilitar un campo de cultivo municipal *de doze o más jubadas de tierra* que debería ser sembrado cada año con trigo y trabajado *concegilmente*, para lo que se disponía de un terreno muy adecuado en el paraje conocido como *Lasinsolas* que estaba adjudicado a los Propios de la villa; y 3) aumentar el precio de las entradas que se pagaban en las dos ferias anuales que se celebraban en la villa, tanto correspondientes a los mercaderes como a las caballerías que se vendían en ellas. De esta forma, el Ayuntamiento consideraba que las obras podrían llevarse a cabo en pocos años, aunque aplicando en todo caso los sobrantes de Propios y de la primicia y echando mano de los *auxilios de los trabajos de brazos, caballerías y carruages de los vecinos, a lo que se han ofrecido muy gustosos en los días que no les llame la primera atención de campo y festivos*.[2638]

El informe del Ayuntamiento de Sariñena fue visto por el Consejo de Castilla el 12 de diciembre de 1793, que lo pasó a su Fiscal, quien dio su opinión poco antes del 23 de diciembre tras analizar dicho informe y el elaborado por el Intendente General de Aragón. Propuso al Consejo que aprobara definitivamente *el proyecto de reedificación de la*

[2637] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y…", ff. 102 bis r.-104 v. (Informe de 2-XII-1793) y f. 117 r-v. (Informe de h. 23-XII-1793).
[2638] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 102 bis r.-104 v. (Informe de 2-XII-1793).

yglesia colegiata, mandando se lleve a egecución en los términos que propone el arquitecto don Agustín Sanz, arreglándose la obra a los últimos planes que ha formado, y que esta se practique bajo la dirección de aquel maestro que sea de su mayor satisfacción, por administración o por subasta, como pareciere más oportuno a los ynteresados. El Fiscal consideraba que había llegado el momento de iniciar los trámites para comenzar las obras, ya que entendía que el expediente estaba lo suficientemente instruido, incluido el asunto de las fuentes de financiación propuestas por el Ayuntamiento, que le parecían suficientes y adecuadas, hasta tal punto que propuso la aprobación de todas ellas.[2639] Sin embargo, este dictamen del Fiscal no surtió efecto inmediato, debido sin duda a la aparición de un nuevo problema que dilató el proceso durante 1794 y parte de 1795 y que siguió coleando después de otorgada la licencia para el inicio de las obras: la negativa del nuevo Obispo de Huesca, Juan Francisco Armada Araujo (1728-1797), no solo a aumentar la cantidad ofrecida por su antecesor, sino a respetarla. De hecho, rechazó ofrecer una cantidad fija anual. Finalmente, tras fracasar en su intento de llegar a un acuerdo pactado con el Obispo, el Consejo decidió imponerle la contribución ofrecida por su predecesor: 313 libras, 3 sueldos y 7 dineros jaqueses (5.894 reales y 28 maravedís de vellón) anuales (que equivalía a la cuarta parte de los diezmos que percibía), y dio la autorización definitiva para el inicio de las obras mediante un decreto del 20 de mayo de 1795, que se concretó en una Real Provisión de obligado cumplimiento por las partes implicadas fechada el 11 de junio de 1795.[2640]

El punto de arranque que permitió el inicio de la construcción de la nueva Colegiata de Sariñena fue el decreto del Consejo de Castilla del 20 de mayo de 1795 (y la subsiguiente Real Provisión del 11 de junio de 1795 a la que dio lugar), mediante el cual este autorizó el inicio de las obras al ordenar que la colegiata se construyera *de nueva planta* según las condiciones fijadas en dicho decreto y con arreglo a las fuentes de financiación que en él se especificaban y aprobaban. En cuanto a lo primero, el decreto (y por ende la Real Provisión) estipuló que el nuevo templo debía construirse *con arreglo a los planos formados por el arquitecto don Agustín Sanz y aprobados por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, a las prevenciones hechas por la misma comisión en su papel de primero de agosto de mil setecientos noventa y tres,*

[2639] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 105 v. (Acta de 12-XII-1793) y f. 117 r.-v. (Informe de h. 23-XII-1793).

[2640] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 111 r-v. (Carta de 27-XII-1794) y ff. 117 v.-119 v. (Decreto de 20-V-1795). A raíz del decreto de 20-V-1795, el Obispo de Huesca recurrió al Consejo de Castilla suplicando que se pospusiera su obligación de contribuir con la cantidad fija de 313 libras jaquesas anuales, ya que su obispado tenía muchas deudas. Finalmente se llegó a un acuerdo, aprobado por el Consejo el 25-V-1796, propiciado por Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba (h. 1750-1800), Colector General de Expolios y Vacantes de España e Indias. Según el mismo, la colecturía asumiría temporalmente, del expolio del anterior obispo, la contribución a las obras con 313 libras anuales hasta que se agotase la cantidad de 15.900 reales de vellón (844 libras, 14 sueldos y 4 dineros jaqueses), que era la cuantía con que le hubiera correspondido contribuir al anterior obispo en función de la suma anual que ofreció y el tiempo que duró su episcopado y vacante posterior (en total casi tres años, del 1-X-1790 al 17-VI-1793). Así el nuevo obispo quedaría aliviado al posponerse el inicio de su contribución hasta el agotamiento de este fondo. A partir de entonces debería contribuir en proporción a la cuota que le correspondía como partícipe en diezmos. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 123 r.-124 r. (Súplica de 10-IX-1795), f. 125 r. (Decreto de 10-X-1795), ff. 127 r.-129 v. (Informe de 9-I-1796), f. 130 r.-v. (Informe de 29-I-1796), f. 132 r. (Decreto de 25-V-1796), ff. 133 r.-135 r. (Carta de 14-VI-1796) y f. 136 r. (Carta de 22-VI-1796).

dirigidas al mejor aspecto de la obra interior de dicha iglesia, y al proyecto formado en dos de abril de mil setecientos noventa y dos por el mismo arquitecto en todo lo que no se haya reformado y alterado por los referidos planos levantados y aprobados posteriormente y por las expresadas prevenciones de la citada Comisión de Arquitectura, de las quales y de dicho proyecto se remita copia certificada con los referidos planos originales al Reverendo Obispo de Huesca para que disponga, de acuerdo con la Justicia, Ayuntamiento y Junta de Propios de la expresada villa, y con el Cavildo de la yglesia colegial de ella y el párroco de Capdesaso, que la obra se execute por administración y por el arquitecto de su satisfacción que elijan, o sacándola a pública subasta y rematándola en el mejor postor, según les parezca más conveniente, dando las disposiciones oportunas para que el referido templo se construya con la brevedad, solidez, arreglo y economía posibles, sin exceder los gastos de la regulación hecha por el enunciado arquitecto don Agustín Sanz.[2641]

De estas palabras se colige que el templo debía construirse de nueva planta siguiendo los planos de Agustín Sanz aprobados por la Comisión de Arquitectura, es decir, sus segundos diseños, pero teniendo en cuenta las dos pequeñas advertencias que esta le había hecho al aprobarlos el 1 de agosto de 1793 y que afectaban a los arcos torales y a la separación entre el presbiterio y el coro. A su vez, la obra debía regularse y regirse por el proyecto constructivo o informe facultativo elaborado por Sanz de forma simultánea a sus primeros diseños, que rubricó el 2 de abril de 1792 y que a diferencia de estos la Comisión de Arquitectura no rechazó. Al construirse el edificio, dicho proyecto, cuyo original todavía se conserva, debía seguirse al pie de la letra en todas aquellas cuestiones que no hubieran quedado alteradas por los segundos diseños y las dos pequeñas advertencias posteriores de la comisión. Esto implica que el referido proyecto debía cumplirse prácticamente por completo, ya que las segundas trazas y las mencionadas prevenciones apenas supusieron la modificación de lo contemplado en el mismo, al conllevar únicamente cambios de escasa importancia y envergadura real, como la ligera alteración de la proporción de las embocaduras de las capillas o la simplificación de la decoración interior, que en nada afectaban al contenido de este extenso informe e incluso al cálculo de costes, ya que eran cuestiones que, al estar vinculadas al "diseño" en sí, se regulaban por los dibujos y no por el texto escrito, en el que se fijaban aspectos de otro carácter, como los materiales que se debían emplear o el método de construcción que se debía seguir, que continuaban teniendo plena vigencia y validez pese a la ligera alteración de los diseños que les servían de referencia.[2642]

A su vez, el cálculo de costes elaborado por Agustín Sanz en paralelo a los primeros diseños, que rubricó al igual que estos el 2 de abril de 1792 y que estaba vinculado al proyecto constructivo, también se mantuvo y aprobó por el Consejo de Castilla ya que no se había visto alterado por las ligeras modificaciones que las segundas trazas incluían respecto a las primeras. De hecho, el propio Sanz había puesto de manifiesto esta circunstancia mucho antes, el 5 de marzo de 1793, al remitir sus segundos diseños a la

[2641] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 117 v.-119 v. (Decreto de 20-V-1795).
[2642] *Ibidem*.

aprobación del Consejo de Castilla, cuando señaló que estos no habían supuesto el aumento del coste de las obras calculado inicialmente.[2643]

Paradójicamente, en el decreto del 20 de mayo de 1795 se estableció que la coordinación entre las distintas partes interesadas en la obra, por lo menos inicialmente y sobre todo en lo relativo a la financiación, debía recaer en el Obispo de Huesca y no el Ayuntamiento de Sariñena y su Junta de Propios, algo aparentemente ilógico pero que en realidad no lo era. Probablemente el motivo radicó en que el obispo era el más formado entre los distintos interesados y sobre todo el más imparcial al estar desvinculado de los conflictos de intereses que pudieran existir en la villa. En concreto, en el decreto se estipuló que se debían enviar al Obispo los segundos diseños de Agustín Sanz junto a una copia certificada del proyecto constructivo y del último informe de la Comisión de Arquitectura, para que este, de acuerdo con la Justicia, Ayuntamiento y Junta de Propios de Sariñena, el capítulo eclesiástico de la colegial, y el cura de Capdesaso, eligiera el tipo de régimen económico que se aplicaría a la construcción del templo: el de administración o el de subasta-contrata.[2644]

El régimen económico escogido fue sin duda el de administración, conocido también como sistema *a jornal*, consistente en que las obras quedaban bajo el control directo de la entidad o entidades que promovían el proyecto a través de un administrador y depositario de los caudales o una Junta de Fábrica que, en nombre del promotor, se encargaba de la gestión económica de los trabajos asumiendo labores como el encargo y adquisición de materiales, las contrataciones o el pago de salarios. Como consecuencia, el director facultativo, al igual que el resto de trabajadores, era un mero asalariado, aunque mantenía el poder de decisión en los aspectos técnicos de su competencia.[2645] Hay varios indicios que confirman la adopción de este sistema. Por un lado, el maestro de obras que se encargó de la dirección facultativa, Vicente Gracián, trabajó como asalariado dado que en la documentación solo se le denominó como director de las obras y jamás se mencionó algún tipo de interés económico por su parte en el buen transcurso de las mismas, lo que descarta que actuara también como contratista.[2646] Por otro lado, la forma en que se iban a suministrar los fondos para financiar las obras, que sin duda iba a ser progresiva, irregular y muy problemática, con constantes interrupciones y retrasos, al ser resultado de la contribución anual de varias entidades, hizo sin duda inviable la elección del sistema de contrata, que exigía tener aseguradas las cantidades que se debían entregar al

[2643] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 86 r.-87 r. (Escrito y carta de 5-III-1793) y ff. 117 v.-119 v. (Decreto de 20-V-1795).
[2644] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 117 v.-119 v. (Decreto de 20-V-1795).
[2645] El sistema económico alternativo, el de subasta-contrata o *a estajo*, consistía en que el arquitecto o maestro de obras encargado de la dirección técnica se hacía cargo de la globalidad de la obra como contratista o empresario de la construcción por un tanto alzado, es decir, por una cantidad fija que se pactaba con el promotor de antemano o que se determinaba mediante una subasta, y que se le pagaba en distintos plazos. Esto le obligaba a encargarse de todo: de la compra de materiales, de subcontratar ciertos trabajos, del pago de jornales a oficiales y aprendices... Este sistema garantizaba un mayor beneficio para el maestro en caso de que se ajustara a los plazos establecidos y no hubiera desfases, ya que toda reducción de costes respecto a la cantidad pactada redundaría en su beneficio. A cambio, el promotor tendría la tranquilidad de saber que los posibles desfases del presupuesto, de haberlos, no correrían de su cuenta. Agustín Sanz aplicó este sistema en la construcción de las Iglesias parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite, que le reportaron grandes beneficios gracias a su dirección y gestión muy eficaces.
[2646] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 138 r. (Informe de 10-IX-1799).

contratista en los distintos plazos estipulados, que se debían respetar escrupulosamente, a lo que se añadía que el primero debía ser muy abultado para facilitar la compra de materiales.[2647]

En el caso de Sariñena la elección del sistema de administración vino acompañada de la creación de una Junta de Fábrica, constituida probablemente antes de la elección del régimen económico de las obras, que se encargó de su supervisión, sobre todo a nivel económico, al ocuparse sin duda de la correcta recaudación de los fondos adjudicados, de su gestión y de su destino a la compra de materiales y pago de salarios, garantizando que se gastaran de forma eficiente con el fin de asegurar el avance y buen desarrollo de los trabajos. También debió de supervisar la labor de los distintos operarios, sobre cuya contratación y despido tendría potestad, especialmente la del director de las obras, encargándose de garantizar que cumpliera con los planos, proyecto y cálculo de Agustín Sanz, que se debían de seguir al pie de la letra.[2648]

La Junta de Fábrica estaba compuesta por *las personas respetables del pueblo*, es decir, por los personajes notables de la villa, pero también por uno o varios representantes de los distintos interesados o contribuyentes, que en algunos casos serían coincidentes: el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Sariñena, el Cabildo Eclesiástico de Sariñena, el Obispo de Huesca y el Párroco de Capdesaso, aunque en ella el Obispo debió de tener especial poder al haber sido creada con su aprobación y haber sido designado por el Consejo de Castilla principal comisionado para la supervisión de las obras y la coordinación entre las distintas partes interesadas.[2649] Entre los miembros de la junta, o en estrecho vínculo con ella, habría sin duda un administrador y depositario de los caudales encargado de la gestión económica de los trabajos en el día a día.[2650]

El maestro de obras zaragozano Vicente Gracián (1750-1817) fue el elegido para ocupar el cargo de director de las obras, elección que, tal y como lo había determinado el Consejo de Castilla en su decreto de 20 de mayo de 1795, se debió a los interesados en el proyecto, probablemente en la Junta de Fábrica, que se debió de constituir previamente para poder tomar decisiones como esta, y no en Agustín Sanz, como previamente había propuesto el Fiscal. A pesar de ello, Sanz quizá pudo orientar la elección de la junta a petición de esta, aunque parece improbable dado que Gracián actuó en la dirección de las obras al margen de él, sin consultarle decisiones de gran relevancia, lo que generó disensiones muy graves entre ambos que parecen indicar una notable falta de sintonía.[2651] La razón de que el Consejo ni siquiera llegara a plantear la posibilidad de que Sanz se

[2647] Este sistema de financiación tan problemático fue sin duda una de las causas principales del dilatadísimo proceso de construcción del edificio junto al alto coste de proyecto de Agustín Sanz, la Guerra de la Independencia y la crisis del Antiguo Régimen.

[2648] Sin embargo, ciertas cuestiones vinculadas al proyecto constructivo (materiales…) no se siguieron con la máxima fidelidad a partir de 1800. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 156 r.-157 r. (Memorial de 7-IV-1801).

[2649] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r. (Informe de 7-IX-1801); y A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 139 r.-140 v. (Pedimento de 18-X-1799).

[2650] La figura del depositario existía en otras juntas de fábrica de iglesias aragonesas relevantes que estaban en construcción a finales del siglo XVIII, como las de Épila o La Almunia de Doña Godina. Véase ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de Doña Godina…", *op. cit.*, p. 240.

[2651] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 117 r.-v. (Informe de h. 23-XII-1793), ff. 117 v.-119 v. (Decreto de 20-V-1795) y ff. 156 r.-158 r. (Informe y carta de 7-IV-1801).

encargara personalmente de la dirección de las obras, a diferencia de lo que había ocurrido en otros casos, es difícil de determinar aunque probablemente se debió a su avanzada edad y al hecho de que residiera en Zaragoza, donde tenía múltiples obligaciones de sobra conocidas derivadas de los numerosos cargos oficiales que ostentaba, que le impedían ocuparse de una obra de relevancia bastante alejada de su lugar de residencia. Además, en aquel momento dirigía ya la construcción de la Iglesia de Épila, y poco después, a partir de 1796, asumió la dirección de otras dos obras de envergadura en Zaragoza: el Cuartel de Convalecientes y la nueva cúpula sobre el coro mayor del Templo del Pilar.[2652]

La elección de Vicente Gracián como director de las obras estuvo motivada sin duda por su experiencia y la cierta fama de profesional eficaz de la que gozaba en Zaragoza, pero sobre todo porque muy recientemente, en 1794, había acometido un encargo indeterminado de escasa envergadura en Sariñena por comisión del Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón,[2653] sin duda de forma satisfactoria, por lo que ya debía de ser conocido por los miembros de la Junta de Fábrica, especialmente por las autoridades municipales, que debieron pensar en él. Se trataba, a diferencia de Agustín Sanz, de un maestro de obras eminentemente práctico, formado e integrado plenamente en el sistema gremial tradicional y perteneciente a una destacada saga familiar ya que era hijo y hermano de dos maestros de obras municipales de Zaragoza: Onofre Gracián, su padre, y Agustín Gracián, su hermano, a los que se sumaba otro hermano, Joaquín Gracián, que tras ejercer como maestro de obras ingresó en la Cartuja de la Inmaculada Concepción de Zaragoza, donde acometió la reforma interior de la iglesia.[2654]

Vicente Gracián, natural de Zaragoza, se formó desde muy joven en el taller de su padre, formación que a la muerte de este debió de completar al amparo de alguno de sus hermanos, para establecerse posteriormente de manera independiente con bastante éxito. De hecho, a finales de la centuria disfrutaba de un alto volumen de trabajo, sobre todo de encargos particulares, como lo demuestra el hecho de que en 1795, según declaró él mismo, trabajaran a sus órdenes siete oficiales,[2655] y gozaba de un prestigio creciente, lo que explica que desde finales de 1793 se encargara de la construcción de la nueva Iglesia de Villanueva de Gállego, mediante contrata y probablemente siguiendo diseños suyos, templo modesto en dimensiones pero que le dio múltiples problemas.[2656] Su construcción se solapó durante muchos años con las obras de la nueva Colegiata de Sariñena, dos trabajos que pudo simultanear gracias a que su labor en Sariñena, según se trasluce de la documentación, no implicó la necesidad de residir de forma continua en la localidad. De hecho, como empezaba a ser habitual en la época y como el propio Agustín Sanz hizo frecuentemente en aquellos trabajos que dirigió lejos de casa, limitó la dirección de las obras a visitarlas de vez en cuando para supervisar su desarrollo y dar indicaciones,

[2652] Sobre la Iglesia de Épila y la Cúpula del coro del Templo del Pilar, véanse los correspondientes subapartados de esta tesis, §4.2.1.3. y §4.3.1.4., respectivamente. Sobre el Cuartel de Convalecientes de Zaragoza, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "El Cuartel de Convalecientes…", *op. cit.*, pp. 465-490.
[2653] LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras*…, *op. cit.*, pp. 233-234 y 408-409.
[2654] Véase una breve aproximación a la trayectoria de estos maestros de obras en LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras*…, *op. cit.*, pp. 76-77, 228-233 y 146-147. Sobre Agustín Gracián, véase también MARTÍNEZ MOLINA, J., "Nuevas aportaciones al…", *op. cit.*, pp. 448-452.
[2655] Dichos oficiales eran: Pedro Abad, Joaquín Monreal, Cosme Puntero, Benito Sanz, José Martínez, Joaquín del Olmo y Juan José Gil. Véase LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras*…, *op. cit.*, p. 233.
[2656] ACLS, Expedientes de Pueblos, Expediente de Villanueva de Gállego (Carta-recibo de h. X-1793).

mientras que la dirección a pie de obra en el día a día debió de recaer en un aparejador de su confianza con el que mantendría contacto por correspondencia, que se encargaría de coordinar la labor de los distintos operarios y de la correcta ejecución del proyecto, mientras que un sobrestante se ocuparía de la supervisión laboral de la obra, garantizando que cada uno de los trabajadores cumpliera con sus obligaciones.[2657]

En el decreto del 20 de mayo de 1795 y en la Real Provisión subsiguiente del 11 de junio de ese mismo año se incluyó también la relación de las distintas fuentes de financiación que el Consejo de Castilla había aprobado definitivamente para sufragar las obras de la nueva Colegiata de Sariñena, que se aplicarían exclusivamente durante el tiempo que durase la ejecución de los trabajos. Eran la mayor parte de las que había propuesto el Ayuntamiento, aunque no todas. Así, las obras debían sufragarse con los siguientes arbitrios: 1) todo el producto anual que generaba la primicia de Sariñena descontando 265 libras jaquesas (4.988 reales y 3 maravedís de vellón) que se debían entregar cada año para los *alimentos de la sacristía*; 2) la mitad del sobrante acumulado del fondo de Propios de Sariñena que, en 1792, año del que se tenían datos, ascendía a 60.335 reales de plata (6.033 libras y 10 sueldos jaqueses, o 113.568 reales y 19 maravedís de vellón), por tanto, unos 30.167 reales y 17 maravedís de plata (3.016 libras y 15 sueldos jaqueses, o 56.784 reales y 9’5 maravedís de vellón); 3) la cuarta parte del producto de todos los frutos y rentas decimales (diezmos) de Sariñena que percibía anualmente el Obispo de Huesca y que había prometido el anterior prelado, Cayetano de la Peña, que ascendía a unas 313 libras, 3 sueldos y 7 dineros jaqueses (5.894 reales y 28 maravedís de vellón) anuales; 4) las 120 libras jaquesas (2.258 reales y 26 maravedís de vellón) anuales ofrecidas por el Capítulo Eclesiástico de Sariñena; 5) los 100 reales de vellón (5 libras, 6 sueldos y 4 dineros jaqueses) anuales prometidos por el párroco de Capdesaso; 6) el producto anual generado por el territorio llamado Saso de las Fitas, *adehesado y amojonado*, cedido por el Ayuntamiento de Sariñena y las aldeas interesadas; y 7) el producto anual de las doce o más *yugadas* de tierra que el Ayuntamiento ofreció labrar *concegilmente* en el territorio llamado Lasinsolas. El Consejo de Castilla había rechazado el resto de las fuentes de financiación propuestas por el Ayuntamiento, que no se podrían aplicar: 1) el estanco de aguardiente; 2) la creación de un almudí y el establecimiento del derecho de *almudinage*; y 3) la aplicación de tasas especiales en las ferias de Sariñena. Por el contrario, el Consejo sí que había admitido el ofrecimiento de los vecinos de la localidad de colaborar en las obras *con sus brazos, caballerías y carruages, en los días y horas que se lo permitan las ocupaciones de que pende la subsistencia de sus casas y familias*.[2658]

Una vez obtenido el permiso del Consejo de Castilla mediante la Real Provisión del 11 de junio de 1795, se pudo disponer ya el inicio de las obras de la nueva Iglesia colegial de Sariñena que, sin embargo, no debieron de comenzar como tal hasta bien entrado el año 1796 o incluso 1797, ya que previamente fue necesario constituir la Junta de Fábrica (lo que debió de conllevar algún tipo de negociación previa entre las partes implicadas para elegir a sus miembros), escoger al director de las obras y este al resto de su equipo,

[2657] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, f. 138 r. (Informe de 10-IX-1799).
[2658] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 117 v.-119 v. (Decreto de 20-V-1795).

y recaudar el dinero suficiente para poder iniciar la compra de materiales y pagar a los trabajadores que debían desarrollar las labores de carácter previo mediante la contribución de los distintos interesados, lo que sin duda debió de costar cierto tiempo y no pocos problemas.[2659] Probablemente, estas gestiones se llevaron a cabo a lo largo de la segunda mitad de 1795, de tal forma que a finales de dicho año o ya en 1796 se debieron de iniciar las labores previas ineludibles para permitir el inicio de las obras: 1) la elección y acondicionamiento de un edificio amplio donde establecer una iglesia provisional para poder celebrar los oficios divinos durante el transcurso de las obras; 2) el traslado a ella, o a un lugar adecuado, de los bienes muebles (retablos…) contenidos en la vieja colegiata, que debía demolerse; y 3) el derribo del antiguo templo y de ciertas casas adyacentes para poder construir la nueva iglesia sobre el solar resultante.

En la elección del lugar donde ubicar la colegiata provisional mientras durasen las obras se tuvo muy en cuenta el criterio de Agustín Sanz, que en la primera de las cláusulas del proyecto constructivo del nuevo templo especificó que para dicha función debía elegirse uno de los dos conventos existentes en la villa.[2660] De hecho, se escogió la Iglesia del Convento de San Francisco, situada extramuros, elección que generó ciertas incomodidades a los fieles por sus dimensiones modestas y por situarse a una distancia considerable del centro de la localidad, algo a lo que no estaban acostumbrados, y a los propios frailes franciscanos, que vieron alterado *su retiro*.[2661] También se debieron de trasladar a esta iglesia buena parte de los bienes muebles que albergaba la vieja colegiata con el fin de dejarla despejada para poder proceder a su demolición.

El derribo del templo antiguo era ineludible dado que los únicos terrenos disponibles para construir el nuevo edificio eran los que este ocupaba, y de hecho así lo contempló Agustín Sanz en su proyecto constructivo. Sin embargo, para levantar la nueva colegiata, debido a sus mayores dimensiones, fue necesario demoler dos casas adyacentes, una de ellas para aumentar la superficie disponible y la otra, que estaba en ruinas, para dejar detrás del coro, que se situaría en la cabecera, una comunicación con la calle.[2662] Esta ubicación, la que siempre había tenido la iglesia desde la Reconquista y que al parecer era la misma de la mezquita que la precedió,[2663] era inmejorable en cuanto a la comodidad de los fieles por situarse en pleno centro de la población, tener una plaza amplia delante de la fachada principal y disponerse en un ligero promontorio, pero por el contrario supuso que el nuevo edificio, de mucha mayor envergadura que el antiguo y de

[2659] Inicialmente hubo ciertos problemas con la contribución del Obispo de Huesca que, no obstante, se solventaron pronto. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 123 r.-124 r. (Súplica de 10-IX-1795), f. 125 r. (Decreto de 10-X-1795), ff. 127 r.-129 v. (Informe de 9-I-1796), f. 130 r.-v. (Informe de 29-I-1796), f. 132 r. (Decreto de 25-V-1796), ff. 133 r.-135 r. (Carta de 14-VI-1796) y f. 136 r. (Carta de 22-VI-1796).

[2660] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. f. 15 r. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

[2661] Al menos este era el templo que se utilizaba como colegiata provisional en 1829. Muy probablemente se empleó para dicho fin desde un principio dado que era la iglesia más adecuada de la localidad para ejercer tal función. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 202 r.-203 r. (Pedimento de 19-II-1829).

[2662] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y…", ff. 15 r.-30 r., espec. ff. 15 r. y 21 r. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792). El precio de estas dos casas lo tasó Agustín Sanz en 245 libras jaquesas (4.611 reales y 22 maravedís de vellón).

[2663] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y…", ff. 1 r.-4 v. (Recurso de V-1790).

gran monumentalidad volumétrica, quedara constreñido, sobre todo lateralmente, por una amalgama de edificios y un dédalo de estrechas calles de trazado medieval que impide contemplarlo de forma global desde cualquier punto de vista y que lo encierra sin perspectivas ahogándolo literalmente, siendo esta una de las causas, como ya apuntó Manuel Expósito, de la escasa valoración hasta época reciente del magnífico edificio diseñado por Sanz,[2664] cuya presencia queda diluida.

La demolición fue completa y se acometió de un tirón, es decir, no fue progresiva ni se simultaneó con la construcción del nuevo templo.[2665] Sin embargo, se debió de llevar a cabo con bastante lentitud y cuidado con el fin de no dañar los sillares de piedra del viejo templo medieval y así poder reaprovechar la mayor parte de los mismos en la cimentación y en los exteriores del nuevo templo, tal y como había contemplado Agustín Sanz en su proyecto constructivo, en el que estipuló que se debían *sacar con cuidado sus materiales para aprovechar los útiles en la nueva obra.* De hecho, calculaba que con dicha piedra y la que se guardaba desde 1790 correspondiente al derribo de la torre campanario, que debía retallarse, *habrá la suficiente para hacer de sillería la obra hasta la parte baja de la cornisa que hace de alero a los tejados superiores*, es decir, hasta la cornisa del tejado de las dos naves laterales, exceptuando elementos como el zócalo general del templo, las esquinas, las columnas y pilastras de la fachada principal (que finalmente fueron solo columnas), el entablamento de dicha fachada, y las cornisas, que se harían con sillares nuevos de mayor tamaño.[2666] Sin embargo, la cantidad de piedra sillar que salió reaprovechable del derribo fue notablemente menor a la calculada por Sanz y además hubo que gastar más de la prevista en los cimientos,[2667] lo que motivó en parte un cambio parcial de los materiales utilizados en la parte exterior del edificio, cambio que se analiza más adelante.

Una vez derribado el templo medieval pudo dar comienzo la construcción de la nueva iglesia, algo que debió de tener lugar en los últimos meses de 1796 o quizá ya en 1797, bajo la dirección de Vicente Gracián, que se encargó de supervisar los trabajos mediante visitas periódicas a la obra y a través de su contacto epistolar con el aparejador que se hacía cargo de dichos trabajos en el día a día. A su vez, la Junta de Fábrica ejerció sin duda un control directo sobre las obras, especialmente a nivel económico. Los trabajos empezaron por la creación de los cimientos, que debían tener *nueve palmos de anchura en general* (1’74 m), labor que generó más problemas de los esperados y supuso el consumo de una cantidad de materiales mayor de la calculada (mampostería, piedra sillar del derribo, mortero de arena y cal, y tierra),[2668] ya que hubo que excavar a una profundidad mucho mayor de la prevista por Agustín Sanz para encontrar terreno firme donde asentarlos, en algunas zonas 8 palmos aragoneses (1’54 m) más respecto a los 12

[2664] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., “Iglesia parroquial …”, *op. cit.*, pp. 78 y 81.
[2665] Este tipo de derribo difiere del utilizado en otras obras de Agustín Sanz, como la nueva Iglesia de Santa María la Mayor de Épila, en la que el viejo templo mudéjar, que se siguió utilizando durante los trabajos, se fue demoliendo progresivamente conforme fue avanzando la construcción del nuevo hacia los pies.
[2666] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 15 r.-30 r., espec. f. 16 r. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792) y f. 138 r. (Informe de 10-IX-1799).
[2667] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 139 r.-140 v. (Pedimento de 18-X-1799).
[2668] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 15 r.-30 r., espec. ff. 15 r.-v. y 21 r. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

palmos (2’32 m) calculados por Sanz, es decir, 20 palmos (3’86 m), algo que este no pudo prever como el propio Ayuntamiento de Sariñena reconoció.[2669]

Tal y como había estipulado Agustín Sanz en el proyecto constructivo, tras la conclusión de los cimientos y una vez delimitada la planta general del nuevo templo sobre el terreno, se inició la construcción de la parte alzada del edificio, que se reguló por los seis planos aprobados por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 1 de agosto de 1793, teniendo en cuenta las dos pequeñas advertencias manifestadas por este organismo en el momento de aprobarlos.[2670] En primer lugar, se procedió a la creación del zócalo perimetral del edificio, realizado con sillería reaprovechada *perfectamente labrada*, es decir, retallada, que en principio se iba a utilizar también en el primer cuerpo de la torre y en los muros perimetrales del templo hasta las altura de la cornisa de las naves laterales, aparejándola, tal y como estipuló Sanz, *a soga y tizón a esquadra cerrada, cruzando juntas alternativamente, de manera que no se ponga ninguna pieza pequeña en el medio de los cuerpos, ni mampostería común.* El asiento de dicha sillería había de hacerse *con mortero delgado de cal y arena, afirmando cada pieza de por sí a golpe de mazo de madera, y solo en las juntas perpendiculares se ha de hacer uso de lechadas*.[2671]

Por el contrario, el segundo cuerpo de la torre (y su caja de escaleras), los alzados exteriores e interiores de la nave principal (exceptuando la fachada frontal) y el interior del templo (incluida la cúpula sobre el crucero, los arcos y las bóvedas) se debían ejecutar en ladrillo, con la excepción de una parte de los cuatro machones o grandes pilares que debían sostener la gran cúpula sobre el crucero, que serían de sillar hasta llegar a la altura del arranque de los arcos de las naves laterales (es decir, hasta la línea de imposta que debía recorrer el interior del templo), y de las cornisas exteriores de la nave principal, del transepto, de la cúpula y del segundo cuerpo de la torre, que también debían ser de piedra de cantería.[2672]

Siguiendo *exacta y religiosamente el proyecto y planes aprobados y las prevenciones de la Real Academia* se fue levantando el edificio,[2673] pero ya a finales del verano de 1799 la Junta de Fábrica era consciente de que la piedra sillar reaprovechada de la vieja colegiata, con la que se estaban levantando las paredes exteriores del templo, estaba a punto de acabarse y que esta no alcanzaría, ni de lejos, hasta *el alero del tejado de las nabes menores* como había previsto Agustín Sanz (faltaban más de 34 palmos, es decir, más de 6’56 m, para que la sillería llegara a la altura de las cornisas de las naves laterales), ya que del derribo no salieron tantos sillares reaprovechables como se pensó inicialmente y además se gastaron más de los previstos en el relleno de los cimientos. Por ello, a principios de septiembre de 1799, la Junta de Fábrica, aprovechando una de las

[2669] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 139 r.-140 v. (Pedimento de 18-X-1799).
[2670] *Ibidem*.
[2671] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 15 r.-30 r., espec. f. 15 r.-v. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792).
[2672] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 15 r.-30 r., espec. ff. 22 r., 23 r.-25 v. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792).
[2673] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 139 r.-140 v. (Pedimento de 18-X-1799).

periódicas visitas a Sariñena del director de las obras, preguntó a este profesional que opción sería más barata: acometer el resto de la obra con ladrillo y yeso o seguir con sillería hasta el alero de las naves laterales, como había previsto Sanz, pero obtenida ya de alguna cantera de la zona. Vicente Gracián manifestó que continuar en ladrillo costaría alrededor de la mitad que en piedra, respetando aquellos elementos principales que de forma ineludible debían ejecutarse de cantería, que según él eran: *los quatro machones que sobstienen la media naranja, columnas sueltas del atrio de la fachada, pilastrones de sus extremos, cornisamentos, remates, y gradería de toda la fábrica*.[2674]

No obstante, con el fin de tomar una decisión fundamentada, la Junta de Fábrica quiso recabar a su vez la opinión experta de un maestro cantero. Mandó llamar a Cristóbal Insausti, renombrado cantero zaragozano que acababa de colaborar con el propio Agustín Sanz en las obras del nuevo Cuartel de Convalecientes de Zaragoza, que estaban a punto de concluir según los diseños y bajo la dirección de este.[2675] Insausti, que llegó a Sariñena en torno al 9 de septiembre de 1799, se encargó, junto a Vicente Gracián, de buscar e inspeccionar posibles canteras cercanas a la villa, con el fin de encontrar piedra adecuada que pudiera destinarse a las obras, algo que hicieron con diligencia ya que a una distancia de tres horas de camino desde la localidad encontraron *canteras y bancos muy abundantes pero de poca utilidad, por su poca subsistencia, para una fábrica de esta naturaleza, excepto algunas útiles*, de las que, debido a su escasez, solamente podrían cortarse las piezas destinadas a las partes tectónicamente más relevantes del edificio (los cuatro grandes pilares que debían sostener la cúpula sobre el crucero) o de mayor nobleza (columnas sueltas del atrio, cornisas…). Por este motivo y después de haber calculado los costes de las dos posibilidades barajadas, tal y como consta en un informe conjunto que firmaron en Sariñena el 10 de septiembre de 1799, Gracián e Insausti consideraron más conveniente continuar la construcción del templo en ladrillo y yeso, con las excepciones ya expuestas.[2676]

En vista de la recomendación de los peritos, el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Sariñena se dirigieron al nuevo Obispo de Huesca, Joaquín Sánchez Cutanda (1745-1809), para obtener su aprobación al cambio de materiales, aprobación que este concedió sin problemas debido sin duda a que así se reduciría el coste de las obras, que le tocaba sufragar en parte, pero sin afectar a la debida solidez del edificio. Poco después, el 18 de octubre de 1799, dieron el paso definitivo al solicitar al Consejo de Castilla licencia oficial para dicho cambio de materiales, que era necesaria al suponer una modificación parcial en la aplicación del proyecto constructivo redactado por Agustín Sanz y aprobado por el Consejo que, no obstante, no afectaría al resto de sus parámetros. Argumentaron su solicitud de manera convincente, apelando a la mala calidad de la piedra de las canteras cercanas, al mantenimiento de la solidez del edificio, a la reducción de los costes y el

[2674] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 138 r. (Informe de 10-IX-1799) y ff. 139 r.-140 v. (Pedimento de 18-X-1799).
[2675] MARTÍNEZ MOLINA, J., "El Cuartel de Convalecientes…", *op. cit.*, pp. 473 y 476.
[2676] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 138 r. (Informe de 10-IX-1799).

tiempo de construcción, a la liberación más temprana de los fondos adjudicados a las obras y sobre todo al acuerdo con el Obispo de Huesca.[2677]

El mismo día 18 de octubre, el Consejo de Castilla derivó la solicitud a su Fiscal para que le diera su opinión sobre el asunto y poder decidir así con mayor conocimiento de causa. Este, en un informe fechado el 4 de noviembre, le recomendó que preguntara al Ayuntamiento y la Junta de Propios de Sariñena si el director de las obras, Vicente Gracián, estaba aprobado por la Real Academia de San Fernando, y en caso de no estarlo, que mandara que estos dispusieran *que don Agustín Sanz, que fue el que levantó los planos, reconozca e informe si habrá o no inconveniente en continuar la fábrica de ladrillo*. El Consejo aceptó esta recomendación, por lo que el 8 de noviembre dictó un decreto (que se concretó en una Real Provisión fechada el 2 de diciembre) destinado al Ayuntamiento y la Junta de Propios, mediante el cual les ordenó que se pusieran en contacto con Sanz para recabar su dictamen. Estos respondieron el 20 de noviembre indicando que Gracián carecía *de la cualidad de académico* y que por tanto estaban de acuerdo en que Sanz diera su opinión sobre el cambio de materiales.[2678]

Un mes después, el 20 de diciembre de 1799, Agustín Sanz rubricó un informe para el Consejo de Castilla en el que aceptó de buen grado la propuesta de cambio de materiales señalando que *no hay incombeniente alguno para seguir la citada fábrica de ladrillo y yeso, siempre que ambos materiales sean de la mejor calidad y se empleen como requiere la buena construcción, exceptuando la fachada principal, las cornisas de los aleros de las naves menores y mayor, y las de la media naranja y torre, cuyas partes es indispensable executarlas de sillería con arreglo a los planos y proyecto, sin más alteración que la de hacer en tres piezas las cañas de las columnas sueltas de dicha fachada, que estaban dispuestas en dos, a fin de que no produciéndolas las canteras imediatas a la villa, según se me a informado, sea menos costosa su conducción desde otra más distante. En esta forma la obra quedará con toda solidez*.[2679] Según se colige de estas palabras, Sanz exigió únicamente que el ladrillo y el yeso que se empleara fuera de calidad, que se aparejara con esmero, y que se siguiera utilizando la sillería en ciertas zonas, sobre todo en la fachada principal, aunque para facilitar su uso propuso que los fustes de las columnas exentas de dicha fachada se pudieran hacer en tres piezas en vez de dos, lo que haría más sencillo su transporte desde alguna cantera más alejada, permitiendo utilizar una piedra de mayor calidad que la de las canteras de la zona.

En su informe, Agustín Sanz no se limitó a opinar sobre lo que se le había preguntado, sino que, demostrando una gran preocupación por la ejecución fiel y correcta del edificio que había diseñado y que tanto esfuerzo de adaptación y superación había requerido por su parte (y que posiblemente consideraba una de sus obras más logradas), y siendo consciente de que no viviría lo suficiente para verlo concluido e incluso para supervisar buena parte de su construcción (tenía 75 años), recomendó al Consejo de

[2677] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 139 r.-140 v. (Pedimento de 18-X-1799).
[2678] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 140 v. (Auto de 18-X-1799), f. 141 r. (Informe de 4-XI-1799 y auto), f. 142 r.-v. (Carta de 20-XI-1799), ff. 144 r.-149 v. (Real Provisión de 2-XII-1799).
[2679] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 151 r.-152 r. (Informe de 20-XII-1799).

Castilla lo que debía hacer en un aspecto clave de su construcción: la dirección de las obras. Concretamente, atendiendo a que los trabajos de la nueva colegiata se iban a dilatar bastantes años, propuso al Consejo que se reservara la potestad de decidir sobre el nombramiento de un nuevo director de las obras, pudiendo *mandar a dicho Ayuntamiento, Junta de Fábrica y demás interesados lo que deban practicar* en caso de que el actual, Vicente Gracián, que le parecía capaz, *por algún acontecimiento imprevisto cese de seguirla, como se está experimentando con mucha frecuencia en otras*, con lo que se evitaría que, *nombrando el Ayuntamiento y Junta de Fábrica nuevo director sin la inteligencia necesaria y calidades que prebienen las Reales Órdenes, se desgracie una obra que bien executada dará indudablemente honor al reyno*.[2680] El Consejo tomó buena nota de la recomendación de Sanz ya que, además de aprobar la reserva de dicha potestad, muchos años después, a la muerte de Gracián, la puso en práctica al reservarse la última palabra en el nombramiento de su sucesor.[2681]



Fig. 3: ***Paramento lateral del lado de la epístola de la Colegiata de Sariñena*****. Se aprecia el cambio de material, de sillar a ladrillo, aprobado en 1800 con la aquiescencia de Agustín Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El 10 de enero de 1800, poco después de conocer el informe de Agustín Sanz, el Fiscal del Consejo de Castilla, que se identificó con las opiniones del arquitecto, propuso a dicho Consejo que concediera *su permiso para concluir la fábrica de la Yglesia de Sariñena de ladrillo, con arreglo en un todo al mismo informe, previniendo al Ayuntamiento y Junta de Propios que, en caso de fallecer durante su continuación el arquitecto que dirige la fábrica, lo participe al Consejo para nombramiento de sucesor*.[2682] Sin embargo, antes de aprobar definitivamente el cambio de materiales, el

[2680] *Ibidem*.
[2681] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 200 v. (Auto de 5-VIII-1818).
[2682] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 152 v. (Informe de 10-I-1800).

Consejo quiso conocer también la opinión de la Real Academia de San Fernando, que solicitó el 7 de febrero.[2683] La Comisión de Arquitectura de la Academia revisó el informe de Sanz el 28 de febrero, en su junta nº 151, conformándose *con su parecer por hallarle prudente y mui arreglado, y fue de dictamen que se continúe y concluya la obra como propone el mencionado arquitecto*.[2684] Finalmente, el 16 de abril de 1800 el Consejo de Castilla dictó un auto por el que concedió permiso para concluir la Colegiata de Sariñena según las dos propuestas formuladas por Agustín Sanz en su informe del 20 de diciembre de 1799, lo que afectaba al cambio de materiales y a la potestad del Consejo para decidir el nombramiento de los futuros directores de las obras. Dicho auto se concretó en una Real Provisión de obligado cumplimiento fechada el 25 de abril de 1800 y dirigida al Ayuntamiento y la Junta de Propios de Sariñena [fig. 3].[2685]

La documentación no aclara si en el periodo transcurrido entre la solicitud del cambio de materiales y su aprobación por el Consejo de Castilla las obras siguieron su curso o quedaron paralizadas. Probablemente se interrumpieron al haberse acabado la piedra y ser necesario el permiso oficial, aunque también cabe la posibilidad de que esta no se hubiera terminado todavía y que la petición se hubiera hecho en base a la previsión de su agotamiento futuro. En todo caso, la obtención de la licencia tampoco supuso la recuperación del sosiego a largo plazo, ya que, si bien en los meses siguientes el templo se fue construyendo a un ritmo normal, transcurrido alrededor de un año desde la consecución del permiso surgió otro problema, en este caso de mayor gravedad dado que afectaba a la solidez del edificio, a la honestidad profesional de los responsables de su construcción y al respeto al proyecto aprobado y su creador.

El nuevo problema salió a la luz con una airado e incisivo memorial de Agustín Sanz para el Consejo de Castilla, fechado el 7 de abril de 1801, en el que denunció que tenía constancia de que la nueva Colegiata de Sariñena se estaba construyendo con materiales y técnicas constructivas no contempladas en el proyecto constructivo original de 1792 aprobado por el Consejo, las cuales tampoco habían sido autorizadas mediante la Real Provisión del 25 de abril de 1800, que se circunscribió al permiso para construir una parte de los exteriores en ladrillo. En concreto, Sanz denunció que *la iglesia se estaba construyendo de ladrillo sentado con yeso ha soga y tizón por la cara exterior, y de mampostería mal arreglada lo interior, formando cajones con pilarillos y cadenas de ladrillo, cuya obra la tengo por tan falsa y reprobable en las de esta naturaleza que no dudo será preciso demoler todo lo construido en la forma dicha, acreditando desde luego*

[2683] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 152 r. (Carta de 29-I-1800); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 1-28-2, Comisión de Arquitectura. Dictámenes y censuras 1800 (nº 3º) (Carta de 7-II-1800). El Consejo de Castilla había acordado hacer esta solicitud a la Real Academia de San Fernando el 29-I-1800. Se hizo mediante una carta dirigida al secretario de la Academia, Isidoro Bosarte, a la que se adjuntó de nuevo todo el expediente, incluido el informe de Agustín Sanz y sus planos ya aprobados.

[2684] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 316 v. (Acta de la Junta nº 151, de 28-II-1800). El dictamen de la Comisión de Arquitectura se concretó en un informe de su secretario, el arquitecto aragonés Silvestre Pérez, fechado el 1-III-1800, cuyo contenido se recogió en una carta de Isidoro Bosarte, secretario de la Academia, fechada el 27-III-1800 y dirigida al Consejo de Castilla, en la que se le comunicó el dictamen de la institución. Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 1-28-2, Comisión de Arquitectura. Dictámenes y censuras 1800 (nº 3º) (Informe de 1-III-1800); y A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 153 r.-v. (Carta de 27-III-1800).

[2685] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 153 v. (Auto de 16-IV-1800) y f. 154 r.-v. (Real Provisión de 25-IV-1800).

estos echos que en la dirección hay, o demasiada condescendencia con los contribuyentes o más bien falta de inteligencia pues, a tenerla, no podía pasarse por alto el deshacierto.[2686] Con esta actitud tan poco frecuente en la época el arquitecto zaragozano demostró su gran profesionalidad, al preocuparse e implicarse de nuevo de forma muy comprometida en la correcta construcción de aquella arquitectura que él había ideado a pesar de no controlarla personalmente y no obtener beneficio económico por ello, como ya había hecho poco antes al recomendar al Consejo que se reservara la potestad de nombrar a un nuevo director de las obras, garantizando así su calidad. A su vez, con este afán por lograr que sus concepciones arquitectónicas fueran respetadas, Sanz dejó entrever la percepción que tenía de sí mismo como creador y la alta valoración que otorgaba a su profesión, que concebía como algo intelectual y creativo.

Como se trasluce de las palabras de Agustín Sanz, Vicente Gracián no se estaba limitando a emplear el ladrillo en los exteriores del edificio, para lo que había obtenido permiso, sino que había decidido modificar también los materiales y la técnica constructiva que se debían utilizar en los interiores, ya que en vez de levantarlos con ladrillo, como estaba aprobado desde un primer momento, los estaba construyendo con aparejo toledano, es decir, con grandes tabicones de mampostería encintados con ladrillo, pero en este caso sin solicitar licencia al Consejo de Castilla y sin consultarlo con el propio autor del proyecto. Según insinuó Sanz, este proceder del director de las obras se pudo deber a que había cedido a posibles presiones de los financiadores para reducir los costes, o más bien a la negligencia e ineptitud de este, que no era consciente del desacierto de su decisión que, según el arquitecto zaragozano, estaba poniendo en riesgo la solidez del templo al utilizar unos materiales y una técnica constructiva poco adecuados a la envergadura y complejidad tectónica de un edificio como aquel.[2687]

El memorial de Agustín Sanz fue estudiado con celeridad por el Consejo de Castilla que, pocos días después, el 18 de abril, demostrando una gran confianza y deferencia hacia el arquitecto (sin duda derivada de la estrecha relación profesional que los vinculaba, cimentada en la profesionalidad y eficacia de este), escribió al Capitán General de Aragón, Jorge Juan Guillelmi y Andrada (1734-1809), ordenándole que pasara una copia del memorial de Sanz al Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón para que este dispusiera *que el expresado don Agustín Sanz pase a dicha villa de Sariñena y, siendo cierto, según lo que este declare, que la obra de la yglesia de ella no se executa con arreglo a lo mandado por el Consejo y según los planes que aquel formó y aprobó la Real Academia de San Fernando, haga esa Real Audiencia se suspenda la construcción de dicha obra e informe al Consejo por mi mano que causas o motivos ha avido para no executarlo según estava resuelto y quienes han influido para ello, con lo demás que*

[2686] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 156 r.-157 r. (Memorial de 7-IV-1801) y f. 158 r. (Carta de 7-IV-1801). Este memorial fue remitido por Agustín Sanz al Consejo de Castilla adjunto a una carta suya fechada el mismo día y dirigida a Manuel Antonio de Santisteban, Escribano de Cámara y de Gobierno del Consejo en lo referente a los antiguos territorios de la Corona de Aragón.

[2687] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 156 r.-157 r. (Memorial de 7-IV-1801). Por el contrario, Agustín Sanz sí veía adecuado el uso de la mampostería encintada con ladrillo en edificios de carácter civil de sencilla solución tectónica, ya que esta técnica fue empleada en algunas construcciones diseñadas por él, como la Posada de Calatorao, actual casa de cultura de dicha localidad.

estime para la completa instrucción del Consejo, executándolo a la mayor vrevedad por lo que urge tomar pronta providencia en el asunto.[2688]

Tras tener conocimiento del problema, el Real Acuerdo mandó paralizar las obras cautelarmente (según parece antes de conocer de primera mano el alcance de lo que estaba sucediendo por lo que, en este aspecto, no siguió al pie de la letra las instrucciones del Consejo de Castilla) y encargó un informe sobre el asunto a su Fiscal. En vista del mismo mandó que Agustín Sanz hiciese el reconocimiento de las obras, o en caso de que este no pudiera, que parecía lo más probable por su avanzada edad y precario estado de salud, que lo ejecutase otro arquitecto académico, con el fin de determinar *in situ* la gravedad de las modificaciones que Vicente Gracián estaba introduciendo, sobre todo a nivel de materiales y técnicas constructivas, e informar al Consejo de Castilla para que este pudiera determinar una solución.[2689]

Paradójicamente, el 25 de julio de 1801 la muerte sorprendió a Agustín Sanz sin haber podido llevar a cabo personalmente el viaje a Sariñena, ya que *la larga y penosa enfermedad que padecía* […] *y de que ha muerto,* […] *le imposivilitava al reconocimiento*.[2690] De la inspección de las obras se ocupó finalmente Francisco Rocha Carrera (1766-1809),[2691] prestigioso arquitecto neoclásico natural de Monzón y mucho más joven que Sanz, que también era Académico de Mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución en la que se había formado entre 1789 y 1793, y compañero de Sanz en la Real Academia de San Luis de Zaragoza, donde ambos eran directores de arquitectura. Dicha inspección la llevó a cabo durante el verano de 1801, aunque la documentación no aclara si antes o después de la muerte de Sanz.[2692]

Tras su visura o inspección de las obras, Francisco Rocha elaboró un *circunstanciado* o exhaustivo informe en el que indicó que *las variaciones que ha encontrado y dice son irremediables, pero que las que respe*[c]*tan al decoro no son de la maior entidad, y las tocantes a la solidez serían también disimulables sin notable perjuicio de la seguridad, pero que la construcción de los seis palmos y medio* [1'25 m] *executados encima de la sillería, aunque mui económica, le parecía expuesta por componerse la crasicie de las paredes y machos unidos a ellas de tres partes de diversa consistencia, considerando la cara exterior sólida, la interior también, aunque no tanto, y al cuerpo intermedio, compuesto de abundante mortero y rocalla, se halla el defecto de*

[2688] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 155 r.-v. (Carta de 18-IV-1801). El Consejo había acordado remitir esta carta el 14-IV-1801. Después de recibirla, el Capitán General dio curso a lo que se le mandaba en ella dado que, según informó el 25-IV-1801, en esa fecha había pasado ya la copia del memorial de Agustín Sanz al Real Acuerdo. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 159 v. (Auto de 14-IV-1801) y f. 160 r. (Carta de 25-IV-1801).

[2689] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r. (Informe de 7-IX-1801).

[2690] *Ibidem*.

[2691] Sobre Francisco Rocha, véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas…", *op. cit.,* pp. 215-222 y 230-231; LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y..., op. cit.*, pp. 302-307; y MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón…, op. cit.*, p. 391.

[2692] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r. (Informe de 7-IX-1801). No estoy de acuerdo con la rotundidad con que Inocencio Cadiñanos afirmó que el motivo de que la inspección de las obras la hiciera Francisco Rocha en vez de Agustín Sanz fuera la muerte de este, dado que la documentación indica que algo antes de fallecer, Sanz estaba imposibilitado para viajar, por lo que Rocha pudo hacerla aún en vida de Sanz. Lo que está claro es que el encargo lo recibió antes de la muerte de este. Véase CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos…", *op. cit.*, p. 470.

contener mucha humedad, que al evaporarse lo disminuie, aunque sea poco, dejando que los costados o caras sufran el grave superior, de que acostumbran a dimanar asientos desiguales y hendiduras.[2693]

Como se colige de las palabras de Francisco Rocha, Vicente Gracián había introducido una serie de pequeñas variaciones respecto al proyecto constructivo de Agustín Sanz, y quizá alguna modificación respecto a los planos, aunque esto parece más improbable pese a lo que pueda concluirse de alguno de los escritos del Consejo de Castilla sobre el asunto, que eran poco precisos debido a su escaso conocimiento del tema.[2694] Rocha consideró que estas variaciones eran irremediables en la mayoría de los casos, pero de escasa entidad y trascendencia, incluidas aquellas que tenían que ver con los materiales y técnicas constructivas y que afectaban a la solidez del edificio, que en principio no estaba comprometida, aunque prefería desechar la solución adoptada por Gracián, consistente en levantar sobre las partes de sillería ya construidas muros tripartitos o de tres capas, siendo la exterior de ladrillo, la interior de mampostería encintada con ladrillo, y la intermedia un relleno compuesto de mortero y mampostería, ya que esta generaría problemas de asiento y desgaje en los muros, lo que era poco recomendable para unas estructuras que soportarían el notable empuje de las bóvedas.[2695]

El Real Acuerdo, antes de informar al Consejo de Castilla, quiso recabar también los puntos de vista del propio director de las obras y del Ayuntamiento de Sariñena, que escribieron sendos informes. En el suyo, Vicente Gracián hizo hincapié en la solidez y seguridad del edificio, intentando justificar los materiales y la técnica constructiva que había escogido, apoyándose en la *calidad superior del material*, en *la esperiencia de los muchos edificios que en el país se conservan sólidos y firmes construidos en igual forma y vajo este supuesto*, y sobre todo en el mandato del Consejo de que se ajustara al coste fijado por Agustín Sanz en su cálculo, que no se debía superar, cuyo cumplimiento le había llevado a utilizar materiales y técnicas más económicas. Según Gracián, dicho cálculo *se hallava errado y era imposible construir la obra sugetándose a él, lo que obligó a economizar lo posible sin perjuicio de la seguridad* ya que no cubría el coste real que iba a tener la construcción del edificio.[2696]

Por su parte, el Ayuntamiento de Sariñena hizo hincapié en su informe en el principal argumento de Vicente Gracián (que consideraba uno de los *profesionales más acreditados de la ciudad de Zaragoza*): que *la obra necesitava de las economías posibles porque no podía verificarse ajustándola al coste del proyecto, y para ello el celo de la Junta havía conseguido que los vezinos condugessen gratuitamente los materiales, cuias expensas serían de mucha consideración, con otros arbitrios necesarios*, es decir, que la reducción de costes no solo se lograría cambiando la técnica constructiva sino también mediante el trabajo gratuito de los vecinos acarreando materiales, conseguido gracias al buen hacer de la Junta de Fábrica. A su vez, el Ayuntamiento informó al Consejo de Castilla de que *nadie havía tenido influjo en las variaciones, ni otro motivo en el*

[2693] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r. (Informe de 7-IX-1801).
[2694] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 155 r.-v. (Carta de 18-IV-1801).
[2695] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r. (Informe de 7-IX-1801).
[2696] *Ibidem*.

arquitecto Gracián que en buscar los medios para que se verificase la construcción,[2697] palabras que intentaban disculpar al director de las obras y disimular la imagen de profesional negligente que estaba dando, presentándolo como alguien preocupado por encontrar los medios para poder materializar el templo.

El Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón, en vista de las explicaciones de Francisco Rocha, Vicente Gracián y el Ayuntamiento de Sariñena, elaboró el informe que le había solicitado el Consejo de Castilla, que rubricó el 7 de septiembre de 1801.[2698] En él, tras dejar claro que la nueva colegiata no podía *en manera alguna construyrse por el coste del cálculo de don Agustín Sanz*, pero no por un posible error del arquitecto sino por el tiempo transcurrido y las consecuencias de la Guerra de la Convención (1793-1795) y del posterior conflicto bélico iniciado contra el Reino Unido (1796-1808), que habían agravado la crisis que vivía el país y habían supuesto un alza muy importante en los precios de materiales y jornales respecto a 1792, el Real Acuerdo recomendó al Consejo que ordenara la continuación de la obra, *deviendo el arquitecto encargado de ella tener presente el informe de don Francisco Rocha para ajustarse a él en lo que lo permita el estado de la fábrica*. Hacía tal recomendación teniendo presente que Rocha consideraba que *las variaciones que hay del proyecto, aunque irremediables, son poco substanciales*, y que Gracián respondía por la solidez del edificio.[2699]

La recomendación del Real Acuerdo resulta algo ambigua ya que de ella parece deducirse el apoyo a la idea de continuar el edificio tal y como se estaba construyendo justo antes de la paralización de las obras, y a la vez la obligación de ajustarse a las indicaciones del informe de Francisco Rocha, aunque solo en lo que permita *el estado de la fábrica*, expresión que parece inclinar la balanza hacia la aplicación de la primera opción, lo que supondría la desautorización parcial de la queja de Agustín Sanz y de las razones que la fundaban que, no obstante, estaban plenamente justificadas, aunque motivaciones de tipo económico las convirtieron en algo secundario que, aunque importante, se consideró de relevancia menor. De hecho, en el informe que elaboró el Fiscal del Consejo de Castilla por encargo de este tras recibir el escrito del Real Acuerdo, fechado el 2 de noviembre de 1801, se clarificó esta ambigüedad, ya que en él propuso que el Consejo podía autorizar que continuara la obra *en los términos que la lleba el arquitecto Gracián*,[2700] propuesta que aceptó el Consejo el 12 de noviembre, aunque hasta el 9 de julio de 1802 no dictó la Real Provisión mediante la cual concedió y comunicó oficialmente a las partes interesadas el permiso para reemprender los trabajos, que probablemente habían estado paralizados hasta entonces.[2701]

Las obras se debieron de reemprender en los meses finales de 1802 y continuaron bajo la dirección de Vicente Gracián hasta el inicio de la Guerra de la Independencia a

[2697] *Ibidem*.
[2698] *Ibidem*. El original de este informe fue remitido al Consejo de Castilla adjunto a una carta del Capitán General de Aragón, Jorge Juan de Guillelmi, fechada el 12-IX-1801. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 165 r. (Carta de 12-IX-1801).
[2699] A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r. (Informe de 7-IX-1801).
[2700] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 166 v. (Informe de 2-XI-1801).
[2701] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 166 r. (Auto de 12-XI-1801) y ff. 167 r.-168 r. y 169 r.-176 v. (Real Provisión de 9-VII-1802). También cabe la posibilidad de que al conocerse el Auto del Consejo del 12-XI-1801 se hubieran reemprendido las obras sin esperar a la autorización oficial.

mediados de 1808. Gracián siguió los planos y el proyecto constructivo de Agustín Sanz con los cambios ya reseñados en cuanto a materiales y técnica constructiva, pero respetando el resto de aspectos en su mayor parte.[2702] No obstante, el fallecimiento de Sanz en 1801, que ya no podría supervisar la ejecución del edificio que había diseñado, supuso sin duda para Gracián una mayor libertad para tomar decisiones propias, aunque siempre de carácter menor, ya que lo construido durante el periodo en que fue director de las obras indica que siguió los diseños de Sanz con bastante fidelidad, sobre todo a nivel espacial y formal. Durante estos primeros años del siglo XIX la ejecución de los trabajos se desarrolló con suma lentitud, algo explicable por la precaria situación económica que padeció Aragón y el resto de España en dicho periodo, aunque no solo por ello. De hecho, el 10 de diciembre de 1807, pocos meses antes del estallido de la Guerra de la Independencia, el Síndico Procurador General de Sariñena, Juan Litarge, envió un memorial al Consejo de Castilla denunciando *la poca actividad con que se procede a la construcción de la nueva yglesia de ella, mala inversión de los caudales destinados para ello, y otros asuntos*.[2703] Estas palabras, además de indicar el escaso ritmo de las obras, hablan claramente de la gestión negligente de los caudales destinados a dichas obras, sin duda otra de las causas principales de su lento desarrollo.

Paradójicamente, pocos meses después de que el síndico remitiera su memorial, la situación no mejoró sino que empeoró notablemente, ya que la ocupación francesa y la Guerra de la Independencia (1808-1814) supusieron un baldón insuperable para el desarrollo de las obras, que quedaron completamente paralizadas desde mediados de 1808, sobre todo a raíz de las contingencias bélicas, que conllevaron, entre otras cosas: la dispersión o muerte de los trabajadores, el consumo del dinero acumulado para financiar las obras, y el destino a otros fines de los distintos fondos adjudicados a los trabajos durante muchos años, lo que impidió que se fuera acumulando un remanente suficiente para reemprenderlos. Además, a todo ello hubo que añadir otro lastre muy grave: la destrucción de los diseños originales de Agustín Sanz, de los que solo existía una copia,

[2702] No comparto la afirmación de Inocencio Cadiñanos de que desde comienzos del siglo XIX se construyó el templo *alterando notablemente los planos originales*, ya que ni el Consejo de Castilla lo había autorizado ni así lo indica la iglesia actual, que solo se vio algo modificada en su diseño ya muy entrado el siglo XIX, de la mano del nuevo director de las obras, Antonio Vicente. La afirmación de Cadiñanos derivó de la inexactitud de un dato recogido por Juan Agustín Ceán Bermúdez en su breve biografía de Agustín Sanz, publicada en 1829, años después de haber sido escrita. En ella señaló que la Iglesia de Sariñena *se está construyendo, aunque por desgracia no muy conforme a los planes*, una afirmación que pretendía aludir genéricamente a los cambios introducidos por Vicente Gracián, que en realidad no habían afectado a los diseños de Sanz, sino solo a los materiales y la técnica constructiva. No obstante, cabe también la posibilidad de que aludiera ya a la depuración decorativa introducida por Antonio Vicente en sus nuevas trazas de 1819, realizadas a raíz de la pérdida de los planos originales de Sanz, aunque parece poco probable dado que dichas trazas aún no se habían puesto en ejecución cuando Ceán escribió su biografía. Véase CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos…", *op. cit.*, p. 470; y LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, p. 315.

[2703] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 180 r. (Oficio de 5-I-1808). El memorial del Síndico Procurador General fue remitido por el Consejo de Castilla al Intendente General de Aragón, Ignacio Garcini de Queralt (1752-1825), adjunto a un oficio suyo del 5-I-1808 en el que le pedía que le informara sobre el contenido del mismo. La respuesta del Intendente se desconoce.

durante los terribles Sitios franceses de Zaragoza de 1808-1809, en el incendio de la casa del director de las obras, Vicente Gracián, quien sí sobrevivió.[2704]

El fin de la ocupación francesa de Sariñena desde mediados de 1813 no conllevó el reinicio inmediato de las obras, sino que se decidió esperar varios años hasta poder acumular un remanente suficiente que permitiera reemprenderlas. Según parece, ya en 1817 las autoridades municipales se planteaban retomarlas tras haber acopiado un cierto caudal proveniente de las fuentes de financiación aprobadas en 1795. Sin embargo, un nuevo contratiempo las volvió a retrasar: el fallecimiento de Vicente Gracián en Zaragoza el 23 de agosto de 1817.[2705] Esta contrariedad obligó al Ayuntamiento y la Junta de Propios a solicitar al Consejo de Castilla el nombramiento de un nuevo director de las obras, potestad que desde 1800 se había reservado para sí el Consejo a instancias de Agustín Sanz con el fin de garantizar la calidad del profesional que ocupara el puesto al evitarse el nombramiento directo por parte de las autoridades locales.[2706]

En su solicitud, cursada hacia el 20 de febrero de 1818, el Ayuntamiento y la Junta de Propios, además de informar de la muerte de Vicente Gracián y de la pérdida de los planos originales de Agustín Sanz, pusieron de manifiesto su anhelo de continuar *una obra tan precisa oi que se respira livertad*. Para ello se comprometieron a *no omitir medio que proporcione al pueblo un edificio tan necesario y de que ha tantos años carece* y sobre todo solicitaron al Consejo que nombrara un nuevo director de las obras de su agrado, al que se debería encomendar *la facultad de levantar nuevo plan, aunque sugeto a las partes de la obra que se halla ya construida*,[2707] que eran considerables y que permitieron en gran medida la pervivencia y materialización de las ideas de Sanz, a pesar de su fallecimiento y la destrucción de sus planos, al marcar la pauta a seguir.

El Consejo de Castilla pasó el memorial del Ayuntamiento de Sariñena a su Fiscal, quien dio su parecer sobre el asunto el 6 de mayo de 1818, recomendando que se remitiera una copia a la Real Audiencia de Aragón para que esta informara sobre su contenido, averiguando el estado de las obras e indicando en que arquitectos *de título y suficiencia* podría recaer el nombramiento de nuevo director. Dos días después, el 8 de mayo, estas recomendaciones del Fiscal se concretaron en una Real Provisión para la Real

[2704] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 190 r.-v. (Memorial de h. 20-II-1818). La destrucción de los planos ya fue recogida en EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial…", *op. cit.*, p. 80.

[2705] Según consta en su partida de defunción, Vicente Gracián, natural de Zaragoza y parroquiano de San Gil Abad, falleció en Zaragoza a las ocho de la noche del 23-VIII-1817 a la edad de 60 años (en realidad 67) y sin hacer testamento, siendo su esposa Diega Manzano. Fue enterrado el 25-VIII-1817 en la Iglesia del Convento de Padres Carmelitas Calzados de Zaragoza, mientras que las honras fúnebres, que fueron a tres actos, se le hicieron en la Iglesia parroquial de San Gil Abad. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 189 r. (Certificado de partida de defunción).

[2706] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 153 v. (Auto de 16-IV-1800) y f. 154 r.-v. (Real Provisión de 25-IV-1800).

[2707] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 154 r.-v. (Real Provisión de 25-IV-1800), f. 189 r. (Certificado de partida de defunción) y f. 190 r.-v. (Memorial de h. 20-II-1818). El memorial lo rubricaron: Domingo Lorda, Alcalde de Sariñena, tres regidores, los dos diputados del común, el Síndico Procurador General y el apoderado de censalistas. Adjunto al memorial remitieron un certificado que contenía los datos de la partida de defunción de Vicente Gracián. También remitieron una copia de la Real Provisión de 25-IV-1800, en la que se indicaba que, en caso de fallecimiento del director de las obras, la potestad de nombrar uno nuevo recaía en el Consejo de Castilla.

Audiencia,[2708] que decidió nombrar a Antonio Vicente (h. 1780/85-1844), un joven y prometedor arquitecto neoclásico bajoaragonés recién titulado, uno de los pocos con titulación académica activos en Aragón,[2709] para que realizara una visura de las obras y determinara con precisión el estadio de desarrollo en el que se encontraban, que sin duda sería el mismo de mediados de 1808 en que quedaron paralizadas. Acometió dicha visura con celeridad, al poco de recibir el encargo.

El informe elaborado por Antonio Vicente a raíz de su visura de las obras, fechado el 20 de junio de 1818, resulta fundamental para conocer con precisión que se había podido construir antes de la destrucción de los diseños de Agustín Sanz. En dicho informe indicó que *la expresada yglesia se compone de una nave de 220 palmos de larga y 52 palmos de ancha, con cruzero y capillas claustreadas en los costados, que con corta diferencia tienen de fondo la mitad de la nave principal. La fachada se compone de un cuerpo abanzado que ocupa el ancho de la nave del medio, en el que hai quatro columnas del orden dórico empotradas en el muro el tercio de su diámetro colocadas sobre un zócalo poco menos del diámetro de la misma, y un atrio a cada costado que ocupan el ancho de las naves de los mismos, con dos columnas aisladas en cada uno del orden dórico, siendo toda la fachada construida de piedra labrada, tanto los muros como las columnas con sus basas y capiteles, que al todo componen una altura de 49 palmos. En los costados abraza el cruzero por lo exterior, o forma un resalto de cinco palmos, el zócalo de toda la fábrica,* [que] *es de piedra, como también sus ángulos y los quatro machones que resultan en lo interior de la yglesia. El resto de los muros es de ladrillo sentado con yeso y su altura la de 46 palmos, excepto los quatro machones, que solo tienen 37, a cuya altura deben construirse los arcos para las capillas de los costados, de los que ya resultan tres executados. Y para su continuación es indispensable lebantar nuevos planos sugetándose a lo que se halla construido*.[2710]

Tal y como se trasluce de las palabras de Antonio Vicente, la construcción de la nueva Colegiata de Sariñena se encontraba en un estadio de desarrollo avanzado, aproximadamente a la mitad, aunque todavía faltaba bastante para terminarla. Se había levantado ya, todo de piedra sillar, el primer cuerpo de la fachada principal, incluidas sus monumentales columnas de orden gigante, a falta solo de su entablamento y balaustradas (que no se llegaron a ejecutar nunca), cuerpo que alcanzaba una altura de 49 palmos (9’46 m). A su vez, los muros exteriores del templo se habían construido de manera más o menos uniforme en todo el perímetro del edificio hasta alcanzar una altura general de 46 palmos (8’88 m). Eran de sillería hasta una altura de unos 3’25 metros, incluyendo un pequeño zócalo en ligero resalto de 5 palmos de altura (0’97 m), y de ladrillo sentado con yeso a partir de ahí, lo que indica que la piedra sillar reaprovechada del templo medieval, prevista inicialmente para construir los muros exteriores hasta la altura de la cornisa de las naves laterales, se había quedado muy corta. Por el contrario, sí que se habían llegado a levantar de sillería, hasta la altura de 37 palmos (7’14 m) estipulada por Agustín Sanz

[2708] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, f. 191 v. (Auto de 25-II-1818), f. 192 r.-v. (Informe de 6-V-1818) y ff. 192 v.-193 r. (Real Provisión de 8-V-1818).
[2709] Véase una aproximación a la trayectoria profesional de Antonio Vicente en MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 234-242.
[2710] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, “El Ayuntamiento…”, ff. 195 r.-196 v. (Informe de 20-VI-1818).

en su proyecto constructivo, los cuatro grandes pilares que debían soportar el peso de la cúpula del crucero, altura que era coincidente con el nivel del arranque de los arcos de las naves laterales, es decir, con la línea de imposta que debía recorrer el interior de la iglesia.[2711]

El interior del templo estaba bastante avanzado, siendo su compartimentación clara. Destacaban el crucero con sus cuatro grandes pilares, las *capillas claustrales* o *claustreadas*,[2712] que eran cuatro y actuaban a modo de naves laterales en conjunción con los brazos del transepto, y la nave principal, que según Antonio Vicente medía 220 palmos (42'46 m) de longitud por 52 palmos (10'04 m) de anchura. Las cuatro capillas claustrales, que hoy son seis después de que ya muy avanzado el siglo XIX se convirtieran en capillas los dos espacios reservados por Agustín Sanz para las sacristías, estaban bastante definidas. De hecho, ya se habían construido tres de sus arcos de medio punto, pertenecientes a una única capilla: la primera del lado de la epístola, que también disponía ya de las cuatro pechinas de su bóveda de plato,[2713] lo que permitió más adelante terminar las demás capillas a su imagen y semejanza, manteniendo la unidad del edificio y las proporciones contempladas por Sanz en sus diseños desaparecidos. No obstante, al interior aún quedaban pendientes trabajos importantes, entre ellos: concluir las capillas claustrales, crear el entablamento perimetral, tender las bóvedas de todo el recinto, terminar los pilares del crucero y levantar su cúpula, o decorar las distintas superficies murales. Por su parte, al exterior era preciso todavía: concluir los muros perimetrales, levantar el segundo cuerpo de la fachada principal, terminar los muros de la nave central y el transepto, y construir buena parte de la torre campanario.[2714]

El 6 de julio de 1818, dos semanas después de que Antonio Vicente entregara su informe sobre el estado de las obras, la Real Audiencia de Aragón redactó otro para el Consejo de Castilla, suscrito entre otros por su Presidente y Capitán General de Aragón, Luis de Palafox y Melzi (1772-1843), Marqués de Lazán, y por su Regente, Pedro Mª Ric y Monserrat (1776-1831). En él recomendó que se nombrara al propio Vicente, residente en Zaragoza, *para la continuación y conclusión de la obra de la Yglesia de Sariñena*, es decir, tanto para la elaboración de unos nuevos planos en función de lo ya construido, como para la dirección de las obras hasta su finalización, ya que era un profesional de *conocida suficiencia* que poseía el título oficial de arquitecto, en este caso por la Real Academia de San Fernando de Madrid, condición de la que disfrutaban muy pocos profesionales en Aragón tras el prematuro fallecimiento en los años precedentes de diversos arquitectos de valía de titulación académica, miembros de una brillante pero truncada generación surgida de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa y de su sucesora, la Real Academia de San Luis, como: José Sanz (1770-1805) y Matías Sanz (1767-1806), hijos de Agustín Sanz, Pascual Jordán (h. 1770-1808),

[2711] *Ibidem*.
[2712] La denominación de *capillas claustrales* o *claustreadas* fue frecuente en la documentación aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, en referencia a aquellas capillas que al disponerse abiertas podían actuar como naves laterales, a modo de galerías de claustro, pero sin perder su condición de capillas al estar delimitadas y permitir la colocación de altares.
[2713] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Carta de 3-II-1819).
[2714] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 195 r.-196 v. (Informe de 20-VI-1818).

Francisco Rocha (1766-1809) o Ambrosio Lanzaco (h. 1771-1816),[2715] lo que restringía sobremanera el círculo de profesionales que podían asumir legalmente el encargo. A su vez, esta recomendación se apoyó también en la ventaja que suponía el que Vicente tuviera ya *exacta noticia del estado en que se halla la obra* tras haberla inspeccionado, lo que facilitaría y aceleraría el trabajo.[2716]

El informe de la Real Audiencia recomendando el nombramiento de Antonio Vicente fue remitido al Consejo de Castilla, junto a una copia del propio informe del arquitecto sobre el estado de las obras, adjunto a una carta del Capitán General de Aragón fechada el 6 de julio de 1818. Dichos documentos, tras ser vistos por el Consejo el 11 de julio, se derivaron al Fiscal, quien en un informe fechado el 29 de julio propuso que dicho Consejo nombrara a Vicente director de las obras y que le encargara la formación de nuevos planos *sugetándose a la parte del edificio ya construida y procurando en el resto la solidez, buen gusto y economía correspondientes*. Esta recomendación fue atendida por el Consejo que, mediante un auto fechado el 5 de agosto de 1818, nombró a Antonio Vicente *para la continuación y conclusión de la obra de la Yglesia de la villa de Sariñena*. Dos días después el Consejo dictó una Real Provisión para el Ayuntamiento y la Junta de Propios de Sariñena mediante la cual les comunicó dicho nombramiento con el fin de que tomaran las medidas oportunas.[2717]

Antonio Vicente inició la elaboración de los nuevos diseños que servirían de guía para la conclusión de la colegiata al poco de su nombramiento, sin duda tras realizar una nueva visura en profundidad del templo para tomar medidas y otros datos precisos, de tal manera que seis meses después remitió ya a Madrid los *planos en borrador*, que incluían el *estado actual* del templo y *las obras que desean aumentarse*, para que fueran examinados y enmendados en caso necesario por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando antes de pasarlos a limpio. Los envió *confidencialmente*, es decir, de forma extraoficial,[2718] a través del arquitecto Julián de

[2715] Tanto José como Matías Sanz fallecieron por enfermedad poco antes de la Guerra de la Independencia. Por su parte, Pascual Jordán y Francisco Rocha murieron como consecuencia de los Sitios de Zaragoza de 1808-1809. Ambrosio Lanzaco falleció por causas naturales solo tres años después de la conclusión de la contienda. Sobre estos arquitectos véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica..., op. cit.*, pp. 126-130, 154-157 y 216-224; EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas…", *op. cit.*, pp. 215-234; y LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras…*, *op. cit.*, pp. 302-306 y 329-336.

[2716] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 197 r.-v. (Informe de 6-VII-1818). Antonio Vicente era el único arquitecto de titulación académica residente y activo en Aragón junto a Tiburcio del Caso (1769-1846), que era reticente a asumir obras de arquitectura religiosa, sobre todo si debía adaptarse a un proyecto preexistente de otro profesional, y el controvertido fraile carmelita descalzo zaragozano Joaquín Fandós Sierra, conocido como fray Joaquín del Niño Jesús (h. 1761-1830), residente en Calatayud, que tenía limitaciones en el ejercicio de su profesión y que por aquel entonces era renuente a asumir encargos al margen de la orden religiosa en la que profesaba. Antonio Vicente y otros miembros de su generación (que fue la que sucedió a la malograda de Francisco Rocha, Matías Sanz o Ambrosio Lanzaco) como Juan Mendoza (h. 1780/85-1846) y Atilano Sanz Pérez (h. 1790-1868), o el ya más joven José de Yarza Miñana (1801-1868), que también obtuvieron titulación académica, fueron los que ya avanzado el siglo XIX acabaron implantando en el ámbito aragonés el neoclasicismo como lenguaje arquitectónico hegemónico. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica..., op. cit.*, pp. 230-235.

[2717] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 198 r.-v. (Carta de 6-VII-1818), f. 199 v. (Auto de 11-VII-1818), f. 200 r. (Informe de 29-VII-1818), f. 200 v. (Auto de 5-VIII-1818) y f. 201 r.-v. (Real Provisión de 7-VIII-1818).

[2718] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-140, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1806-1823), f. 154 r. (Acta de la Junta de 16-II-1819). El envío *confidencial* o extraoficial a la Comisión de Arquitectura de

Barcenilla (¿?-1829), secretario de la comisión, adjuntos a una carta fechada el 2 de febrero de 1819 en la que, además de pedirle consejo sobre como rematar las balaustradas de la fachada principal sobre los atrios laterales, le precisó que a las pilastras del interior del templo les iba a dar más grosor del que tenían, de tal manera que *en el limpio irán arregladas y en la obra se cargarán con yeso*.[2719]

Solo un día después, el 3 de febrero de 1819, se fecha otra carta de Antonio Vicente remitida a la Real Academia de San Fernando. En ella volvió a indicar que remitía los *planos en borrador* para su corrección y amplió la información contenida en la anterior, al comunicar que *en la expresada yglesia se hallan construidos los arcos y pechinas de la primera capilla del costado derecho, por cuyo motivo no me a sido posible formar la cornisa interior a nivel de la exterior*.[2720] Tal y como se trasluce de estas palabras, muchos de los elementos arquitectónicos ya construidos según los diseños de Agustín Sanz no solo sirvieron de modelo a los que todavía no se habían levantado o terminado, sino que condicionaron los nuevos dibujos y las soluciones adoptadas por Vicente. Este, en contra de sus preferencias, se vio obligado a respetar la disposición ideada por Sanz para ciertas cuestiones vinculadas estrechamente con dichos elementos arquitectónicos con el fin de no romper la armonía del edificio, como fue el caso de la *cornisa* o entablamento interior, aunque en otros aspectos, sobre todo decorativos, pudo aplicar su criterio propio, desvirtuando parcialmente el edificio tal y como lo había ideado Sanz. De hecho, los nuevos dibujos de Antonio Vicente se sometieron sin duda a los planteamientos generales de Agustín Sanz, plasmados en lo ya construido (que condicionó sus proporciones, soluciones constructivas…), aunque con una mayor depuración ornamental interior debido a la evolución del gusto en clave neoclásica-académica y al desconocimiento de buena parte de las soluciones decorativas ideadas por Sanz, que aún no se habían ejecutado, pero sobre todo al ser dicha ornamentación interior prácticamente el único aspecto, junto con algún elemento arquitectónico semiautónomo como la torre, que, por adventicio, podía todavía modificarse en el estadio de desarrollo en el que se encontraban las obras.

Los diseños en borrador de Antonio Vicente fueron presentados por Julián de Barcenilla a la Comisión de Arquitectura, que los aprobó en la junta del 16 de febrero de 1819 aunque le señaló ciertos cambios que debía introducir en ellos, que le fueron comunicados por el propio Barcenilla en una carta fechada el 24 de febrero con la que le devolvió los dibujos. Dichos cambios se circunscribían a que, *al ponerlos en limpio*, debía cuidar *de peraltar las bóvedas vaídas de las capillas en forma de medias naranjas*,

dibujos en borrador por arquitectos a título particular para que fueran examinados por esta, fue una práctica que se generalizó avanzado ya el siglo XIX y que no se dio en los primeros años de funcionamiento de la comisión, creada en 1786. Esta práctica favorecía a los arquitectos, que se ahorraban trabajos innecesarios al poder corregir sus planos antes de pasarlos a limpio y que a su vez veían salvaguardado su prestigio ante la institución promotora del proyecto, ya que cuando esta o el organismo que actuaba de intermediario (Consejo de Castilla...) remitía los diseños definitivos, estos eran aprobados sin enmienda.

[2719] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Carta de 2-II-1819 y carta de 24-II-1819). Dudaba entre rematar las balaustradas con estatuas o probablemente con trofeos, solución por la que al parecer se inclinaba, dos opciones idénticas a las planteadas por Agustín Sanz en su día como se percibe en sus primeros diseños.

[2720] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Carta de 3-II-1819).

mediante permitirlo las armaduras, y que en estas duplique las formas que demuestra en el corte por largo, aumentando una más en cada hueco para mayor seguridad.[2721] Paradójicamente, esta solución de cubrimiento de las capillas que la comisión impuso a Vicente, que este no pensaba aplicar inicialmente al inclinarse por una opción más simple, estaba contemplada ya en los diseños de Sanz.

Una vez aprobados los borradores, Antonio Vicente debió de iniciar la elaboración de la versión *en limpio* de los planos introduciendo las modificaciones señaladas por la Comisión de Arquitectura, así como la redacción del informe facultativo y el cálculo de costes que, como era preceptivo, debían acompañar a dichos planos. Sin embargo, a lo largo del año inmediato esta documentación técnica no llegó a entregarse al Consejo de Castilla para continuar la tramitación del expediente de las obras de la colegiata y por tanto este organismo no pudo pasarla a la Comisión de Arquitectura para su examen y aprobación.[2722] Por tanto, las obras debieron de seguir paradas y así continuaban probablemente a principios de 1820, cuando la realidad política se vio convulsionada por la reinstauración del sistema constitucional después de seis años. La jura de la Constitución de Cádiz por Fernando VII el 7 de marzo de 1820 marcó el inicio oficial del Trienio Liberal (1820-1823), un periodo muy esperanzador en lo político pero que por contra supuso un grave contratiempo para la ansiada conclusión de la colegial. Comenzaban nuevos tiempos y surgían nuevas prioridades.[2723]

Por un lado, la supresión fulminante del Consejo Castilla a principios de abril de 1820 dejó paralizado sine die el expediente de la colegiata justo cuando se pretendía retomar las obras. Por otro, el 21 de mayo de 1821 las Cortes aprobaban la reducción de los diezmos y la primicia a la mitad, lo que ponía en riesgo la viabilidad económica de las futuras obras al menguar notablemente los dos principales fondos asignados a ellas. No obstante, como compensación, tras los decretos de las Cortes del 29 de junio de 1821 el producto de los diezmos y la primicia, aunque reducido a la mitad, fue asignado en exclusiva a las instituciones eclesiásticas y distribuido por una junta diocesana, lo que supuso que el Ayuntamiento perdiera la primicia secularizada. La Junta de Fábrica siguió sin duda activa, encargándose, entre otras cosas, de la percepción de las rentas eclesiásticas asignadas a las futuras obras, que le debieron de ser entregadas de forma directa por la nueva junta diocesana encargada de su recaudación y distribución.[2724]

A su vez, el proyecto del gobierno constitucional de suprimir las colegiatas existentes en España, que no llegó a ponerse en práctica, era otro grave problema que acechaba a las ansiadas obras del templo desde principios de 1821, ya que la pérdida del rango colegial las haría menos viables, aunque la iglesia podría mantenerse como lugar de culto con categoría de parroquial. No obstante, el contratiempo más grave vinculado a la convulsa realidad política del Trienio Liberal fue el robo en 1822-1823 de los fondos

[2721] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-140, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1806-1823), f. 154 r. (Acta de la Junta de 16-II-1819); y A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas (Carta de 24-II-1819).
[2722] La documentación no llegó al Consejo de Castilla dado que no se incorporó al expediente oficial ni se hizo mención a la misma. Tampoco consta documentalmente que pasara por la Comisión de Arquitectura.
[2723] BERNAL MACAYA, A. I., *Los diputados aragoneses durante el Trienio Constitucional*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1990, p. 14.
[2724] BERNAL MACAYA, A. I., *Los diputados aragoneses…*, *op. cit.*, pp. 95-100.

acumulados durante años con destino a la construcción del templo por parte de una partida de tropas realistas fieles a Fernando VII. Este lamentable hecho impidió retomar las obras a lo largo de toda la década ya que obligó a recaudar nuevos fondos desde cero, algo que, a pesar de la vuelta al absolutismo desde mediados de 1823, se hizo cada vez más difícil, *obra de muchísimos años y de improvos trabajos*, por *la falta de cosechas y, lo que todavía es más sensible, la no buena moralidad que, como una peste, por desgracia ha contagiado los pueblos en no hacer los pagos* de los diezmos y la primicia, un signo inequívoco de la irremediable crisis del Antiguo Régimen.[2725] Tan difícil se veía poder retomar algún día las obras que, hacia 1826-1827, el arquitecto Antonio Vicente llegó a donar sus diseños *en limpio* para concluir la colegiata, que había elaborado probablemente a mediados de 1819 y que se agrupaban en dos grandes pliegos de papel, a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, que los mandó enmarcar con cristal y colgar en su Sala de Juntas Particulares, lugar donde permanecían el 29 de abril de 1828, fecha en la que el director de pintura Narciso Lalana y el de escultura Tomás Llovet rubricaron el catálogo de los fondos artísticos de la institución.[2726] En 1830 y 1842 seguían en la misma ubicación.[2727]

La situación de parálisis que padecían las obras de la colegiata era ya insostenible a finales de la década de 1820. Las autoridades locales y los propios fieles empezaban a desesperarse por la incomodidad de asistir a misa en la Iglesia del Convento de San Francisco, alejada del centro y de pequeñas dimensiones, situación que se prolongaba ya por espacio de más de treinta años, y al ver como lo *ya edificado, con la intemperie y demás consequencias fatales a una obra principiada y no cumplida, recive deterioros considerables que se han de cubrir con los nuevos caudales que ingresan*.[2728] Para poner fin a esta situación de una vez por todas, la Junta de Fábrica, que aún existía, decidió aprovechar la cierta mejoría económica de los últimos años del reinado de Fernando VII proponiendo un nuevo sistema de financiación más eficaz que el aplicado hasta entonces. Para su aprobación buscó el apoyo del aragonés más influyente en la Corte, Francisco Tadeo Calomarde (1773-1842), Ministro de Gracia y Justicia y mano derecha del rey.[2729] La propuesta, sin duda consensuada previamente por los integrantes de la junta y los organismos a los que representaban, fue comunicada a Calomarde mediante un memorial fechado el 19 de febrero de 1829. Consistía en *conceder el producto de la primicia de Sariñena al empresista que quiera facilitar todo el dinero necesario y que falta para hasta*

[2725] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 202 r.-203 r. (Memorial de 19-II-1829).

[2726] Véase una transcripción de este catálogo en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, nº 12, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1926, pp. 38-53, espec. p. 42 (Planos de Sariñena). Los dibujos de Antonio Vicente se catalogaron como: *Planta y alzados del estado actual y de la continuación de la Iglesia colegial de la villa de Sariñena en el Reyno de Aragón, por don Antonio Vicente, arquitecto.* Esta descripción coincide con las características de los borradores presentados en febrero de 1819 a la Real Academia de San Fernando, por lo que estos diseños serían la versión definitiva de los mismos.

[2727] A.R.A.B.A.S.L., Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Luis, 1830, p. 176 (Junta de 5-IX-1830); y VV.AA., *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de M. Peiró, 1842, p. 5.

[2728] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 202 r.-203 r. (Memorial de 19-II-1829).

[2729] Sobre Francisco Tadeo Calomarde, véase PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, J., *Relación general de…*, *op. cit.*, p. 102.

la completa reedificación de la referida yglesia colegial, es decir, en que un socio capitalista adelantara el dinero preciso para concluir el templo, lo que permitiría construirlo con rapidez al no tener que depender del flujo progresivo, variable e irregular de las fuentes de ingresos adjudicadas a las obras hasta entonces. A cambio se cedería a dicho socio el producto de la primicia de Sariñena, descontados 350 duros y 12 sueldos jaqueses (7.011 reales y 10 maravedís de vellón) anuales para *alimentos de la sacristía*, durante un número determinado de años, sin duda hasta cubrir la cantidad prestada y algo más como intereses. Así ambas partes se beneficiarían: la una al ver concluido el templo con prontitud y la otra al rentabilizar el dinero prestado. En su memorial la junta llegó a informar de que tenía constancia de la existencia de inversores interesados en asumir la transacción, lo que probablemente quería decir que tenía el préstamo apalabrado, algo que reforzaba su propuesta [fig. 4].[2730]



Fig. 4: Vicente López*, Retrato de Francisco Tadeo Calomarde*, h. 1831.

El Ministro Calomarde se tomó cierto interés en el asunto. De hecho, remitió el memorial de la Junta de Fábrica con gran celeridad al Decano del Consejo de Castilla adjunto a una carta de recomendación suya fechada el 26 de febrero de 1829. El Consejo lo pasó a su Fiscal, quien en un informe del 5 de mayo propuso que dicho memorial, junto con los antecedentes, se remitiera a la Real Audiencia de Aragón para que esta informara sobre el asunto, algo que se hizo mediante una Real Provisión fechada el 9 de mayo.[2731] El 19 de octubre, después de más de cinco meses, la Real Audiencia dio su parecer tras haber recabado informes del Ayuntamiento de Sariñena, el Corregidor de Huesca y el Intendente General de Aragón, señalando entre otras cosas que *la obra parece ser sumptuosa y de mui buen gusto*, a pesar de lo cual existía la *urgencia y necesidad imperiosa de continuar y concluir la fábrica de que se trata, tanto más quanto no haciéndose así hay riesgo de que, deteriorándose de día en día las obras hechas hasta aquí, lleguen a arruinarse y se pierda por consequencia las grandes sumas ya invertidas en ella, como todabía no se ha cubierto el techo y echado afuera las aguas de lluvia.* En su informe, la Audiencia, tras haber estudiado las fuentes de financiación asignadas hasta entonces a las

[2730] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 202 r.-203 r. (Memorial de 19-II-1829). Este memorial de la Junta de Fábrica fue rubricado por: José Gilaberte, Prior de la Colegiata; Gerónimo Bitales, Alcalde de Sariñena; Bernardo Ciria, Síndico Procurador General de Sariñena; Francisco Ciria, presbítero; y Ramón Gilaberte, presbítero.

[2731] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 204 r.-v. (Carta de 6-II-1829), f. 205 r. (Informe de 5-V-1829) y f. 206 r. (Real Provisión de 9-V-1829).

obras, decidió respaldar la nueva propuesta, sin duda por parecerle factible y eficaz, aunque con algunas reservas ya que carecía de ciertos datos como el coste de las obras pendientes. Recomendó al Consejo de Castilla que autorizara *a la Junta para que contrate con empresista o empresistas, sin que su convenio tenga fuerza ni valor hasta que sea aprovado por Vuestra Merced, en cui caso se verá si es lesivo, combeniente o menospreciable.*[2732]

La Real Audiencia de Aragón remitió su informe al Consejo de Castilla el mismo día 19 de octubre de 1829. Este lo pasó a su Fiscal, quien rubricó su propio informe sobre el asunto el 1 de diciembre, mostrándose de acuerdo con la propuesta de la Audiencia. Propuso al Consejo que autorizara a la Junta de Fábrica a contratar el adelanto del dinero con un socio capitalista, pero sin que dicho contrato fuera efectivo hasta ser aprobado por el Consejo, al que tendría que presentar las bases de la escritura suscrita entre las partes. Paradójicamente, la autorización del Consejo tardó todavía más de cinco meses en llegar, hasta el 12 de mayo de 1830, mediante una Real Provisión que mantuvo todas las prescripciones del Fiscal.[2733] Lo que ocurrió después es difícil de determinar por la ausencia de documentación. No se puede saber con certeza si se llegó a suscribir un contrato con algún *empresista* y si finalmente llegó a ponerse en práctica este sistema de financiación aparentemente tan eficaz y beneficioso para todas las partes, pero, si se hizo, lo fue sin la aprobación última del Consejo al convenio firmado ya que a este no se le remitió más documentación sobre la colegiata. No obstante, la propuesta llegó probablemente a buen puerto ya que debía de estar muy bien atada cuando se presentó a las instancias oficiales. Eso explicaría que, a mediados de octubre de 1829, cuando el panorama empezaba a aclararse, el arquitecto Antonio Vicente presentara a la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Luis de Zaragoza, comisión creada el 8 de octubre de 1826 a imitación de su homónima madrileña, unos nuevos diseños para concluir la Colegiata de Sariñena. Dichos diseños, que fueron aprobados por la citada comisión el 22 de octubre de 1829 y por la junta ordinaria de la Academia el 1 de noviembre, eran probablemente una versión más madura y actualizada de los que trazó en 1819, diez años antes, cuando todavía era un joven arquitecto que estaba empezando a trabajar de forma independiente, pero respetando de nuevo la esencia del proyecto primigenio de Agustín Sanz. Sin duda, estos nuevos diseños eran un signo inequívoco de que la posibilidad de retomar las obras era por fin un hecho cierto.[2734]

Las obras para concluir el templo debieron de retomarse a principios de la década de 1830 siguiendo las nuevas trazas de Antonio Vicente. Su desarrollo debió de ser intenso, por lo menos en un principio, pero de nuevo acabaron por dilatarse. Sus hitos

[2732] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 207 r.-208 v. (Informe de 19-X-1829).
[2733] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 209 r. (Carta de 19-X-1829), f. 210 v. (Auto de 5-XI-1829), f. 211 r. (Informe de 1-XII-1829) y f. 213 r.-v. (Real Provisión de 12-V-1830).
[2734] A.R.A.B.A.S.L., Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Luis, 1826, s. p. (Junta de 8-X-1826); y A.R.A.B.A.S.L., Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de San Luis, 1829, p. 118 (Junta de 1-XI-1829). La posibilidad de que los diseños presentados a la aprobación de la comisión fueran los mismos de 1819 parece muy remota, ya que en ese caso no hubiera sido necesario presentarlos dado que colgaban de las paredes de la Real Academia de San Luis (y allí siguieron), que ya les había dado la aprobación de ese modo. Por contra, la creación de unas segundas trazas actualizadas basadas en las anteriores tenía pleno sentido después de diez años, tanto por la mayor madurez del arquitecto, que sin duda querría mejorar ciertos aspectos, como por la indudable evolución estética operada en esa década.



Fig. 5: ***Vista parcial de la inacabada fachada principal de la Colegiata de Sariñena hacia 1937*****.**
Foto: cortesía de Salvador Trallero Anoro.

principales son imposibles de establecer por la ausencia de documentación, desconociéndose incluso la fecha en que se dio por concluido el edificio y se bendijo pero que, como ya señaló Manuel Expósito, cabría situar a mediados del siglo XIX,[2735] o quizá algo después, dado que hacia 1845-1850 aún se seguía utilizando la Iglesia del Convento de Franciscanos, ya desamortizado,[2736] para celebrar los oficios divinos. Se debió de bendecir poco después, pero ya como una simple iglesia parroquial, tras haber perdido su rango colegial a raíz del Concordato de 1851, que supuso la conversión de la mayoría de las colegiatas españolas en parroquias.[2737] No obstante, el estreno del templo fue sin duda

[2735] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial …", *op. cit.*, p. 81.
[2736] MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (provincia de Huesca)*, Madrid, 1845-1850, p. 332, *s.v. Sariñena*.
[2737] El Concordato de 1851, acordado y firmado entre España y la Santa Sede, trajo consigo, entre otras cosas, la reordenación eclesiástica del país, siendo fundamental la racionalización del sistema. Por ello, la mayor parte de las colegiatas, que eran un lastre económico por sus enormes capítulos eclesiásticos, se vieron reducidas a meras iglesias parroquiales independientemente de su origen, fundación y antigüedad. Se decidió mantener el rango solo a las que se ubicaban en capitales de provincia que carecían de sede episcopal, a las de patronato particular cuyo patrono asumió el exceso de gasto respecto al de una parroquial, y a algunas concretas que se indultaron por su especial significación e importancia (las de Covadonga, Roncesvalles, San Isidro de León, Sacromonte de Granada, Real Sitio de San Ildefonso, Alcalá de Henares

en precario, ya que ciertos elementos, como el piso superior de la fachada principal, quedaron sin concluir, mientras que otros, como la cúpula sobre el crucero y el sistema de bóvedas de la nave principal y el transepto, se resolvieron de forma apresurada y provisional, sin duda por falta de medios y a la espera de poderlos rematar de forma más digna en un futuro más próspero, algo que no llegó a ocurrir. Es más, ciertas partes del edificio ni siquiera estaban terminadas en el momento de la bendición y así seguían el 6 de junio de 1876, cuando el nuevo Obispo de Huesca, Honorio María de Onaindía y López (1811-1886), durante su viaje de presentación a Sariñena visitó *la parte ruinosa de la iglesia* acompañado de Mariano Torres, del alcalde y del arquitecto diocesano Juan Nicolau y Corominas (1820-1895).[2738] Esa *parte ruinosa* era probablemente la zona de la cabecera, que se habría dejado a medio construir en el momento de la bendición por falta de medios y cuyas obras se debieron de acometer poco después, sin duda según proyecto de Nicolau [fig. 5].

Como resultado de todos estos avatares, el aspecto final del templo no se ajustó a los diseños de Agustín Sanz tanto como este hubiera deseado, pero sí lo bastante como para poder identificar la idea dibujada por el arquitecto con lo fundamental de la obra finalmente construida (partiendo de lo conocido por los primeros diseños). El desajuste sí que fue notorio en lo relativo al mobiliario litúrgico, ya que este no se pudo crear de nueva planta como hubiera sido lo deseable. La mayor parte de las piezas que ornaron el nuevo templo, fundamentalmente los retablos colaterales, se reaprovecharon de la vieja iglesia y probablemente del desamortizado Convento de San Francisco, pero también de la cercana Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, de la que se trajeron, entre otras piezas, la célebre imagen de la Virgen de las Fuentes y parte de la magnífica sillería coral clasicista.[2739] Dicha sillería, realizada en 1769-1770 por encargo de Francisco Antonio Comenge por el maestro ensamblador Cristóbal Ruiz[2740] y el destacado escultor académico barcelonés afincado en Zaragoza Carlos Salas Viraseca (1728-1780),[2741] que ejecutó los adornos de talla de cinco sitiales,[2742] entonaría estéticamente muy bien con el

y Jerez de la Frontera). Por su parte, pasaron a ser colegiatas las catedrales de las diócesis que se subsumieron en otras, como la aragonesa de Albarracín. Véase FORT, C. R., *El Concordato de 1851 comentado*, Madrid, Imprenta de don Eusebio Fort, 1853 (2ª ed.), p. 17 (artículo 21).

[2738] TRALLERO, S., *Sariñena y el Diario de Huesca*, Zaragoza, Sariñena Editorial, 2010, vol. 1, pp. 23-24. El resto del templo estaba ya en uso como iglesia parroquial, dado que en él oró y predicó el obispo. Por otro lado, cabe señalar que el arquitecto diocesano Juan Nicolau y Corominas era originario de la ciudad de Valencia, donde había nacido el 7-III-1820. El 12-IV-1854 ingresó en el cuerpo de obras públicas, en el que seguía activo en 1882.

[2739] ARCO Y GARAY, R. del, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, C.S.I.C., 1942, p. 387.

[2740] Tal y como lo dio a conocer Belén Boloqui, el 2-I-1769 se otorgó una escritura de contrata entre Francisco Antonio Comenge y el maestro ensamblador de Zaragoza Cristóbal Ruiz para que este último ejecutara la sillería de los dos coros de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, así como el facistol y dos armarios rinconeros de nogal para el mismo templo, siguiendo un diseño que se le había entregado. El precio se fijó en 32 libras jaquesas (602 reales y 11 maravedís de vellón) por silla, lo mismo que el facistol. Todas estas obras debían estar concluidas y colocadas en su lugar al finalizar octubre de 1770. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 210.

[2741] Sobre Carlos Salas véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 212-221.

[2742] Como dio a conocer Belén Boloqui, el 12-I-1769 se otorgó una escritura de contrata entre Francisco Antonio Comenge y el escultor Carlos Salas para que este último realizara el altar mayor, el tabernáculo de la capilla del sagrario, ciertos adornos de estuco (las cintas de los marcos de las pinturas murales de las paredes de la nave), el aguamanil del presbiterio, los ornamentos tallados del facistol del coro, y el adorno de talla de cinco sillas de la sillería del coro de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.

nuevo templo. Los sitiales reaprovechados se instalaron en la cabecera cuando esta estuvo terminada, envolviendo el testero, a modo de retrocoro a la italiana, siguiendo la pauta marcada en su día por Agustín Sanz, aunque dado su considerable número, algunos se colocaron a ambos lados del presbiterio delante del altar mayor. Como retablo mayor y para actuar de pantalla de separación entre el presbiterio y el coro se colocó un ornamentado altar tardobarroco del segundo cuarto del siglo XVIII, claramente reaprovechado, probablemente de la iglesia colegial antigua. Dicho altar, estrechamente vinculado en su resolución formal y compositiva con el retablo mayor de la actual Iglesia del Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza, quedaba empequeñecido y poco proporcionado respecto a las grandes dimensiones de la nueva iglesia al proceder de un templo mucho más pequeño, algo que se observa en fotografías anteriores a la Guerra Civil. Además, dado que no estaba pensado como retablo exento, fue preciso adaptarlo adecuando su cara posterior, que se veía desde el coro, y añadiéndole dos suplementos laterales para anclarlo debidamente y separar por completo el presbiterio del coro, dos espacios que quedaron comunicados por sendas puertas en ambos extremos [fig. 6].



Fig. 6: ***Vista del retablo tardobarroco que se instaló en el presbiterio de la Colegiata de Sariñena*****.**
Foto: cortesía de Salvador Trallero Anoro.

Todas estas piezas debían estar concluidas y puestas en su lugar al finalizar el mes de noviembre de 1770, por el precio total de 5.000 libras jaquesas (94.115 reales de vellón). El altar mayor permaneció en la cartuja después de la desamortización y fue destruido a finales de julio de 1936, al comienzo de la Guerra Civil, mientras que el tabernáculo de la capilla del sagrario fue trasladado al Templo del Pilar de Zaragoza hacia 1858, siendo instalado, tras la debida adaptación y reforma, en la capilla de Santiago, donde permanece. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 218 y vol. II, pp. 222-223.

Estudio artístico

Los segundos diseños de Agustín Sanz para la nueva Colegiata de San Salvador de Sariñena, que fueron los que sirvieron de guía para la construcción del templo, lamentablemente no se conservan, ya que se quemaron durante los Sitios de Zaragoza de 1808-1809. Por el contrario, las primeras trazas elaboradas por Sanz, que fueron rechazados parcialmente por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, sí que subsisten todavía al igual que el resto del expediente formado en el Consejo de Castilla sobre este edificio,[2743] ya que al no existir en su día la necesidad de utilizarlas en las obras, no fueron devueltas a Aragón y permanecieron archivadas, lo que a la larga ha permitido su conservación íntegra y en perfectas condiciones, hasta tal punto que constituyen el juego de planos más importante y completo conservado de su autor y por tanto una fuente básica para estudiar algunos aspectos relevantes de este artista, como las características y nivel técnico de su dibujo. Sin embargo, su trascendencia no reside únicamente en esto, sino también en que constituyen la fuente fundamental para el conocimiento de la idea arquitectónica básica concebida por el arquitecto zaragozano para este templo, ante la desaparición de los diseños finalmente puestos en ejecución, ya que estos mantuvieron sin duda, casi al pie de la letra, las características fundamentales de los primigenios pese al rechazo que habían sufrido. Esto fue posible gracias a que las correcciones indicadas por la Comisión de Arquitectura se redujeron a aspectos puntuales, fundamentalmente vinculados a la decoración y ciertas cuestiones de proporción, lo que evitó a Sanz tener que introducir cambios excesivamente relevantes, sobre todo a nivel de planta, algo queda confirmado por el propio edificio que, pese a los avatares históricos, deja entrever en su configuración y aspecto general una clara filiación con las trazas primigenias.

Los diseños iniciales de Sanz son seis en total. Todos ellos aparecen firmados y fechados por el autor el 2 de abril de 1792 en su ángulo inferior derecho,[2744] y van numerados del 1 al 6, incluyendo una leyenda identificativa en la parte superior: 1) Planta: *Nº 1. Delineación de la planta de la yglesia ideada para la Colegial de la villa de Sariñena en el Reino de Aragón*; 2) Sección longitudinal: *2º. Corte por A B de la planta de la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena en el Reino de Aragón;* 3) Sección transversal: *3º. Corte por C D de la planta de la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena*; 4) Alzado de la fachada principal: *4º. Fachada Principal de la Yglesia Colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena*; 5) Planta y alzado de la cara frontal del altar mayor: *Nº 5. Dibujo del altar principal para la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena*; 6) Alzado de la cara posterior del altar mayor: *6. Dibujo del altar principal para la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena visto por la parte del coro.*

[2743] En la actualidad estos planos están extraídos de su expediente original y forman parte del fondo de planos de la Sección de Consejos del A.H.N. Véase A.H.N., Consejos, planos nº 2114, 2115, 2116, 2117, 2118 y 2119.

[2744] También llevan la firma, de carácter administrativo, de Manuel Antonio de Santisteban, Escribano de Cámara y de Gobierno del Consejo de Castilla para lo referente a los antiguos territorios de la Corona de Aragón.

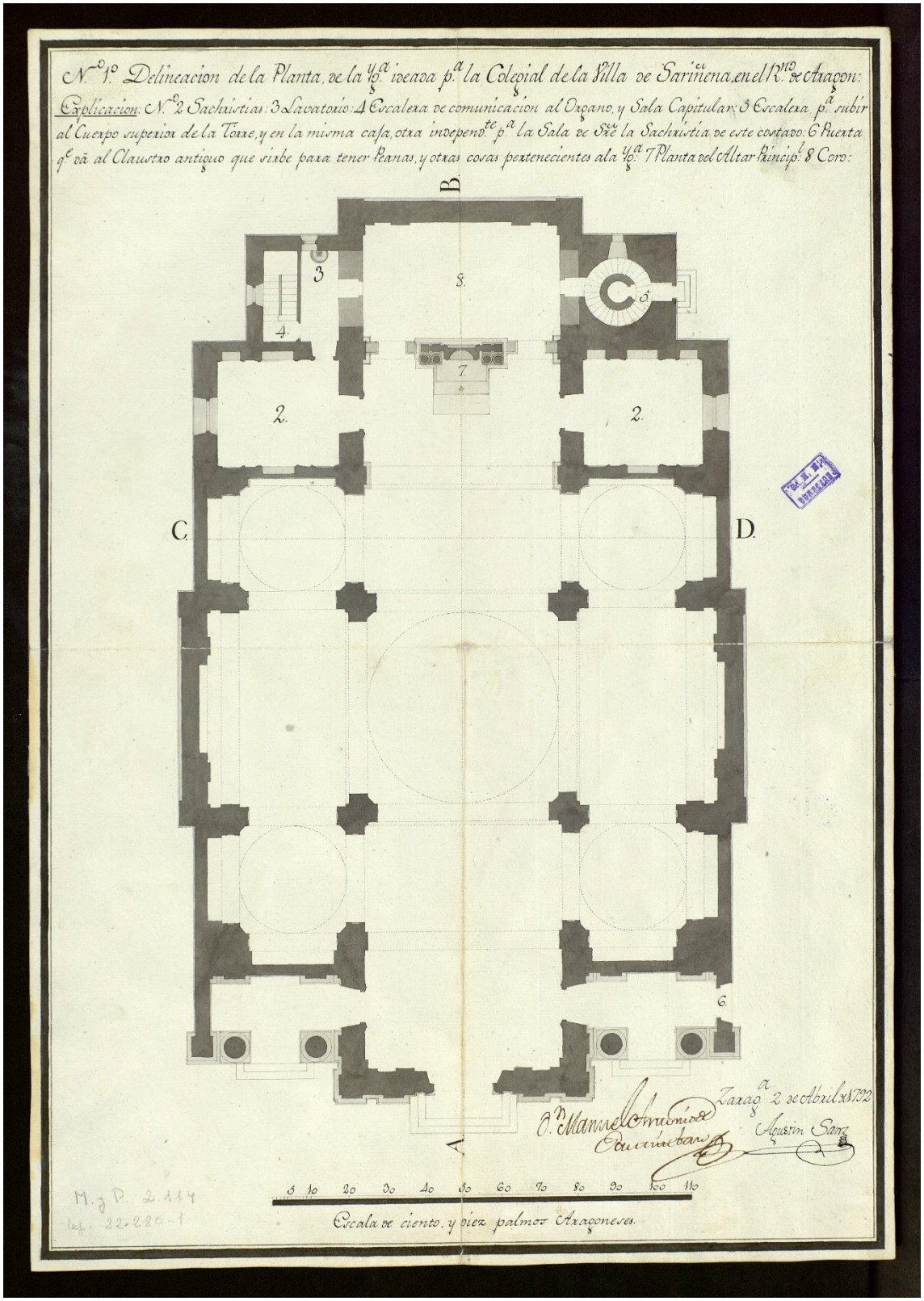


Fig. 7: Agustín Sanz, *Delineación de la planta de la yglesia ideada para la Colegial de la villa de Sariñena en el Reino de Aragón*, 2 de abril de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas negra y gris sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

1) Planta. Tal y como se observa en el dibujo nº 1, Agustín Sanz concibió un templo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, cuya nave central se prolonga con un tramo más en los pies y con otros dos en la cabecera a modo de presbiterio y trasaltar con función de coro. Esta solución resulta muy efectista ya que permite equilibrar la idea de centralización, estatismo y recogimiento que aporta la cruz griega, cuyo punto focal es la gran cúpula sobre el crucero, con la tensión longitudinal que proporcionan los tres tramos de prolongación de la nave central, lo que permite jerarquizar claramente el edificio al poner el énfasis en el altar mayor, y dotarlo de una funcionalidad y aspecto general propios de una planta basilical, aunque atípica por la corta extensión del cuerpo de naves desde los pies hasta el crucero, que resulta menor que el desarrollo en planta existente entre dicho crucero y el testero recto de la cabecera. Esto hace que, de manera muy poco frecuente en la arquitectura de la época y a diferencia de los edificios de planta basilical pura o tradicional, el crucero y el transepto queden desplazados visualmente más cerca de los pies del templo que de la cabecera, en una suerte de inversión de la ubicación y reparto habitual de los espacios en el interior de una iglesia, lo que denota la maestría de Sanz a la hora de enfrentarse a un problema arquitectónico como el de Sariñena, en el que tuvo que combinar de manera inteligente tres variables ineludibles a la hora de concebir la planta: 1) la forma y dimensiones limitadas del solar del que podía disponer, escaso sobre todo en sentido longitudinal, al tener que mantener la ubicación que ya tenía el viejo templo medieval en el centro de la localidad; 2) la cantidad notable de espacio que requería el templo para poder albergar un número considerable y creciente de fieles; y 3) la magnificencia que dicha iglesia debía reflejar en sus espacios interiores a consecuencia de su rango de colegiata [fig. 7].

Las tres variables mencionadas, sobre todo las dimensiones y la forma del solar, influyeron sin duda, de manera decisiva, en que Sanz eligiera para este templo una planta tan atípica. De hecho, a mi juicio, explican que el arquitecto zaragozano optara por esta especie de inversión de espacios por la cual la cabecera sobrepuja en desarrollo espacial al cuerpo de naves, algo que fue consecuencia de la imposibilidad de crear una planta basilical completa y ortodoxa en la que dicho cuerpo de naves hubiera sido el espacio de mayores dimensiones. Como solución al problema, sin duda muy acertada, Sanz decidió combinar una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado con una serie de ampliaciones longitudinales de la nave central únicamente (en los pies y en la cabecera), lo que le permitió mantener una espacialidad, unas proporciones y una magnificencia interior muy notables y efectistas, cercanas a las de una planta basilical, planta que intentan evocar, pero sin la necesidad masiva de espacio que requería una planta de este tipo y de la que Sanz no podía disponer. De hecho, a mi juicio, la solución espacial propuesta por el arquitecto zaragozano se puede interpretar como una especie de engaño visual-espacial consistente en la sugerencia de un gran templo basilical que en realidad no es tal, ya que carece de la mayor parte del cuerpo de naves que debería tener, pero que queda evocado o sugerido de manera muy lograda al mantenerse el resto de sus elementos habituales y definitorios (crucero, transepto, cabecera muy desarrollada…) y además con las dimensiones y proporciones monumentales que deberían tener en condiciones normales. En otras palabras, se puede decir incluso que, a la hora de diseñar la Colegiata de Sariñena, Sanz optó prácticamente por tomar una planta basilical, "seccionarla" desde un

tramo antes del transepto convirtiendo el trozo de planta hasta el testero de la cabecera en un templo en sí mismo que simplemente adaptó añadiendo un tramo a la nave central en los pies, y desechar el otro trozo, lo que explica que el crucero quede desplazado visualmente hacia los pies.

Como he intentado poner de manifiesto en los párrafos anteriores, la planta escogida por Agustín Sanz para la nueva Colegial de Sariñena, considerada globalmente, resulta muy singular y en la práctica puede considerarse un único, al menos a nivel aragonés, pues carece de antecedentes directos. No obstante, tomando como referencia únicamente el núcleo fundamental de dicha planta (prescindiendo de sus ampliaciones en los pies y la cabecera), es decir, la cruz griega inscrita en un cuadrado, sí que pueden rastrearse algunos ejemplos que pueden ser considerados precedentes directos de la misma, sobre todo uno en el que intervino el propio Sanz: la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza (construida entre 1771 y 1780).[2745] Este templo, que presenta una planta canónica de cruz griega inscrita en un cuadrado con la única prolongación de un tramo extra en la cabecera (que queda flanqueado en el lado de la epístola por la torre campanario, solución vinculable con la de Sariñena), es sin duda, tanto a nivel de planta como espacial y formalmente, el antecedente más directo del que nos ocupa.[2746] Sin embargo, por su propio carácter "híbrido", la planta diseñada por Sanz para Sariñena puede emparentarse también, aunque solo parcialmente, con iglesias de planta basilical, sobre todo con las terceras trazas del propio Sanz para la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén, que firmó él.

En la planta concebida por Agustín Sanz destaca el crucero con su gran cúpula, que se convierte en el núcleo fundamental del templo, dispuesto en el centro de la cruz griega que conforman la nave central y el transepto, el cual queda prácticamente alineado con los muros laterales del templo salvo por un ligero resalte que sirve para destacarlo y

[2745] El tipo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado hunde sus raíces en la arquitectura bizantina, de donde pasó a la Europa altomedieval, aunque no acabó de cuajar en occidente hasta la llegada del Renacimiento y la creación de iglesias como San Blas de Montepulciano o San Geminiano de Venecia, pero sobre todo el proyecto de Bramante para la nueva Basílica de San Pedro del Vaticano, que influyó sin duda en otros edificios destacados como la Basílica de San Lorenzo de El Escorial. Sin embargo, como ya señalara Wittkower, este modelo cayó casi en desuso durante el siglo XVII y una parte del XVIII a raíz de la preferencia por las plantas longitudinales que trajo la Contrarreforma, no siendo recuperado en España hasta la época de la Ilustración, cuyos arquitectos fueron muy dados a las plantas centralizadas, aunque existieron ciertos casos aislados previos como el de la Capilla de San Fermín de Pamplona, construida entre 1696 y 1717. Así, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII hubo ejemplos destacados de recuperación del modelo de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, como el de la Iglesia de San Julián de Ferrol, diseñada en 1763 por el arquitecto e ingeniero militar Julián Sánchez Bort, o el de la propia Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que a mi juicio, al igual que la anterior, pudo tener en El Escorial el referente más cercano y directo a nivel espacial, ya que este se había convertido en un modelo de prestigio para los arquitectos españoles de la época, aunque también pudo influir en ella la mencionada capilla de San Fermín de Pamplona. Es más, el propio Ventura Rodríguez, que tanta influencia ejerció en Agustín Sanz, acudió a este modelo espacial y de planta en dos templos parroquiales que diseñó en la última fase de su carrera: Vélez de Benaudalla (1776) y Larrabezúa (1777). Véase WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura…*, *op. cit.*, p. 118; MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín…*, *op. cit.*, pp. 17-52, 67-80 y 87-88; GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, J., *Arquitectura del Neoclásico…*, *op. cit.*, pp. 162-167; RODRÍGUEZ RUIZ, D., y SAMBRICIO, C., "El Conde de Aranda…", *op. cit.*, pp. 149-156; FORD REESE, T., "Ventura Rodríguez en Vélez…", *op. cit.*, pp. 24-49; y GUILLÉN, E., "Arquitectura periférica…", *op. cit.*, pp. 165, 167-168 y 174.

[2746] Sobre la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, véase el correspondientes subapartado §4.1.2.2. de esta tesis.

articular un tanto dichos muros laterales. Entre dicha cruz griega y el cuadrado que la envuelve, Sanz concibió cuatro capillas claustrales abiertas por dos lados, a la nave y al transepto, cubiertas cada una de ellas por una bóveda de plato sobre pechinas, que en conjunción con los brazos del transepto actúan funcionalmente a modo de naves laterales del templo, solución que ya había empleado anteriormente en templos como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza o Santa María la Mayor de Épila.

El tramo de la nave central añadido a los pies, que en su cara externa conforma la calle central de la fachada principal, queda flanqueado en el dibujo de Sanz por dos atrios abiertos al exterior, los cuales se disponen ligeramente retranqueados. Cada uno de ellos presenta una pareja de columnas exentas en su frente, que fueron concebidas por Sanz para conformar la imagen exterior de las calles laterales de la fachada principal, y se comunica con el interior del templo mediante un vano adintelado perforado en el muro lateral del tramo de la nave añadido a los pies. A su vez, el atrio del lado de la epístola aparece abierto lateralmente para poder comunicar con el claustro de la vieja colegiata medieval, que Sanz tenía intención de conservar parcialmente, debido a que, tal y como consta en la leyenda del plano, *sirbe para tener peanas y demás enseres pertenecientes a la yglesia*. Estos atrios, según el diseño de Sanz, debían cumplir sin duda con la función de ser el acceso habitual o de diario al templo, al permitir la entrada en la iglesia de manera discreta por disponerse las puertas interiores de comunicación con la nave central en ángulo recto o recodo respecto a la fachada principal, lo que evitaría que el interior de la iglesia se pudiera ver a simple vista desde la calle. Este hecho evitaría además tener que realizar el acceso habitual por el gran portón central de la fachada, que se reservaría para las grandes festividades, haciendo innecesaria la colocación de una gran cancela o atrio de madera en el primer tramo de la nave para servir de transición entre la calle y el interior del templo, que supondría el sacrificio funcional de dicho tramo, algo que Sanz no se podía permitir dada las limitaciones del solar del que disponía para desarrollar la nueva colegial.

Según se colige de la planta, el arquitecto zaragozano concibió las dos proyecciones de la nave central hacia la cabecera a modo de presbiterio la primera y trasaltar con función de coro (retrocoro a la italiana), la segunda, ya que entre las dos interpuso al altar o retablo mayor a modo de separación o pantalla visual (que se prolonga hasta los muros laterales mediante dos balaustradas móviles que sirven de puertas de comunicación entre ambos tramos), en vez de colocarlo adosado al testero recto de la cabecera como había sido predominante en la arquitectura religiosa española hasta bien entrado el siglo XVIII. De esta manera, Sanz quiso reforzar la sensación interior de espacio centralizado de cruz griega sin necesidad de perder superficie útil, al acudir únicamente a un acortamiento visual pero no físico de la profundidad de la nave central, lo que además le permitiría proporcionar un espacio propio, recogido y relativamente amplio al coro, que sería empleado por el numeroso capítulo eclesiástico.[2747]

[2747] El coro se dispone claramente a modo de retrocoro a la italiana, es decir, detrás del altar mayor, con su sillería coral envolviendo al interior el testero recto de la cabecera y sus dos flancos, solución frecuente en la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración y norma habitual en numerosas iglesias diseñadas por Agustín Sanz, que había acudido a la misma solución en el Templo de la Santa Cruz de Zaragoza (1773), en su tercer proyecto no realizado para la Iglesia de Urrea (1775), y en la Iglesia de Épila

Flanqueando el presbiterio, como era lógico por la proximidad al altar mayor, Agustín Sanz concibió dos amplias sacristías de planta ligeramente rectangular, que comunicarían con dicho presbiterio a través de sendas puertas adinteladas. Las diseñó con unas dimensiones prácticamente idénticas a las de las dos capillas adyacentes, cuyos muros perimetrales deberían quedar alineados, sin duda para mantener la armonía general de la planta. Sobre las sacristías, para aprovechar el espacio al máximo, Sanz proyectó dos estancias de dimensiones idénticas: la sala capitular, destinada a las reuniones del capítulo eclesiástico, que se situaría sobre la sacristía del lado del evangelio, y una sala sin uso definido, que se ubicaría sobre la sacristía del lado de la epístola.[2748] Por su parte, Sanz dispuso que el coro quedara flanqueado lateralmente por dos espacios de planta interior también ligeramente rectangular, idéntica en ambos casos en su perfil exterior, pero de menores dimensiones que la de las sacristías, sin duda buscando un cierto escalonamiento que dinamizara visualmente el exterior de la cabecera. Así, en el lado del evangelio Sanz ideó una estancia en cuyo muro de fondo debería colocarse el lavatorio para los racioneros, mientras que, adosada a su pared lateral, debería construirse una

(1778). Cabe señalar que la disposición del coro en la cabecera, tanto en su variante de retrocoro a la italiana, es decir, envolviéndola en forma de U detrás del altar mayor, una tendencia que hundía sus raíces en la liturgia contrarreformista y en la arquitectura religiosa de autores tardorrenacentistas transalpinos como Andrea Palladio (San Giorgio Maggiore e Il Redentore de Venecia) o Galeazzo Alessi (Santa Maria Assunta di Carignano de Génova, San Barnaba de Milán, Santa Maria degli Angeli de Asís…), como rodeando el altar mayor, habitual en Francia, no se difundió con fuerza en territorio español hasta el siglo XVIII, especialmente en su segunda mitad, gracias en buena medida a la propagación del ideal arquitectónico clasicista de raíz italiana impulsado por la nueva dinastía borbónica, propugnado a su vez por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la extensión de las renovadoras ideas que en materia religiosa había traído la Ilustración y al empeño consecuente con dichas ideas de arquitectos como Ventura Rodríguez (Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos, proyectos para la Iglesia de San Bernardo de Madrid y la Catedral de Burgo de Osma, Colegiata de Santa Fe...) o el propio Agustín Sanz (Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza), que fue un firme defensor de esta opción pero no como modelo excluyente. De hecho, los intentos previos, iniciados ya a finales del siglo XVI, no habían llegado a cuajar, salvo contadas excepciones en la primera mitad del siglo XVIII en focos en los que el influjo del barroco italiano era importante, como Madrid o Zaragoza y sus áreas de influencia. Sin duda, la colocación del coro en la cabecera en lugar de en medio del templo, como era tradicional en España —en especial en catedrales y colegiatas—, o a ras de suelo en el primer tramo de la nave central, tenía la ventaja de no embarazar el cuerpo de naves dejándolo libre para que fuese ocupado por los fieles. No obstante, existía otra alternativa, ya de larga tradición en España, que también permitía dejar expedito el citado cuerpo de naves: la de disponer el coro en alto en el primer tramo de los pies, sobre un gran balcón volado encima del ingreso al interior de la iglesia, un esquema que Sanz empleó también en muchos de sus diseños de arquitectura religiosa, especialmente en templos de dimensiones modestas o de planta centralizada, como las parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite, o los proyectos para las iglesias de Calmarza y el nuevo lugar de San Rafael. Véase NAVASCUÉS PALACIO, P., "Los coros…, *op. cit.*, pp. 39-41; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma de la arquitectura…", *op. cit.*, pp. 122 y 127; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma...", *op. cit.*, pp. 115-127; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia...", *op. cit.*, pp. 44, 46-48 y 51.

[2748] Según consta en el proyecto constructivo redactado por Agustín Sanz, los techos de las dos sacristías deberían disponerse a una altura de 25 palmos (4´825 metros), sirviendo de base a los suelos de la sala capitular y su estancia gemela, dispuestas encima, cuyos tejados deberían alinearse con los de las capillas claustrales para garantizar la uniformidad exterior. Los techos de cada una de estas cuatro estancias deberían taparse al interior con un cielo raso adornado con *cornisillas proporcionadas y de buen gusto*, es decir, con una sencilla moldura perimetral en la parte superior. A las ventanas de estas estancias, así como a las del lavatorio, escalera para subir al órgano, y cuerpo inferior de la torre, se les deberían colocar rejas de hierro. Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. f. 18 r.-v. (proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

escalera de un solo ramo (separada del lavatorio por una pared)[2749] que serviría para subir a la sala capitular y al órgano, que Sanz había decido disponer sobre un antepecho con balaustrada y abierto al coro por debajo del entablamento general del templo. A su vez, flanqueando el lado opuesto del coro, Sanz dispuso la base de la torre campanario, de la que arrancaría una escalera interior de disposición helicoidal para acceder al cuerpo de campanas, de cuya caja saldría otra escalera independiente para acceder a la sala situada sobre la sacristía del lado de la epístola.[2750]

2) Sección longitudinal. El dibujo nº 2 muestra la sección longitudinal de la propuesta inicial de Agustín Sanz para San Salvador de Sariñena, la cual permite vislumbrar los alzados interiores que había ideado para la nave central (incluidos presbiterio y coro), para la monumental cúpula sobre el crucero, para los muros de fondo de los brazos del transepto, así como las propias estructuras que había diseñado para los tejados de la nave central, el casquete de la cúpula y su linterna [fig. 8].

Los alzados interiores de la nave central ideados por Sanz respondieron todavía a un lenguaje barroco clasicista de resonancias venturianas, aunque ya mucho más depurado y sobrio, menos cargado a nivel decorativo, que el utilizado por el propio autor en otros proyectos anteriores estrechamente ligados a este por sus grandes similitudes espaciales y compositivas, como fue el caso de sus terceros diseños para la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén (que presentó en 1775 para ser nombrado Académico de Mérito de la Real de San Fernando),[2751] que en cierta medida pueden ser considerados un antecedente directo de los de Sariñena. Concretamente, la nave central, al igual que el transepto, la concibió Sanz articulada mediante pilastras corintias de fuste liso dispuestas a intervalos regulares, que sirven para delimitar sus distintos tramos, las cuales resultan mucho más sobrias y frías visualmente que las de fuste acanalado que había empleado en templos diseñados por él con anterioridad como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, sus terceros dibujos para la Iglesia de Urrea de Gaén (1775) o la Parroquial de Épila (diseñada a comienzos de 1778). La única nota algo decorativista de estas pilastras fue la retropilastra que Sanz incluyó junto a las ocho que envuelven los machones del crucero con el fin de disimular el gran saliente que estas deberían tener.

[2749] Aunque no aparece reflejado en la planta ni en el resto de las trazas, Sanz estipuló en su proyecto constructivo que, por debajo del lavatorio y la escalera, *sin perjuicio de los cimientos, se ha de construir un sótano cubierto a bóbeda, de medio ladrillo de rosca, para tener agua a la mano.* Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. f. 18 r. (proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

[2750] La base de la torre la concibió Sanz de planta cuadrada, aunque en el dibujo parece rectangular debido a que su cara interna forma parte del muro lateral del coro, lo que le resta presencia visual en planta. La ideó con una caja interior, que debería construirse de ladrillo y yeso, para albergar la escalera de *caracol* que permitiría acceder al cuerpo de campanas. Además de este piso practicable para tañer las campanas, cuyo suelo sería de vigas de madera y bovedillas, se debería crear otro por debajo de él, el *cuarto del relox.* Véase A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. ff. 17 v.-18 r. (Proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

[2751] En estos, sus terceros diseños para la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1775), que no fueron los definitivos, Sanz concibió un monumental templo de planta basilical de tres naves, con transepto alineado y cúpula peraltada sobre el crucero, cuya espacialidad interior y elementos compositivos constituyen un antecedente claro de algunas de las soluciones aplicadas por el mismo autor en los diseños para la Colegiata de Sariñena. Véase A.R.A.B.A.S.F., Dibujos. A-4001 (Urrea de Gaén).

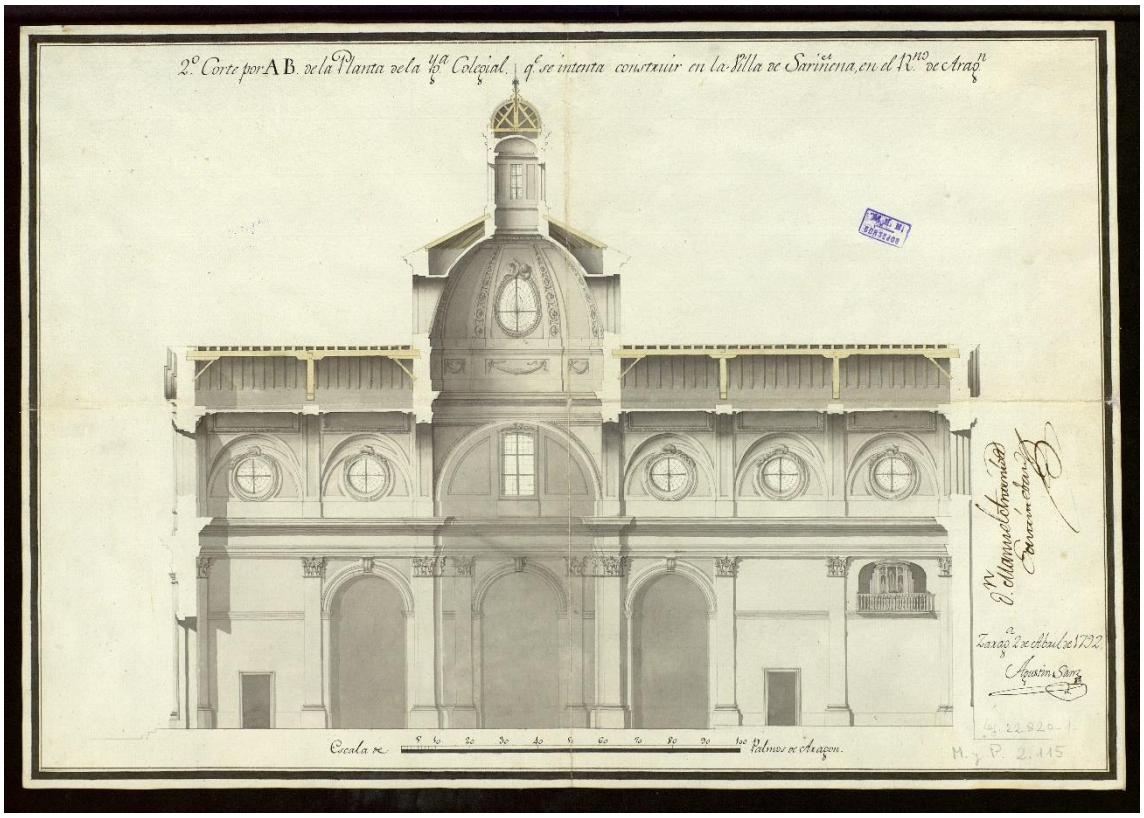


Fig. 8: Agustín Sanz, *Corte por A B de la planta de la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena en el Reino de Aragón*, 2 de abril de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas negra, gris y amarilla sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

El alzado del primer tramo de la nave central desde los pies, correspondiente a la cara interior de uno de los dos atrios, lo concibió Sanz sumamente sobrio a nivel decorativo, animado únicamente por la puerta adintelada que comunica dicho atrio con la nave central y por una línea de imposta situada por encima de él a la altura del arranque de los arcos de las capillas claustrales, ideada para articular parcial e intermitentemente los paramentos murales interiores del templo con el fin de mitigar su monotonía. Por su parte, el alzado del segundo tramo, al igual que el del primero después del crucero, lo concibió el arquitecto presidido por un arco de medio punto de rosca ligeramente moldurada y clave resaltada (que se repite en el lado del transepto), que sirve para comunicar dicha nave con una de las cuatro capillas claustrales o abiertas, que actúan en realidad como auténticos tramos de nave lateral. Precisamente, este arco y sus compañeros fueron de los pocos elementos que Sanz tuvo que modificar por indicación de la Comisión de Arquitectura.[2752] De hecho, en sus segundas trazas debió de corregir ligeramente sus proporciones haciéndolas menos estilizadas, con el fin de adaptarlas al ideal neoclásico muy purista que estaba empezando a imponerse en el seno de la Comisión. Por su parte, los alzados interiores del presbiterio, correspondientes a las sacristías, fueron resueltos por Sanz de manera idéntica a los del primer tramo, mientras que el coro lo solucionó de forma también muy sobria, animándolo únicamente mediante la línea de imposta ligeramente moldurada ya mencionada, sobre la que concibió, en el lado del evangelio, un antepecho abalaustrado para colocar el órgano, cuya comunicación

[2752] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (acta de la Junta nº 89, de 26-V-1792).

con la nave la solucionó mediante un arco rebajado abierto por debajo del entablamento general.

Agustín Sanz ideó las pilastras que se disponen adosadas a los muros a lo largo de la nave central y el transepto no solo para articular el alzado interior de estos paramentos murales, otorgándoles ritmo y restándoles monotonía, sino también para soportar visualmente el monumental y a la vez sobrio entablamento corintio que se desarrolla de manera uniforme y continua por todo el perímetro interior del templo, sin resaltos o proyecciones sobre las pilastras (salvo por encima de las ocho que envuelven los cuatro machones del crucero),[2753] unificándolo estéticamente al introducir en él un elemento que resulta común a todos sus alzados interiores. Dicho entablamento, que se divide de manera ortodoxa en arquitrabe, friso y cornisa, resulta ya algo más sobrio en clave clasicista que el empleado por Sanz en otros templos anteriores como las iglesias parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila, Urrea de Gaén o Vinaceite, debido a que aquí prescindió ya de los típicos dentículos que habitualmente incluía en la base de las cornisas de los entablamentos de sus iglesias, que servían para animarlos y enriquecerlos visualmente al aportar un ritmo continuo, muy marcado y decorativista, derivado de la alternancia macizo-hueco y de los ricos matices lumínicos (auténticos juegos de luces y sombras) que proporcionaba la luz al incidir sobre ellos, que aquí han desaparecido por completo aumentando su frialdad y monotonía visual.

La renuncia a los dentículos del entablamento o al uso generalizado de recursos como la proyección de este sobre las pilastras, no era baladí para un profesional de la arquitectura como Agustín Sanz, ya que suponía alejarse de la solución aplicada por Ventura Rodríguez en el Templo Pilar y por tanto distanciarse progresivamente del barroco clasicista canónico que este había desarrollado en dicho edificio y que el arquitecto zaragozano había tenido como horizonte estético durante buena parte de su carrera, para encaminarse hacia un barroco clasicista cada vez más sobrio y depurado, es decir, menos "barroco" y más "clasicista". Sin embargo, este nuevo camino hacia un lenguaje arquitectónico cada vez más despojado no lo había iniciado Sanz en estas trazas, sino en varios diseños de arquitectura religiosa algo anteriores, como los de las iglesias parroquiales de Calmarza (1788), Miedes (1789) y Cortes de Aragón (1791),[2754] lenguaje que en ciertos aspectos iba aproximándose ya, aunque de manera algo tímida e incluso titubeante, a los nuevos planteamientos estéticos neoclásicos propugnados por las nuevas generaciones de arquitectos y que Sanz debió de acabar adoptando sin tapujos en sus segundos diseños para Sariñena, tras ver rechazados parcialmente estos primeros dibujos debido a que no abrazaban todavía plenamente dicha estética.

Por el contrario y de manera un tanto paradójica, Agustín Sanz planteó resolver los elementos de cubrición e iluminación del interior del templo mediante un lenguaje arquitectónico algo más retardatario que el aplicado en el resto de dichos interiores,

[2753] La inclusión de proyecciones del entablamento sobre las pilastras era una nota decorativista todavía barroco clasicista que Agustín Sanz había incluido en otros diseños de arquitectura religiosa como Santa María la Mayor de Épila (1777-1778). La renuncia casi total a este recurso, junto a la escasa inclusión de retropilastras, limitadas a las pilastras del crucero, es un claro indicativo de la progresiva evolución estética de la arquitectura religiosa de Sanz.

[2754] Sobre los proyectos de las iglesias de Calmarza, Miedes y Cortes véanse los correspondientes subapartados de esta tesis, §4.2.1.6., §4.2.2.3. y §4.2.2.4., respectivamente.

todavía barroco clasicista, que, aunque algo más depurado que el planteado por Ventura Rodríguez en el Templo Pilar o el aplicado por él mismo en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, no dejaba de ser una muestra clara de las dudas y titubeos que le acechaban en este momento ya muy avanzado dentro de su trayectoria, en el que se debatía claramente entre adoptar los nuevos criterios estéticos neoclásicos que estaban empezando a dominar de manera incipiente el panorama de la arquitectura española, o mantenerse fiel, con las indispensables adaptaciones y actualizaciones, al lenguaje barroco clasicista, por otro lado muy refinado, exquisito y cosmopolita, que había desarrollado durante buena parte de su carrera en el ámbito de la arquitectura religiosa y que derivaba fundamentalmente de las lecciones aprendidas de Ventura Rodríguez y su intervención en el Pilar de Zaragoza.

En concreto, Sanz planteó cubrir cada uno de los tramos de la nave central, así como de los brazos del transepto, mediante bóvedas de medio cañón con lunetos reforzadas con arcos fajones. Tanto las bóvedas de medio cañón como los propios arcos fajones planteó decorarlos de manera casi idéntica a como lo estaba haciendo por aquel entonces en la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila (cuya construcción estaba dirigiendo según diseños propios de principios de 1778), es decir, animando su superficie mediante una sencilla molduración cuadrangular en el caso de las bóvedas, que podría acoger pinturas murales en caso de considerarse necesario, como ocurrió en Épila, y con un sencillo cajeado en el caso de los arcos fajones.

En cuanto al sistema de iluminación propiamente dicho, Agustín Sanz dispuso la apertura de un óculo circular en cada uno de los paramentos semicirculares o lunetas que cobijan los lunetos de las bóvedas de la nave central (los óculos de las lunetas del transepto deberían ser ciegos para evitar rasgar sus paramentos murales al exterior, muy visibles desde la fachada principal), lo que permitiría iluminarla de manera uniforme y muy potente, en claro y efectista contraste con la semipenumbra en la que quedarían sumidas las capillas claustrales, que carecerían de iluminación directa desde el exterior. Dichos óculos, que responden a un modelo que fue una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz, ya que lo empleó en la mayoría de los templos que diseñó,[2755] planteó decorarlos siguiendo una solución todavía típicamente barroco clasicista muy similar a la aplicada en Épila, aunque algo más simple, consistente en coronar el marco moldurado clasicista del óculo con una concha o venera de la que parten lateralmente dos guirnaldas de hojas de laurel que enmarcan la mitad superior de la

[2755] El modelo de óculo circular, que se remonta a la arquitectura quattrocentista de Brunelleschi (San Lorenzo de Florencia) y Alberti (San Andrés de Mantua) pero cuyo uso se popularizó y generalizó a partir de la primera mitad del siglo XVIII gracias al barroco dieciochesco italiano (Juvarra, Vanvitelli...), lo empleó Agustín Sanz en templos como la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén o su segunda propuesta para la de Vinaceite, y posteriormente, con distintas variantes, en otros templos, tanto construidos como solo proyectados (Urrea, Vinaceite, Épila, Calmarza, Cortes de Aragón...). De hecho, el óculo circular, con sus distintas variantes de ornamentación adventicia, debe considerarse una de las señas de identidad más genuinas de la arquitectura religiosa de Sanz. Otros arquitectos dieciochescos españoles, como Ventura Rodríguez, también usaron el óculo circular en sus iglesias. Este lo empleó en todas sus etapas creativas, siendo el ejemplo más tardío su proyecto no construido para la conclusión y reforma de la Iglesia de la Orotava (1784), en Tenerife. A su vez, fue un recurso asimilado por arquitectos neoclásicos tan destacados como Juan de Villanueva, que lo empleó en la cúpula del crucero del madrileño Oratorio del Caballero de Gracia.

moldura perimetral del óculo, mientras que la mitad inferior permanece sin decorar a diferencia del caso epilense, en el que queda ornamentada mediante un serafín de estuco del que parten lateralmente dos grupos de hojas de palma entrelazadas. Así, Sanz logró restar barroquismo al aspecto general de los óculos, aunque siguieron alejados de la sencillez que ya había introducido anteriormente en otros diseños de arquitectura religiosa de mucha menor envergadura, como los de las Iglesias de Calmarza y Cortes de Aragón, donde si se atrevió a adoptar un lenguaje más depurado, concibiendo los óculos sin decoración alguna, con la mera molduración perimetral [fig. 9].

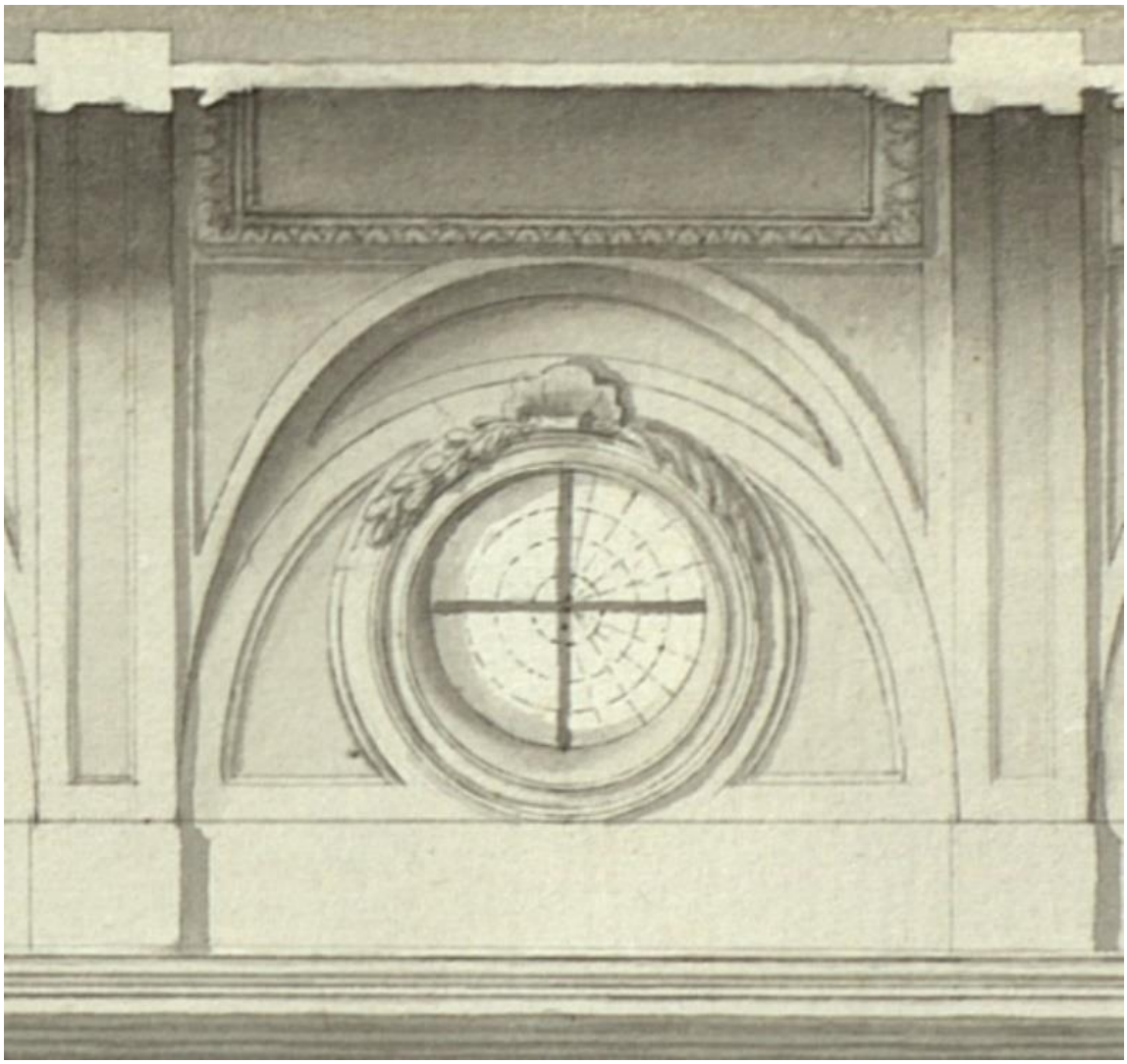


Fig. 9: ***Detalle de uno de los óculos circulares del presbiterio*****. Es un detalle del** ***Corte por A B de la planta de la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena en el Reino de Aragón*** **(Agustín Sanz, 2 de abril de 1792).**

A mi juicio, la elección que hizo Agustín Sanz de un lenguaje arquitectónico algo más conservador que el empleado en otras obras suyas ligeramente anteriores, no tiene que ver con una posible involución estética por su parte, sino con su voluntad de crear, en este caso concreto, un interior que, dentro de su sobriedad, resultara magnifico y exquisito, algo que probablemente consideraba imposible de lograr mediante el lenguaje muy depurado que había aplicado en los diseños de las iglesias parroquiales de Calmarza y Cortes de Aragón, pueblos de mucho menor vecindario que Sariñena, para los que debía

considerarlo adecuado y suficiente, pero no así para una iglesia de la categoría y envergadura de la de Sariñena, que ostentaba el rango de colegial y que por tanto debía mostrar una imagen acorde con su importancia, que el refinado y exquisito lenguaje barroco clasicista, por el contrario, sí que lograba reflejar sin ninguna duda. Este hecho constituye a mi juicio una muestra clara de las dudas y titubeos que acechaban a Sanz en la fase final de su etapa creativa de mayor esplendor, ya que si bien había ido adoptando progresivamente en el ámbito de la arquitectura religiosa un lenguaje arquitectónico cada vez más esencial, prácticamente neoclásico, esto lo había hecho de manera más decidida en obras de envergadura modesta, de escasa resonancia, en las que había dado mayor libertad a la innovación estética y a la simplificación del lenguaje, sin atreverse a adoptarlo de manera tan decidida en otras obras de mayor importancia y repercusión, en las que se había mantenido algo más fiel al lenguaje barroco clasicista que tan brillantemente había desarrollado a lo largo de su carrera, que eso sí, había sabido adaptar y modernizar. Paradójicamente, el rechazo parcial de estos primeros diseños para Sariñena por parte de la Comisión de Arquitectura, constituyó el acicate definitivo para que Sanz abriera sus ojos ante la nueva realidad, dejara atrás sus dudas estéticas y se decidiera a adoptar definitivamente, sin medias tintas, el nuevo lenguaje neoclásico propugnado por los miembros jóvenes que habían empezado a dominar este organismo, hasta tal punto que sus segundos dibujos para la Colegiata de Sariñena estuvieron, en ciertos aspectos concretos como la fachada principal, entre los diseños de arquitectura religiosa más avanzados de la España de la última década del siglo XVIII.

La iluminación de los brazos del transepto la resolvió Sanz mediante dos grandes vanos de formato rectangular y dintel ligeramente curvo, dispuestos en los testeros de dichos brazos por encima del entablamento general, que quedan flanqueados por sendos enmarcamientos moldurados con forma de cuarto de óvalo, solución idéntica a la que había concebido para los propios testeros de la nave central, tanto en los pies como en la cabecera, con el fin de complementar la luz lateral que aportarían los óculos. Por su parte, la iluminación del crucero propiamente dicho la resolvió el arquitecto zaragozano de manera muy efectista mediante una gran cúpula peraltada sobre pechinas, con tambor, casquete y linterna, prácticamente idéntica a la que había diseñado a principios de 1778 para la Iglesia parroquial de Épila[2756] tanto en su solución estructural como decorativa, siendo uno de los elementos más retardatarios en clave barroco clasicista de estas sus primeras trazas para la Colegial de Sariñena al seguir modelos vigentes en la década de los 70 que, a comienzos de los 90, empezaban a quedar algo desfasados, pero a la vez uno de los más exquisitos por lo estilizado y armonioso de su diseño. De hecho, la decoración interior de esta cúpula resulta casi idéntica a la epilense y muy parecida a la de las cúpulas de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y de los terceros diseños de Sanz para la parroquial de Urrea de Gaén, siendo la única diferencia, aunque mínima, la solución decorativa del corto tambor, que en este caso, sobre un entablamento situado directamente sobre las pechinas y que sirve de transición, queda compartimentado al interior en ocho

[2756] A su vez, es muy similar a la cúpula que concibió en sus terceros diseños para la Iglesia parroquial de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1775), que no se llegaron a materializar, aunque en este caso, muy similar también al de la cúpula de la Iglesia parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza, no incluyó linterna superior de iluminación y el peralte era menos acusado.

paños en ligero rehundido, adaptados a su curvatura, que contienen cada uno una guirnalda colgante de laurel pendiente de sus extremos, los cuales quedan flanqueados lateralmente por unos resaltos o proyecciones coincidentes con los falsos nervios del casquete, mientras que en Épila, dichos rehundidos del tambor se recubrieron con pinturas murales al igual que las pechinas inferiores, que en el caso de Sariñena fueron concebidas por Sanz completamente lisas, únicamente enmarcadas por una moldura perimetral, solución que, eso sí, las haría susceptibles de recibir decoración pictórica en caso de considerarse necesario [fig. 10].

El casquete de la cúpula propiamente dicho, claramente peraltado, aparece resuelto interiormente de manera muy similar a la de los ejemplos anteriormente mencionados, con cuatro vanos ovoides abiertos en su superficie coincidiendo con los dos ejes del templo, es decir, orientados hacia los pies, la cabecera y los dos brazos del transepto, cuya moldura perimetral queda enmarcada por un entrelazo vegetal. Cada uno de estos vanos aparece flanqueado por sendos falsos nervios radiales con su superficie decorada mediante casetones circulares con una roseta en su interior, que sirven para animar y fragmentar visualmente el casquete, aportándole ritmo. Queda coronado por una sencilla linterna de iluminación de planta circular cubierta por un cupulín o pequeña cúpula ciega, que aparece horadada por cuatro sencillos vanos de formato rectangular y disposición vertical, orientados de manera idéntica a los del casquete, que se alternan con rehundidos decorativos de su mismo formato.

Sin duda, con esta cúpula peraltada, Agustín Sanz quiso aumentar claramente el protagonismo del crucero (en torno al cual debería pivotar de por sí la planta del edificio según su diseño espacial general), al concebirlo como el elemento mejor iluminado del conjunto del templo, que destacaría por la impresionante masa de luz que recibiría, lo que permitiría reforzar la idea de centralización pretendida por Sanz, que al exterior quedaría reforzada también por la gran presencia visual de dicha cúpula.

El último de los elementos que destaca en el corte longitudinal dibujado por Sanz es la estructura de los tejados, tanto de la nave central como de la cúpula y el chapitel de su linterna, que Sanz dibujó de manera minuciosa con el fin de que los artífices que se encargaran de su construcción no tuvieran ninguna duda sobre la solución estructural a adoptar. Como se observa a simple vista, la estructura concebida por Sanz para el tejado de la nave central y por ende para el de los brazos del transepto, era muy sencilla, compuesta básicamente por una serie de tijeras de madera de formato triangular (que se aprecian mejor en la sección transversal), coincidentes con los arcos fajones de las bóvedas (aunque no apoyan sobre ellos), que sirven para sostener el eje del tejado, tanto de la nave central como de los brazos del transepto. Más compleja fue la estructura diseñada por Sanz para el chapitel de la linterna de la cúpula, que dibujó minuciosamente, que debería estar compuesta de un entramado de vigas y tablazón de madera que adoptaría perfectamente la forma del tejado al exterior.

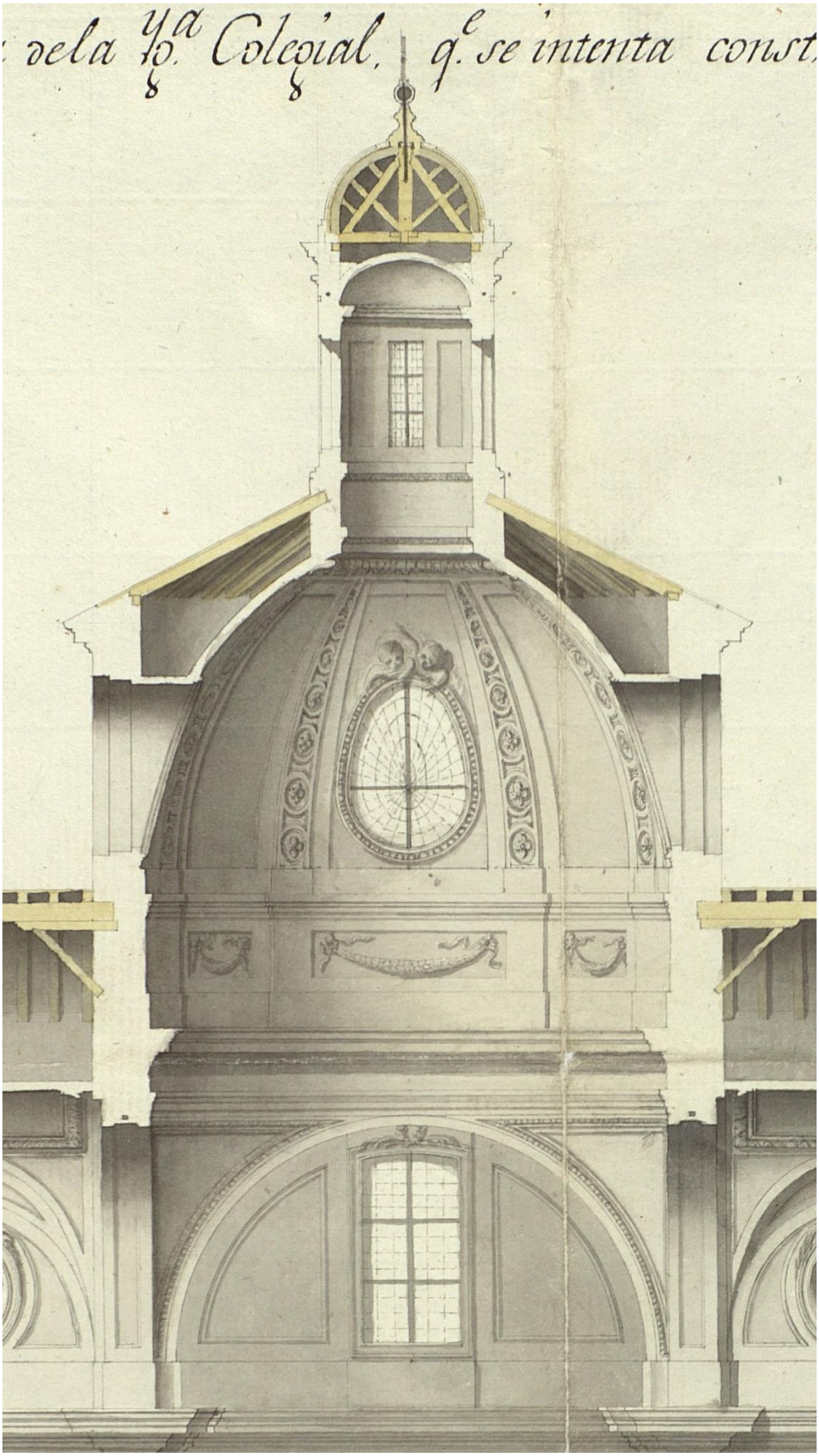


Fig. 10: ***Detalle de la cúpula peraltada del crucero*****. Es un detalle del** ***Corte por A B de la planta de la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena en el Reino de Aragón*** **(Agustín Sanz, 2 de abril de 1792).**

3) Sección transversal: el dibujo nº 3 muestra el corte o sección transversal del templo diseñado por Agustín Sanz a mitad del primero de los dos tramos del presbiterio en dirección a la cabecera, lo que permite apreciar aspectos como la solución arquitectónica de las capillas claustrales, la decoración del testero de la cabecera, el diseño de los contrafuertes de la nave central o la sencilla estructura de las tijeras del tejado de la nave, pero sobre todo el alzado exterior de la monumental torre campanario [fig. 11].

Las capillas claustrales, que presentan planta cuadrada y una altura mucho menor que la nave central, fueron concebidas por Sanz para actuar a modo de naves laterales en combinación con los brazos del transepto. Las ideó cubiertas mediante bóvedas de plato, es decir, con cúpulas ciegas de planta circular sin tambor, muy rebajadas, que arrancan directamente de un escueto anillo clasicista moldurado saliente y que se disponen sobre pechinas, idénticas a las que había empleado años antes en las Iglesias de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza y Santa María la Mayor de Épila, solución que puede considerarse una seña de identidad de Sanz y que a pesar de ser típicamente barroco clasicista, pervivió mucho en el tiempo por su sencillez y sobriedad, siendo utilizada incluso por arquitectos plenamente neoclásicos. Sanz diseñó estas capillas claustrales, al igual que lo había hecho en ocasiones anteriores, compuestas estructuralmente por cuatro arcos de los que parten las cuatro pechinas que sostienen la cúpula ciega, uno de los cuales abre a la nave central, el otro al transepto, mientras que los otros dos son ciegos y están pensados para cobijar, en caso necesario, un retablo adosado a su muro de fondo. Así, el único elemento que anima estas capillas, al margen de los posibles retablos que se pudieran adosar a las paredes, son los sencillos cajeados que presentan los intradoses de los arcos y sus jambas.[2757]

El otro elemento del interior del templo que destaca en la sección transversal es el diseño del testero de la cabecera, correspondiente al coro, que difiere ligeramente de los muros de fondo de los brazos del transepto, ya que en esta caso, en vez de aparecer presidido por un arco de medio punto ciego flanqueado por dos pilastras corintias de fuste liso, lo está por una gran paño rectangular liso, enmarcado por una sencilla moldura, susceptible de ser ocupado por una gran pintura o un relieve escultórico. Por encima de él se desarrolla el gran entablamento perimetral, que queda coronado en su parte superior mediante un gran vano de formato rectangular, disposición vertical y dintel ligeramente

[2757] Estas capillas claustrales, que no pueden ser consideradas "capillas" en el sentido estricto de la palabra dada su disposición abierta por dos de sus cuatro lados, las concibió Agustín Sanz siguiendo un esquema que ya había ensayado en los cuatro espacios angulares de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, en el arranque del presbiterio de su tercer proyecto para la Parroquial de Urrea y en el primer tramo del presbiterio de la Iglesia de Épila: con planta cuadrada y cubiertas con bóveda de plato volteada sobre cuatro pechinas de sobrio marco perimetral clasicista, tendidas a su vez sobre cuatro arcos torales de medio punto, dos de ellos abiertos que son coincidentes con las dos embocaduras, y otros dos ciegos que sirven de arcosolio para enmarcar sendos retablos colaterales, unos arcos que en sus confluencias forman estrechos chaflanes y que al igual que en Santa Cruz, el tercer proyecto de Urrea y Épila presentan sus intradoses y jambas, que quedan delimitadas por la prolongación de la línea de impostas general del templo, que actúa visualmente de pseudocapitel toscano, ornadas con sencillos cajeados en rehundido. Cabe destacar también que la cubrición con bóveda de plato, que Agustín Sanz ya había ensayado con éxito en Santa Cruz, en su tercer proyecto para Urrea y en Épila, y que se inspiraba con toda probabilidad en las bóvedas concebidas por Ventura Rodríguez para ocho tramos de las naves laterales del Templo del Pilar, se convirtió en una auténtica seña de identidad de la arquitectura religiosa de Sanz y adquirió además un gran arraigo en la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración, en la que su uso llegó a ser generalizado.

curvo, que queda flanqueado por dos enmarcamientos laterales con forma de cuarto de óvalo que rellenan el espacio sobrante de manera ligera y sutil, solución idéntica a la de los pies y los brazos del transepto.



Fig. 11: Agustín Sanz, *Corte por C D de la planta de la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena*, 2 de abril de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas negra, gris y amarilla sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

En este dibujo se aprecia también la sencilla estructura de las tijeras de madera diseñadas por Sanz para sostener el tejado a dos aguas que debería cubrir las bóvedas de la nave central (idéntico al de los brazos del transepto), que apoyan en los muros perimetrales de dicha nave central. Dichas tijeras, además de sostener los tejados determinan la inclinación de sus dos vertientes al adaptarse exactamente a la forma de los frontones triangulares de los cuatro testeros del templo con el fin de que estos, con su forma triangular, rematen visualmente, de manera armónica y sincera, los arranques de dichos tejados. A su vez, se aprecian también los contrafuertes ideados por Sanz para contrarrestar los empujes de las bóvedas (coinciden al interior con los arcos fajones), concebidos con un diseño muy sencillo y estilizado en forma de aletón rematado por bola con sus dos caras cajeadas en rehundido adaptándose a su perfil general.

Sin embargo, lo más destacado del dibujo de Sanz es el alzado de la torre, que se dispone en el lado de la epístola flanqueando el coro (de hecho, una de las caras del cuerpo inferior de la torre forma parte del muro lateral del coro) y se caracteriza por la sencillez de su diseño. Presenta dos cuerpos, el primero de planta cuadrada, que le sirve de base y alcanza la altura de la cornisa de la nave central (que se prolonga en la de la torre), y el segundo de planta octogonal, que sirve de campanario y queda rematado por un chapitel ligeramente bulboso. El primer cuerpo presenta sus paramentos completamente lisos con el fin de mimetizarse con los sencillos muros exteriores del templo y pasar desapercibido. Por el contrario, el segundo cuerpo, que se corona por una potente cornisa, presenta en cada una de sus ocho caras un rehundido de formato rectangular muy alargado y de disposición vertical, que incluye en su interior un sencillo arco de medio punto, pensado para que pueda salir al exterior el sonido de las campanas, en el que únicamente destacan la clave, que aparece enfatizada, y las impostas, que se disponen en saliente hacia el interior del arco. Esta solución es muy similar, aunque algo más evolucionada, a la ideada por el propio arquitecto, ocho años atrás, para el segundo cuerpo de la torre de la Iglesia parroquial de la Puebla de Híjar (1784), cuyos diseños, los segundos de Sanz para esta torre, no llegaron a ejecutarse.[2758] Coronando el cuerpo de campanas, por encima de su potente cornisa, Sanz dispuso un chapitel superior de perfil ligeramente bulboso, todavía de tradición barroco clasicista, aunque ya bastante depurado y sobrio, parecido a los que había creado años atrás en la Iglesia de San Pedro Mártir de Urrea de Gaén (1777-1782) y en la Parroquial de Pina (1779-1794), aunque en esos casos los había construido de ladrillo totalmente o en parte y en Sariñena planteó crearlo con estructura de madera recubierta de hojalata sobre una base inferior de ladrillo, en la línea de los chapiteles diseñados por Sanz en 1778 para las torres de su Iglesia de Épila, con los que también presenta claras analogías.[2759]

A pesar de todo, la torre campanario puede ser considerada uno de los elementos estéticamente más evolucionados de los primeros diseños de Agustín Sanz para la

[2758] En el caso de La Puebla de Híjar los arcos de medio punto solo se abrían en cuatro de sus ocho caras debido a que Sanz dispuso por encima un tercer cuerpo, inexistente en los diseños de Sariñena, que sin duda dificultaba abrir más vanos, tanto tectónicamente como desde un punto de vista estético, ya que de lo contrario la torre hubiera tenido un aspecto general demasiado endeble. La traza para la torre de La Puebla de Híjar se conserva todavía. Véase A.H.P.Z., ADH, Sala V, Leg. 106, Doc. 4.

[2759] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. f. 19 r. (proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

Colegiata de Sariñena, sobre todo por la solución de su segundo cuerpo, en el que el arquitecto zaragozano optó por prescindir de cualquier atisbo de los órdenes arquitectónicos, como había hecho pocos años antes en su diseño para la torre de la Iglesia de Calmarza (1788), que fue el primer ejemplo de un camino en el que fue distanciándose de lo que había venido siendo habitual en otras torres campanario salidas de su mano (Urrea de Gaén, Pina de Ebro o Épila), algo a lo que sin embargo no había llegado a renunciar en el caso de La Puebla de Híjar a pesar de la modernidad de dicha torre, ya que en su tercer cuerpo todavía introdujo pilastras y semicolumnas.

4) Alzado de la fachada principal. El dibujo nº 4 representa el alzado de la fachada principal de la colegiata, lo que incluye también la representación exterior de la cúpula sobre el crucero y el alzado lateral de los brazos del transepto. Tal y como se puede observar, Sanz concibió un templo de volúmenes muy rotundos y nítidos al exterior, que queda dominado por la destacada presencia de la monumental cúpula que cubre el crucero, que parece emerger entre los volúmenes muy definidos de los dos brazos del transepto. Su tambor se desarrolla notablemente al exterior, mucho más que al interior, ocultando así el estilizado casquete peraltado que protagoniza el interior del templo. Al igual que ocurría interiormente, este tambor resulta al exterior casi idéntico al de otras cúpulas anteriores de Sanz (Santa Cruz de Zaragoza, sus terceros diseños para Urrea de Gaén y Épila,) ya que en él volvió a repetir la misma solución estructural y decorativa básica. Lo concibió con planta octogonal, con ocho caras cuya superficie se anima mediante un sencillo rehundido de formato cuadrangular que en cuatro de ellas se perfora por un gran vano ovoide para aportar luz al crucero.[2760] Por encima se desarrolla el propio tejado que cubre la parte superior del casquete de la cúpula, que presenta ocho vertientes y que culmina en la monumental linterna, también de planta octogonal al exterior. Presenta sus ocho caras decoradas con un rehundido rectangular que en cuatro de ellas aparece presidido por un vano de disposición marcadamente vertical en eje con las ventanas del tambor, y se remata por un sencillo chapitel coronado por una pequeña bola y una cruz. Sin duda, este tipo de cúpula, plenamente barroco clasicista todavía, es otra de las grandes señas de identidad, tanto interior como exteriormente, de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, ya que la utilizó en varios de sus diseños convirtiéndola en algo propio e incluso identificativo [fig. 12].

La fachada principal propiamente dicha es el elemento más destacado de este dibujo y a la vez el más innovador e interesante de los primeros diseños de Agustín Sanz para la Colegiata de San Salvador de Sariñena. Se articula en tres calles que se adaptan a la perfección a los volúmenes del interior del templo (que enmascaran de manera sutil pero sincera, sin ocultarlos), correspondientes a la nave central, mucho más alta, y a las capillas claustrales, de menor envergadura. La calle central, que corresponde a la nave, tiene dos pisos o niveles en altura. El inferior alberga en su centro, dispuesta sobre un triple escalón, la monumental puerta que da acceso al interior del templo, que es adintelada y muy sobria, ya neoclásica como lo indican sus líneas rígidas y severas de clara raíz clásica. Sigue la misma estela de las diseñadas por el propio Sanz pocos años atrás para las pequeñas

[2760] Estos cuatro vanos ovoides abren interiormente al casquete de la cúpula y exteriormente al tambor, ya que por fuera dicho tambor envuelve el casquete ocultándolo visualmente.



Fig. 12: Agustín Sanz, *Fachada Principal de la Yglesia Colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena*, 2 de abril de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas negra y gris sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

iglesias parroquiales de Calmarza, Miedes y Cortes de Aragón, aunque todavía con una mayor depuración formal, ya que aquí prescindió de la cornisa superior presente en Miedes y Cortes de Aragón, limitando su ornamentación al austero molduraje perimetral,

solución que ya había ensayado en el caso de Calmarza. Esta puerta, que a su vez resulta muy distinta ya a las de otros templos anteriores diseñados por Sanz, como los de Épila o Vinaceite, se corona por un monumental rehundido rectangular de disposición apaisada, que queda a su vez enmarcado, al igual que la propia puerta, por un resalto o recercado perimetral. Flanqueando estos elementos lateralmente, existen sendas parejas de pilastras toscanas de orden gigante, cada una de las cuales apoya en un basamento propio, común a cada pareja. Dichas pilastras sostienen visualmente el monumental y a la vez sencillo entablamento superior, compuesto de arquitrabe, friso completamente liso y cornisa, que marca la transición con el segundo piso de la calle central y que lateralmente se prolonga, después de un ligero retranqueo, en las calles laterales de la fachada.

El segundo nivel de la calle central de la fachada principal, que aparece rematado por un gran frontón triangular que se adapta a la forma del tejado de la nave a dos aguas, presenta paradójicamente un diseño algo más retardatario y decorativista que el del nivel inferior, pudiéndose considerar todavía barroco clasicista, a pesar de lo cual casa de manera bastante armónica con este. Resulta muy efectista ya que, sus extremos laterales, incluidos los dos vértices extremos del frontón (coincidiendo con el espacio que en la zona inferior ocupan las pilastras), se disponen en un plano más adelantado que la zona central, lo que rompe la unidad y continuidad del paramento mural introduciendo una nota de color muy decorativista, típicamente barroca, a consecuencia de los efectos de luces y sombras que se generan por las quiebras del plano y la incidencia de la luz sobre ellas, que el propio Sanz simuló en el dibujo. De esta manera, usando efectos de tipo fundamentalmente decorativo, el arquitecto zaragozano dividió visualmente el piso superior de la calle central de la fachada en otras tres bandas. La central presenta un gran cuadrado en rehundido que queda presidido por una monumental ventana de formato rectangular y disposición vertical (rematada por una cornisilla curva e idéntica a la de los otros tres testeros del templo), con el fin de inundar de luz el interior de la nave en dirección al presbiterio. Por su parte las bandas laterales, de menor anchura, presentan también la parte central de su superficie en rehundido, aunque en este caso dibujando un rectángulo de disposición acusadamente vertical, lo que introduce ricos matices de luces y sombras al jugar con los niveles de saliente del muro y la incidencia de la luz sobre ellos. La calle central de la fachada se remata por un gran frontón triangular que presenta a su vez la misma división tripartita, al jugar también con la ruptura del plano mural, de tal manera que sus dos ángulos laterales, incluida su cornisa, se quiebran y proyectan hacia delante en un juego todavía barroco clasicista, mientras que la zona central del frontón se anima mediante otro rehundido que reproduce su propio perfil a menor escala. Precisamente, esta quiebra del plano mural del frontón triangular fue una de las cuestiones más criticadas por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando que rechazó parcialmente estos diseños, sin duda por ser ajena a la normativa clásica más pura, de tal manera que la corrección de este aspecto debió de ser sin duda una de las modificaciones principales introducidas por Sanz en sus segundos diseños, aunque esto no pueda comprobarse al no conservarse dichas trazas y no haberse llegado a construir este elemento concreto. Por encima del frontón, el conjunto de la fachada principal queda rematado por una cruz acompañada de dos haces de luz cruzados, la cual debería ejecutarse en hierro fundido.

Las dos calles laterales de esta fachada principal son el elemento más innovador de la misma en clave clasicista por la utilización que en ellas hizo Agustín Sanz del orden arquitectónico. En concreto, se trata de dos auténticos atrios porticados abiertos al exterior y que comunican con la propia nave central, compuesto cada uno de ellos por soportes completamente exentos, en concreto por dos columnas estriadas dóricas y un pilar toscano en su extremo periférico (dispuestos sobre basamentos, aunque en el espacio entre las dos columnas no hay basamento y existe un triple escalón que permite acceder al atrio), que sostienen un monumental entablamento compuesto de arquitrabe, friso liso y cornisa, que es continuación, a pesar de su retranqueo, del propio entablamento de la calle central. Dicho entablamento aparece coronado por una balaustrada clasicista muy refinada, que Sanz planteó rematar, tal y como se percibe en el dibujo, o bien con flameros (que representó en el lado del evangelio), o bien con estatuas de santos (que dibujó en el lado de la epístola), concretamente con tres en cada atrio, sobre unos pequeños pilares que se disponen al plomo de las columnas y pilares de la parte inferior.

Esta fachada es sin duda lo más destacado de los primeros diseños de Agustín Sanz para la Colegiata de Sariñena, y aunque en sus segundas trazas todavía aumentó el clasicismo de este elemento al modificar ciertos aspectos, fundamentalmente al convertir las pilastras en semicolumnas adosadas muy salientes (tres cuartos) y suprimir las estrías de las columnas exentas, a mi juicio se pueden ver ya aquí las notas fundamentales, sobre todo compositivas, que estuvieron presentes posteriormente en el diseño definitivo que llegó a construirse parcialmente. Sorprendentemente, este hecho no ha sido destacado lo suficiente e incluso la primera propuesta de fachada ha sido minusvalorada por los escasos autores que se han ocupado del análisis del edificio y sus trazas en beneficio de la solución adoptada en los segundos diseños,[2761] que en realidad no difiere tanto de la primera, algo que a mi juicio queda reforzado por el hecho de que el pórtico fue un aspecto que en principio no fue corregido por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando y cuya modificación parcial en las segundas trazas se debió por tanto a la mera voluntad de Sanz de crear una fachada de aspecto todavía más rotundo, más monumentalista y arqueologizante, en suma, más neoclásico,[2762] sin duda con la intención

[2761] Manuel Expósito minimizó la carga renovadora de la primera fachada diseñada por Sanz en beneficio de la segunda versión, la cual, a pesar de poder ser considerada la realización más pura y brillante del neoclasicismo arquitectónico aragonés y una de las más destacadas a nivel español, no debe eclipsar a mi juicio, la justa valoración de la carga de renovación que ya estaba presente en la primera versión y que sin duda fue el germen de la segunda, cuyos cambios no fueron tan sustanciales. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial …", *op. cit.*, p. 82.

[2762] No estoy de acuerdo con la posibilidad sugerida por Manuel Expósito de que el gran arquitecto neoclásico aragonés Silvestre Pérez, discípulo del propio Sanz, pudiera haber tenido algo que ver con la modificación de los órdenes arquitectónicos en el segundo diseño de la fachada de Sariñena, ya que no pudo ser uno de los profesionales que censuraron los primeros diseños de Sanz, ya que en 1792 todavía no era miembro de la Comisión de Arquitectura, a la que no se incorporó hasta su regreso de una larga estancia en Roma que duró hasta 1796, y de hecho no fue uno de los firmantes del acta de la Comisión del 26-V-1792 en la que los diseños de Sanz fueron estudiados y parcialmente rechazados. A su vez no comparto la existencia de similitudes claras (ni compositivas, ni en el tipo de órdenes arquitectónicos elegidos, ni en su uso), entre la segunda fachada diseñada por Sanz para Sariñena y los pórticos de las iglesias de Motrico y Bermeo, diseñadas por Silvestre Pérez (en 1798 y 1807 respectivamente), proyectos muy posteriores y sustancialmente diferentes. Véase: EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial …", *op. cit.*, p. 82; SAMBRICIO, C., *La arquitectura española…*, *op. cit.*, pp. 394-395; y A.R.A.B.A.S.F.,

de agradar a los miembros jóvenes de la Comisión de Arquitectura, que debían dar su visto bueno a las segundas trazas, pero sin traicionar la esencia de su primera propuesta, que respetó casi al cien por cien a nivel compositivo, limitándose a variar los soportes, que eso sí, no se puede negar, aumentaron el clasicismo del diseño en clave arqueologizante, pero solo por su aspecto y lo que evocaban, y no por la manera en que se articulaban y componían en el todo de la fachada, que era la misma que en los primeros diseños y que ya de por sí era muy clásica, por lo menos en el primer piso. De hecho, este primer diseño de la fachada principal, posteriormente mejorado en las segundas trazas, puede ser considerado a mi juicio, dado que el segundo no se conserva, uno de los más destacados del neoclasicismo arquitectónico aragonés en cuanto a arquitectura dibujada junto a las trazas del nuevo Monasterio de Sijena elaboradas por Francisco Rocha en 1804,[2763] por su carácter renovador y pionero en múltiples aspectos.

La fachada diseñada inicialmente por Sanz destaca, sobre todo en su piso inferior y no tanto en el superior (que presenta todavía ciertos resabios barroco clasicistas aunque bien integrados), por la asunción de un lenguaje que puede ser considerado ya plenamente neoclásico, especialmente por el uso que el arquitecto zaragozano hizo de los órdenes arquitectónicos, que son protagonistas y no un mero elemento decorativo más, a pesar de que parte de ellos son todavía de pilastras, cuestión que no resta clasicismo al aspecto general de la fachada a pesar de no sugerir tan eficazmente una imagen templaria a la manera clásica a como lo haría un orden de columnas. Precisamente, los atrios laterales, con sus columnas exentas y pilares cuadrados, por esta capacidad de sugerencia, pero sobre todo por su atrevida composición abierta, que evoca modelos del mundo clásico griego y romano (parecen dos auténticos templos griegos dístilos *in antis*), son el elemento más neoclásico de este diseño de fachada, una suerte de cita erudita muy bien adaptada a las necesidades arquitectónicas y simbólicas del Aragón ilustrado de finales del siglo XVIII, que por su carácter innovador Sanz mantuvo sin apenas modificaciones en los diseños definitivos, eliminando únicamente las estrías de las columnas, lo que supuso simplemente una mayor sobriedad estética al eliminarse los matices lumínicos que aportaba el estriado y una mayor unidad al utilizarse un solo orden arquitectónico en toda la fachada, el toscano.

5 y 6) Planta y alzados anterior y posterior del retablo mayor. En el dibujo nº 5, Agustín Sanz recogió la planta y el alzado frontal de su diseño para el nuevo retablo mayor que debería presidir la cabecera de la Colegial de Sariñena, mientras que en el nº 6 dibujó el alzado de su cara posterior. Dicho retablo, tal y como consta en el proyecto constructivo, debía construirse con piedra *del país*, es decir, de las canteras de la zona, la cual, al no poderse pulir por su escasa calidad, debería labrarse uniformemente, teniendo en cuenta además que encima iría pintada al óleo imitando distintos mármoles que Sanz dejó a elección de los interesados, o dorada en el caso de ciertos elementos como las basas y capiteles de las columnas, los marcos de las hornacinas, la cruz del frontal del altar y los adornos secundarios. Por su parte, los rompimientos celestiales y esculturas que

Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Junta nº 89, de 26-V-1792).

[2763] Véanse dichas trazas de Francisco Rocha en el subapartado §2.2. de esta tesis dedicado a la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

debían acompañar al retablo según el diseño de Sanz, deberían ser de estuco *imitadas al mármol blanco bruñido*, con excepción del Cristo Crucificado de la cara posterior del retablo, que debería labrase en madera de *tellera*, es decir, de tejo (muy adecuada para ello por su dureza), policromada al óleo imitando el natural. Además, según estipuló el arquitecto zaragozano, este retablo, debido al notable peso que tendría en caso de construirse según sus directrices, debería tener cimientos propios, algo que debería tenerse en cuenta a la hora de cimentar el resto del templo [fig. 13].[2764]

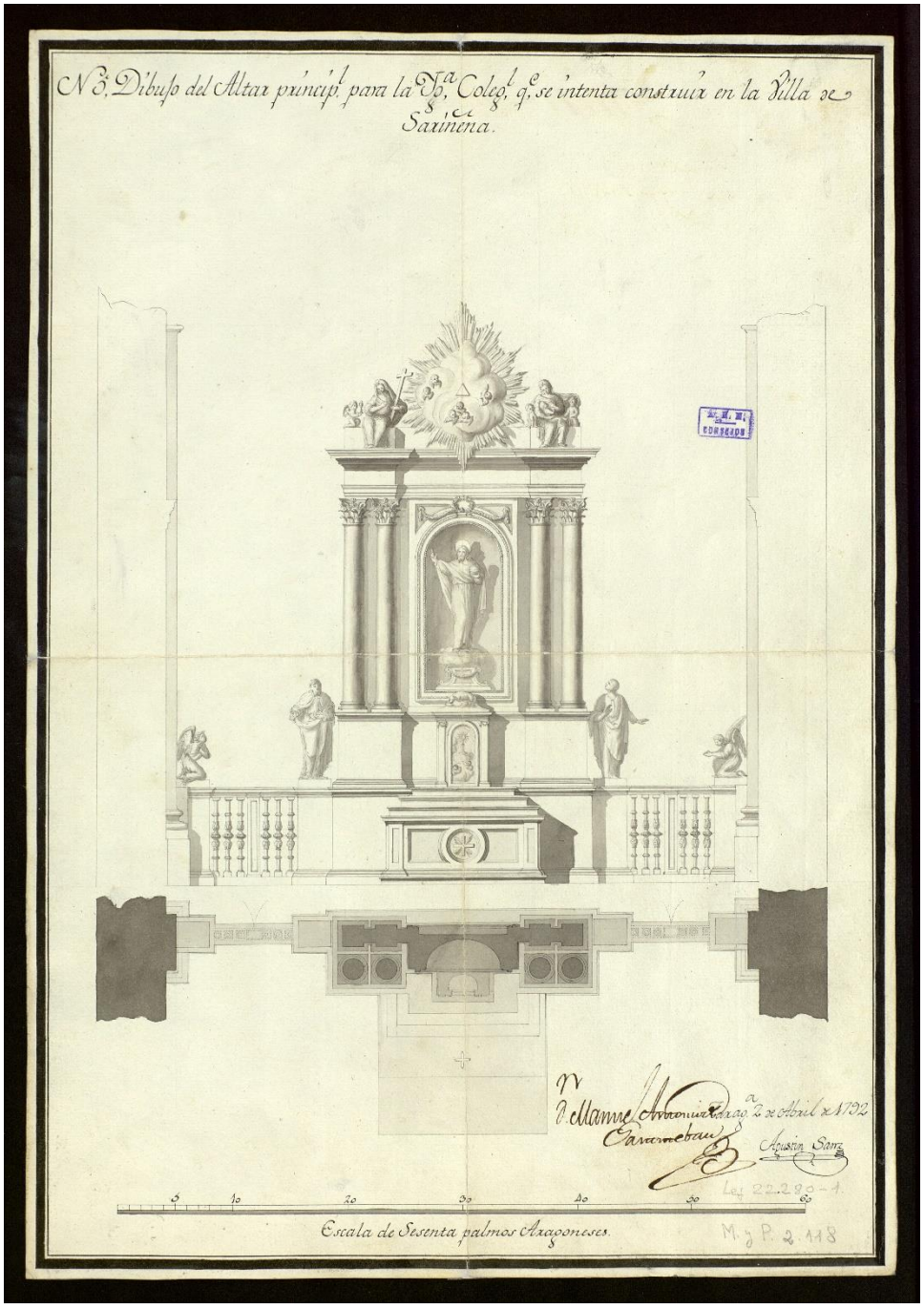


Fig. 13: Agustín Sanz, *Dibujo del altar principal para la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena*, 2 de abril de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas negra y gris sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

[2764] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 15 r.-30 r., espec. f. 19 v. (proyecto y cálculo de 2-IV-1792).

Como ya señalé al tratar de la planta de la iglesia, Agustín Sanz, siguiendo una moda típicamente dieciochesca, dispuso que el retablo mayor se colocara exento, en el espacio de transición entre el penúltimo y el último tramo de la cabecera, en el cual se colocaría el coro, de tal manera que actuaría a modo muro pantalla entre este y el presbiterio propiamente dicho, que pasaría a ser el espacio situado inmediatamente delante del retablo, quedando así el coro disimulado, prácticamente oculto, y el retablo más próximo al crucero. Por todo ello, Sanz diseñó una retablo con una doble cara, tipología poco habitual en España hasta bien entrado el siglo XVIII, una principal, la frontal, que se debería orientar hacia los fieles situados en la nave y que por su mayor importancia jerárquica y de uso, al servir de fondo visual a la mesa de altar, diseñó con una articulación y una decoración algo más elaborada y compleja, y una secundaria, la trasera, que miraría al coro y serviría para presidir este espacio.

Tal y como se observa en los dos dibujos de Sanz, el retablo no debía ocupar toda la anchura de la nave, sino solo su zona central, completándose los dos espacios laterales sobrantes hasta los muros mediante dos balaustradas móviles de doble hoja que actuarían como puertas de acceso y cierre del coro, en cuyos extremos exteriores deberían colocarse las esculturas de dos ángeles orantes (que el propio Sanz dibujo de manera minuciosa, sin duda como orientación para el escultor que las fuera a acometer), mientras que en los extremos interiores, flanqueando el retablo, deberían disponerse las imágenes de dos santos (que también dibujó con detalle). Por delante de la cara frontal del retablo, adosado a su sotabanco, el arquitecto zaragozano diseñó un ara o altar muy sencillo con su frontal en rehundido presidido por un tondo circular que enmarca una cruz griega, y su parte superior escalonada, sobre la que dibujó el sagrario (incluido el relieve de su frente), que queda a la altura del banco del retablo.

El retablo propiamente dicho, bastante clasicista y sobrio, presenta una estructuración sencilla compuesta de sotabanco completamente liso (para colocar delante el altar con el sagrario), banco (que actúa de basamento del cuerpo superior), cuerpo, y un sencillo ático acompañado de un decorativo remate escultórico superior. En la cara frontal del retablo, sobre el banco, que actúa a modo de basamento y cuyos extremos se proyectan hacia delante, se dispone el cuerpo del retablo, que tiene una única calle presidida por una gran hornacina, flanqueada por dos parejas de columnas corintias exentas y dos parejas de pilastras que se sitúan detrás de estas adosadas a la pared del retablo y que pasan desapercibidas en el alzado, pero no así en la planta del retablo. Precisamente, estas columnas y pilastras sostienen visualmente el monumental entablamento que remata el cuerpo del retablo, aunque físicamente solo soportan sus extremos, ya que, tanto las dos parejas de columnas como los dos trozos de banco que les sirven de basamento y los dos pedazos de entablamento situados sobre ellas, se proyectan hacia delante, es decir, se sitúan en un plano más adelantado que la hornacina central y el trozo de entablamento que se sitúa sobre ella, lo que supone que dicho entablamento aparezca quebrado en sus extremos, introduciendo una destacada nota de animación por los juegos de luces y sombras que propician dichas rupturas del plano al incidir la luz

sobre ellas, nota todavía típicamente barroco clasicista que sin duda es lo más retardatario del diseño de este retablo.[2765]

Por su parte, la hornacina central del cuerpo del retablo se abre mediante un gran arco de medio punto enmarcado por una moldura que llena casi por completo toda la calle, cuyas enjutas se rellenan mediante dos molduraciones de formato triangular ligeramente curvo de las que penden dos guirnaldas que convergen en una bella corona de laurel, alusiva sin duda al triunfo de Cristo, situada justo sobre la clave del arco, una solución empleada casi coetáneamente por Agustín Sanz, de manera análoga, en los altares laterales de la Parroquial de Aguarón y en el retablo mayor de la Iglesia de Épila. Dicha hornacina aparece presidida, sobre alto pedestal, por una imagen del Salvador, advocación principal de la Colegiata de Sariñena, que Sanz representó minuciosamente para servir de guía al escultor que se encargara de su ejecución, demostrando sus dotes para el dibujo de figuras y no solo para la traza arquitectónica, lo que es un indicador claro de su sólida formación artística y técnica. Por encima del cuerpo del retablo se sitúa el ático, que Sanz concibió acompañado de un remate escultórico tripartito, compuesto de un gran rompimiento celestial ubicado en el centro (con serafines dispuestos alrededor de un triángulo alusivo a Yahveh), sobre un fondo de *ráfagos* o haces luminosos, y dos grupos escultóricos en los laterales, que lo flanquean, una alegoría de la Fe a la izquierda y otra alegoría de la Caridad a la derecha, unas alegorías que Sanz representó sentadas sobre el propio ático acompañadas de sus atributos iconográficos y de otras figuras que las complementan.

La cara posterior del retablo, orientada al coro, la concibió Sanz, tal y como se observa en el dibujo nº 6, con una estructuración general similar a la frontal, pero con una resolución mucho más sencilla y sobria, menos efectista y más equilibrada, al eliminar en ella ciertos elementos escultóricos presentes en la cara anterior, al convertir las columnas en pilastras y sobre todo al no quebrar su perfil con entrantes y salientes, especialmente en el caso del entablamento. De nuevo se compone de sotabanco liso, banco también muy sobrio (que únicamente presenta un rehundido rectangular en su centro y se proyecta ligeramente por debajo de las pilastras del cuerpo del retablo), cuerpo, y ático con remate escultórico. En este caso el cuerpo vuelve a tener una sola calle, pero flanqueada aquí, en sustitución de las columnas, por dos parejas de pilastras corintias de fuste liso, solución que resulta mucho más planista y sobria al reducirse los efectos lumínicos y de movimiento que permitía el juego de saliente de las columnas. La única calle del cuerpo del retablo está ocupada por un gran marco rectangular, que ocupa todo el espacio disponible y que presenta su superficie interior en ligero rehundido, que Sanz concibió presidido por la escultura de un Cristo Crucificado de tres clavos que debería esculpirse ex novo, que también representó de manera sumamente minuciosa y con gran calidad para servir de referencia al escultor.[2766] El cuerpo del retablo culmina en el monumental entablamento de arquitrabe, friso liso y cornisa, que en este caso no aparece quebrado, lo que de nuevo resta dinamismo a la cara posterior del retablo con respecto a la frontal,

[2765] Este recurso de retranquear el entablamento en el centro lo acababa de utilizar el propio Agustín Sanz en su diseño para los retablos colaterales de la Iglesia de Aguarón (1789).
[2766] La disposición de un Cristo Crucificado presidiendo el reverso de un retablo de doble cara la utilizó el propio Agustín Sanz casi coetáneamente en el retablo mayor de la Iglesia de Épila.

aumentando su clasicismo. Finalmente, el conjunto queda rematado por el sencillo ático, que vuelve a quedar presidido en su centro por el rompimiento celestial acompañado de haces de luz que ya estaba presente en la cara frontal [fig. 14].[2767]

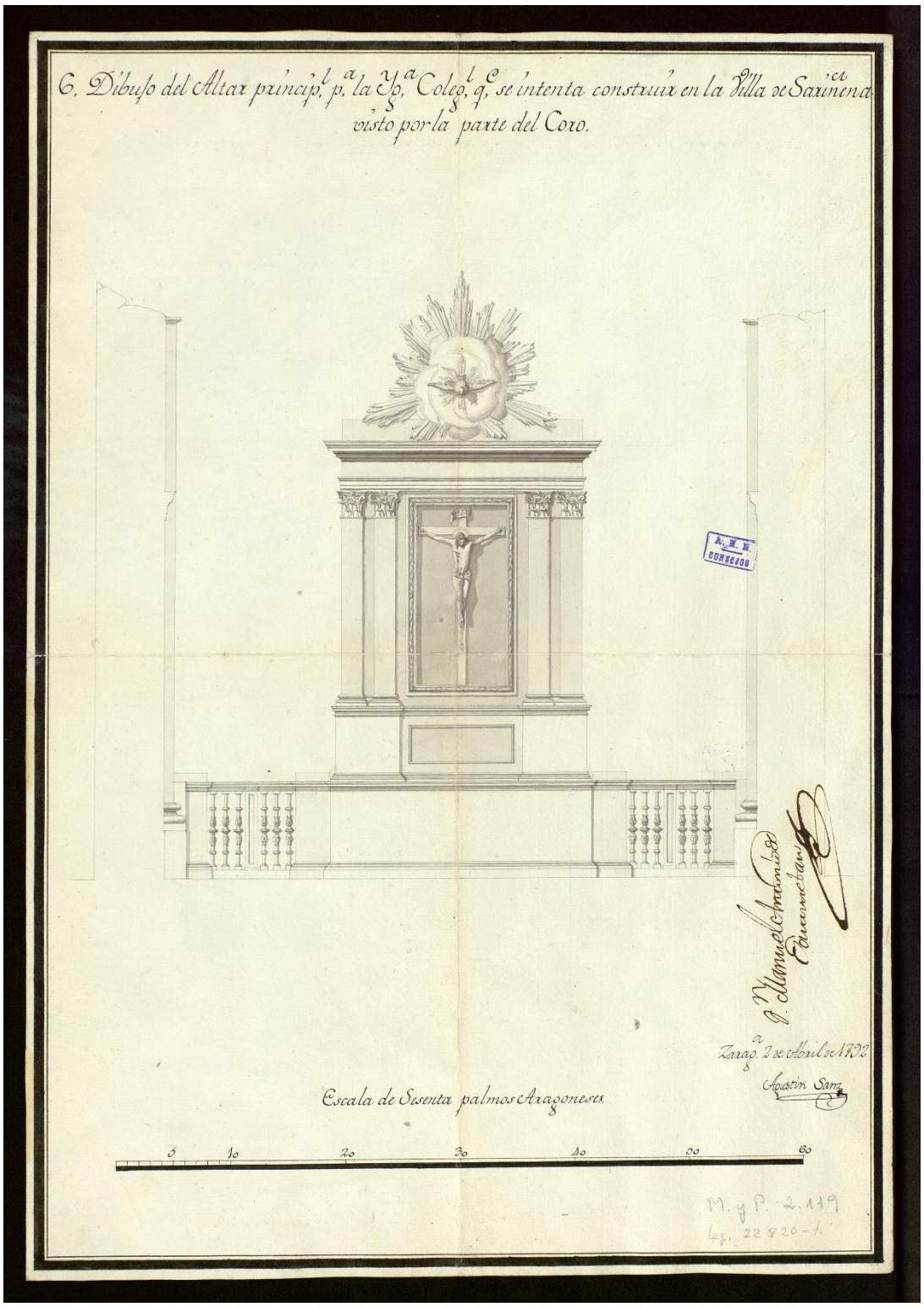


Fig. 14: Agustín Sanz*, Dibujo del altar principal para la yglesia colegial que se intenta construir en la villa de Sariñena visto por la parte del coro*, 2 de abril de 1792. Lápiz, tinta negra y aguadas negra y gris sobre papel verjurado. Madrid, Archivo Histórico Nacional.

[2767] Curiosamente, en este caso, Agustín Sanz no dibujó las esculturas laterales, sin duda, por ser suficiente su visión frontal al ser meramente orientativas.

Como ya he señalado, el diseño de este retablo mayor fue uno de los elementos de los primeros diseños de Agustín Sanz para la Colegiata de San Salvador de Sariñena expresamente reprobados por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, que hizo hincapié en *la no mexor forma del altar mayor sin embargo de contener un orden de arquitectura regular*,[2768] en clara alusión, a mi juicio, al tipo de decoración escultórica del ático, pero sobre todo a los quiebros, a los entrantes y salientes de su cara frontal, que debieron desagradar a la Comisión, que los debió de considerar probablemente demasiado barrocos por el exceso de movimiento y matices lumínicos que introducían, a pesar de la elección de un orden arquitectónico adecuado. Por ello, este elemento fue sin duda uno de los que Sanz debió de modificar de manera más evidente en sus segundos diseños, con la excepción de su cara posterior, que apenas debió de tocar al ser mucho más sobria, plenamente neoclásica. Desgraciadamente, resulta difícil saber cómo fue su nueva propuesta, ya que no se llegó a materializar y su dibujo se destruyó en los Sitios de Zaragoza. Sin embargo, a mi juicio habría que emparentarla con el retablo mayor de la Iglesia parroquial de Épila, afortunadamente conservado, diseñado por Agustín Sanz de manera aproximadamente contemporánea, hacia 1793 o 1794,[2769] sin duda después del rechazo de este primer diseño para el altar mayor de Sariñena, ya que el de Épila parece ser una especie de versión corregida de este en clave neoclásica**.** De hecho, presenta exactamente su misma estructura y decoración, con la excepción de que el entablamento no se quiebra, de tal manera que tiene el mismo saliente de extremo a extremo (el que determinan las columnas), y se remata, en vez de por un ático, por un monumental frontón triangular de diseño muy depurado, ya neoclásico, coronado por una cruz y acompañado de cuatro esculturas muy estilizadas: dos ángeles niños en su vértice superior y dos ángeles mancebos en sus extremos. Se puede decir incluso que el de Épila es un auténtico perfeccionamiento del retablo mayor de Sariñena en clave neoclásica, eliminando todo aquello que podía desagradar a la Comisión de Arquitectura y añadiendo lo que podía satisfacerle, como el depurado frontón triangular de remate, de ahí que el segundo diseño de Sanz para el retablo mayor de Sariñena fuera muy probablemente tremendamente similar al de Épila.

La antigua Colegiata de Sariñena, que en la actualidad ostenta el rango de parroquial bajo la advocación del Salvador, es un edificio cuyo análisis, en su estado actual, resulta complejo a consecuencia de las vicisitudes históricas que lo han ido modelando hasta alcanzar la configuración y aspecto que presenta hoy. El templo actual responde en su mayor parte a las soluciones arquitectónicas plasmadas por Agustín Sanz en sus segundos

[2768] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Junta nº 89, de 26-V-1792).

[2769] La subasta de los distintos trabajos para la ejecución del retablo mayor de la Iglesia parroquial de Épila (cantería, carpintería, escultura…) tuvo lugar los días 6 y 8 de septiembre de 1794 en Épila, ante la presencia del propio Agustín Sanz. A mi juicio, Sanz, que era el director de las obras del templo, diseñó este retablo en una fecha muy próxima a la subasta, en 1793 o 1794, y no a comienzos de 1778 como el edificio en sí, ya que no lo debió considerar necesario por ser un elemento que debería materializarse al final del proceso constructivo del templo, que iba a ser sin duda muy dilatado en el tiempo. Esta cronología explicaría su aspecto ya neoclásico, más avanzado que el del propio templo, que es todavía barroco clasicista, y su estrecha vinculación con el primer diseño del propio retablo mayor de Sariñena, del que parece ser una especie de versión corregida y mejorada en clave neoclásica. Véase: A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila…", ff. 372 r.-373 v. (Certificación de 8-VIII-1795).

diseños, que a su vez reaprovechó en gran medida de sus primeras trazas, que como he intentado dejar claro, modificó únicamente en cuestiones que en realidad fueron muy secundarias, como lo confirma el hecho ya reseñado de que el proyecto constructivo original se mantuviera como complemento de los segundos planos. Sin embargo, las ideas arquitectónicas de Sanz aparecen plasmadas en el edificio entremezcladas con ciertos toques no correspondientes a su mano, sin duda secundarios, pero que han desfigurado en parte su aspecto y su lectura espacial interior.

En primer lugar, no debe olvidarse la influencia que sobre la materialización del edificio tuvo el paso por la dirección de las obras de Vicente Gracián entre 1796 y 1808, que apenas introdujo cambios sustanciales salvo la modificación de ciertos materiales y técnicas constructivas, y sobre todo de Antonio Vicente años después de la Guerra de la Independencia a partir de 1819 y hasta su muerte en 1844, el cual, a raíz de la destrucción de los planos de Agustín Sanz, tuvo que elaborar otros que sirvieron de guía para la construcción del edificio. Dichas trazas se acomodaron plenamente a lo que ya se había construido siguiendo los diseños de Sanz, que sin duda era mucho y condicionó plenamente las soluciones arquitectónicas plasmadas por Antonio Vicente en sus dibujos, que como buen arquitecto académico, plenamente conocedor y fiel seguidor del sistema arquitectónico clasicista-académico, aún sin haber visto los diseños destruidos de Sanz, no tuvo más opción que resolver los elementos arquitectónicos que faltaban por construir siendo fiel a las directrices que marcaba lo ya levantado hasta entonces y sin poder salirse de lo que el propio sistema arquitectónico permitía, que no era mucho debido a su rigidez, que le obligó a optar por soluciones que, con las inevitables adaptaciones estéticas fruto del paso del tiempo, no pudieron estar muy alejadas de las propuestas del propio Sanz, ya que ambos se movieron y fueron referentes en Aragón de dicho sistema arquitectónico clasicista, aunque en épocas sucesivas en el tiempo, en su etapa de afianzamiento y esplendor, y en su fase final y de decadencia, lo que les llevaría a optar inevitablemente por soluciones muy similares ante un mismo problema arquitectónico, como pudiera ser por ejemplo la cubrición e iluminación del mismo espacio.

A la influencia que los directores de la obra tuvieron en la materialización del edificio, hubo que añadir otra serie de vicisitudes que a la larga supusieron la desfiguración parcial de la idea arquitectónica de Agustín Sanz. Una de las más importantes fue la escasez de medios que existió para la conclusión del templo durante buena parte del siglo XIX,[2770] que obligó sin duda a darlo por terminado en precario, sin llegar a concluir ciertos elementos o acabándolos de manera excesivamente sencilla e incluso pobre, especialmente la cúpula sobre el crucero, la decoración de las bóvedas y vanos de iluminación de la nave central, pero sobre todo el piso superior de la fachada principal, que quedó sin terminar dejando mutilada la magnífica solución arquitectónica neoclásica ideada por Sanz. Por este motivo, la exagerada austeridad decorativa de ciertos elementos, sobre todo de las bóvedas y de sus vanos de iluminación, no cabe a mi juicio ser atribuida en exclusiva a los planteamientos estéticos plasmados por Antonio Vicente en sus diseños, que no debían diferir en exceso de los recogidos por Sanz en sus segundas

[2770] Un motivo fundamental fue la crisis del Antiguo Régimen y su posterior disolución, que trajo consigo la disminución y desaparición de las principales fuentes tradicionales de financiación que hasta entonces se habían adjudicado a las obras de los templos parroquiales, como la primicia y los diezmos.

trazas, sino a su ejecución material, que sin duda se vio condicionada por la dilatación de las obras y la escasez de medios, que conllevó sin duda que estos elementos se terminaran de manera simplificada, sin recibir parte de la decoración adventicia de estuco prevista probablemente por Vicente, que les hubiera dado su aspecto definitivo, menos espartano y más elaborado que el que presentan en la actualidad, lo que hubiera aumentado la prestancia interior del templo, que hoy resulta excesivamente parco y sobrio.

Otra de las grandes vicisitudes históricas que desfiguraron parcialmente el edificio fue la Guerra Civil y sus consecuencias posteriores, que trajo consigo la destrucción de la totalidad de su mobiliario litúrgico (retablos, órgano, púlpitos…), que fue quemado, parte del cual debía proceder de la antigua colegiata medieval y de la Cartuja de Las Fuentes tras su desamortización, mientras que el resto se había ido incorporando en paralelo a la construcción del nuevo templo, siendo alguno de los retablos probable diseño del propio Antonio Vicente. El templo en sí, a pesar de salir indemne de los bombardeos aéreos que asolaron la villa, sufrió también daños a raíz de su uso inadecuado durante la contienda, ya que sirvió como garaje para las tropas republicanas, que convirtieron Sariñena en uno de sus bastiones principales en el Alto Aragón.[2771]

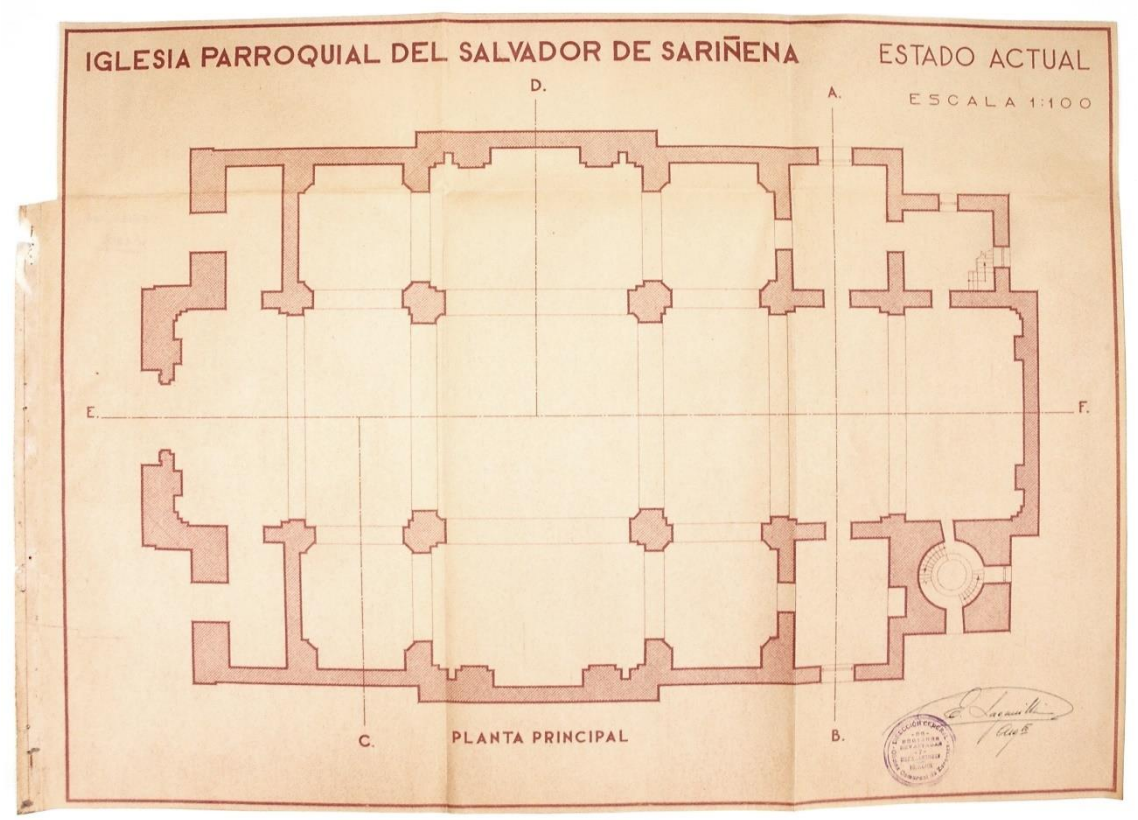


Fig. 15: Eduardo de Lagunilla, *Planta de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.

La posguerra y la restauración del templo en la segunda mitad de la década de 1950 por Regiones Devastadas, organismo estatal de reconstrucción de aquellos pueblos que, como Sariñena, sufrieron especiales daños durante la contienda,[2772] trajo consigo nuevas

[2771] TRALLERO ANORO, S. J., *Sariñena antigua*, Sariñena (Huesca), Sariñena Editorial, 2004.

[2772] El proyecto de reconstrucción de la Iglesia de Sariñena, redactado por el arquitecto Eduardo de Lagunilla en diciembre de 1953, fue aprobado por el Consejo de Ministros en noviembre de 1954.

modificaciones que en vez de ayudar a recuperar la imagen y configuración del edificio tal y como lo había concebido Agustín Sanz, contribuyeron a desdibujar todavía más su aspecto e incluso su lectura espacial. Por un lado supuso la creación de un nuevo mobiliario litúrgico, concebido y elaborado por el prolífico taller zaragozano de los Albareda obviando por completo el lenguaje arquitectónico neoclásico del edificio, que no se supo o no se quiso interpretar y que desde luego no se respetó, ya que los nuevos retablos fueron elaborados en lenguajes artísticos tan dispares y ajenos a la esencia del templo como el neogótico, el neorrenacentista o el neobarroco decorativo y con una dimensiones en ocasiones ridículas respecto a la propia iglesia, fruto de la producción cuasi industrial de este taller, lo cual contribuyó todavía más a desvirtuar el aspecto interior del edificio [figs. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22].



Fig. 16: Eduardo de Lagunilla, *Sección A B de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.

Terminadas las obras, la iglesia fue consagrada en abril de 1959. Quedó pendiente la conclusión de la fachada principal, que no se llegó a acometer. Sobre la reconstrucción del templo por Regiones Devastadas en la segunda mitad de la década de 1950 véase A.H.P.H.U., V/1634/1, V/1634/3, V/1681/1, V/1681/3 y V/1681/5; y TRALLERO ANORO, S. J., *Sariñena…*, *op. cit.*

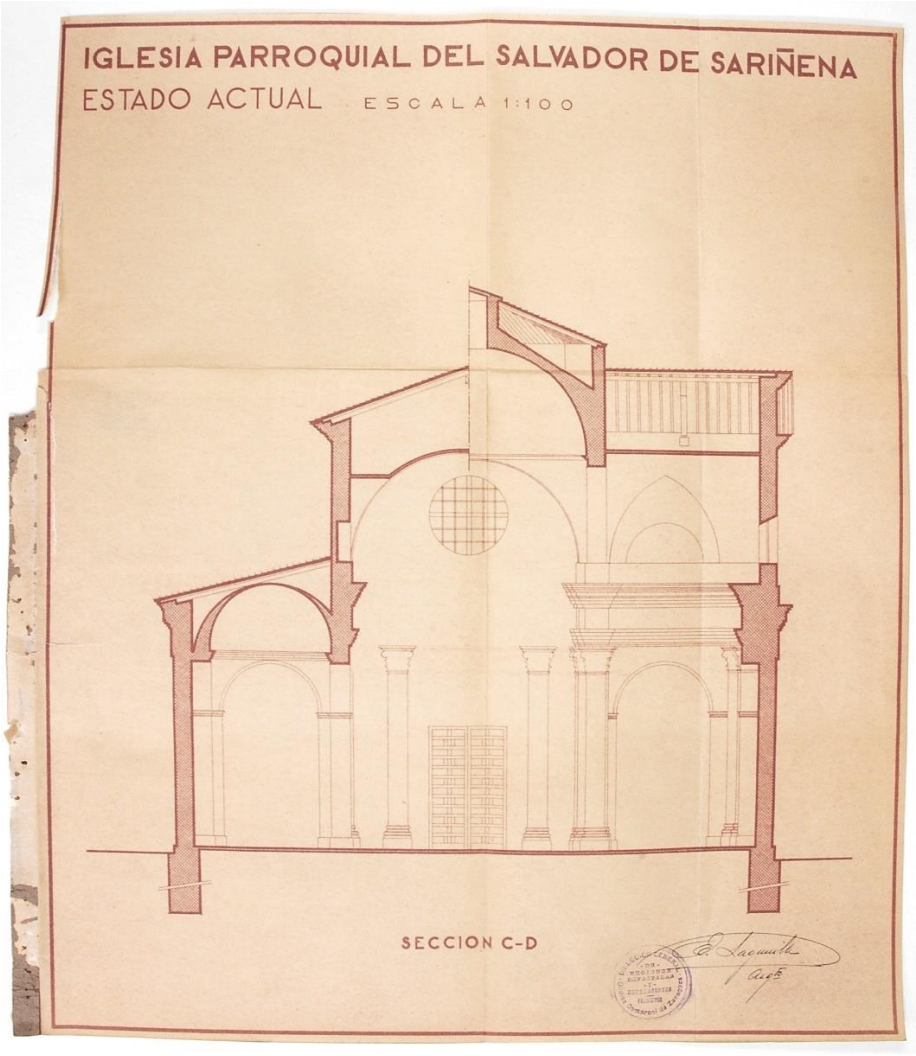


Fig. 17: Eduardo de Lagunilla, *Sección C D de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.



Fig. 18: Eduardo de Lagunilla, *Sección longitudinal de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.



Fig. 19: Eduardo de Lagunilla, *Alzado del lado de la epístola de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.

Por otro lado, la intervención de Regiones Devastadas supuso la introducción de ciertas modificaciones de tipo arquitectónico en el templo que también contribuyeron a transformarlo, especialmente su lectura espacial, tales como el cierre de los monumentales atrios laterales de la fachada principal, intervención que trajo consigo, además de consecuencias espaciales, la pérdida de buena parte de su potencia visual, o la creación de un nuevo atrio o cancel de obra en el primer tramo de la nave, elemento que tampoco respetó la esencia espacial del diseño de Sanz. Por último, se añadió una linterna a la cúpula del crucero, que carecía de ella al haber sido muy probablemente terminada en precario a mediados del siglo XIX, modificación en este caso positiva, ya que permitió incorporar un foco de luz muy notable ya contemplado por Sanz, aunque su resolución exterior volvió a ser ajena al lenguaje del edificio, que tampoco se supo interpretar, al resolverse en un estilo neobarroco tradicional y no barroco clasicista o neoclásico como hubiera correspondido.

Todos estas circunstancias que acabo de mencionar dificultan el análisis e interpretación del edificio conservado en la actualidad, sobre todo en lo relativo a la autoría del diseño de ciertos elementos, que es difícil de establecer a ciencia cierta, especialmente a la hora de deslindar que elementos fueron modificados por Antonio Vicente con respecto a los segundos diseños de Agustín Sanz, ya que las trazas de aquel



Fig. 20: Eduardo de Lagunilla, *Alzado de la cabecera de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.

permanecen en paradero desconocido desde hace décadas,[2773] mientras que las de este se destruyeron durante los Sitios de Zaragoza, lo que impide conocer por tanto el alcance concreto de los cambios introducidos por Sanz en sus segundos dibujos para el templo con respecto a los primeros, que ya he analizado, cambios que no obstante debieron ser muy limitados.[2774] A pesar de todo, a la hora de analizar la actual Iglesia parroquial de

[2773] En la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, donde estuvieron en el pasado, no se conservan.

[2774] El tipo de advertencias hechas por la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando a los primeros diseños de Agustín Sanz para la Colegiata de Sariñena, nos llevan a pensar que las modificaciones introducidas en sus segundos diseños fueron de escasa envergadura.



Fig. 21: Eduardo de Lagunilla, *Alzado de la fachada principal de estado actual de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953.

San Salvador de Sariñena existe un instrumento muy útil: los precisos dibujos de planta, sección longitudinal y sección transversal elaborados por los arquitectos Úrsula y Jesús Heredia Lagunas a comienzos de la década de 1980 y que muestran el edificio tal y como se encuentra hoy, que permiten tener un conocimiento muy exacto del alcance general de las modificaciones experimentadas por el proyecto a lo largo del tiempo al compararlos con las primeras trazas de Agustín Sanz [figs. 23, 24 y 25].



Fig. 22: Eduardo de Lagunilla, *Alzado de la fachada principal de estado de reforma de la Colegiata de Sariñena*, diciembre de 1953. La propuesta de terminación de la fachada no se llegó a ejecutar, la linterna de la cúpula del crucero sí.

El análisis de la planta actual de la antigua Colegiata de Sariñena indica que la idea de Agustín Sanz, contenida en sus primeras trazas, de crear un edificio de planta de cruz griega inscrita en un cuadrado con proyecciones de la nave central en los pies y en la cabecera (doble), se mantuvo en sus segundos dibujos y se llegó a materializar con bastante fidelidad de la mano de Vicente Gracián en los primeros compases de las obras. Sin embargo, se pueden rastrear ciertas modificaciones introducidas bajo la dirección de Antonio Vicente a partir de 1819 y por Regiones Devastadas después de la Guerra Civil, que a pesar de su carácter muy limitado (el parecido entre la planta original de Sanz y la actual es enorme) cambiaron sustancialmente la elaborada y compleja lectura espacial concebida por Sanz, desvirtuando su idea arquitectónica.

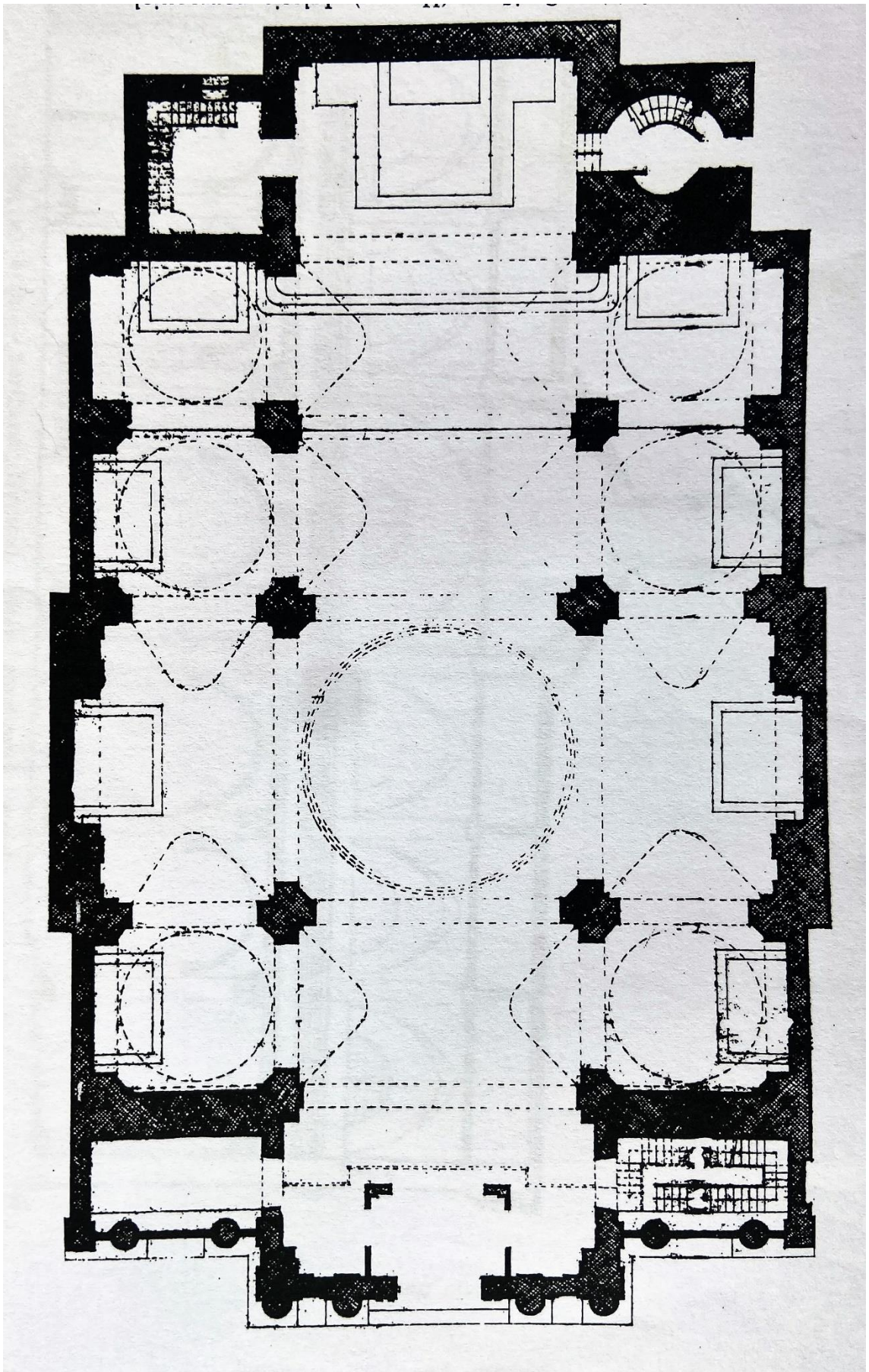


Fig. 23: Úrsula y Jesús Heredia Lagunas, *Planta de la Colegiata de Sariñena*, h. 1984.

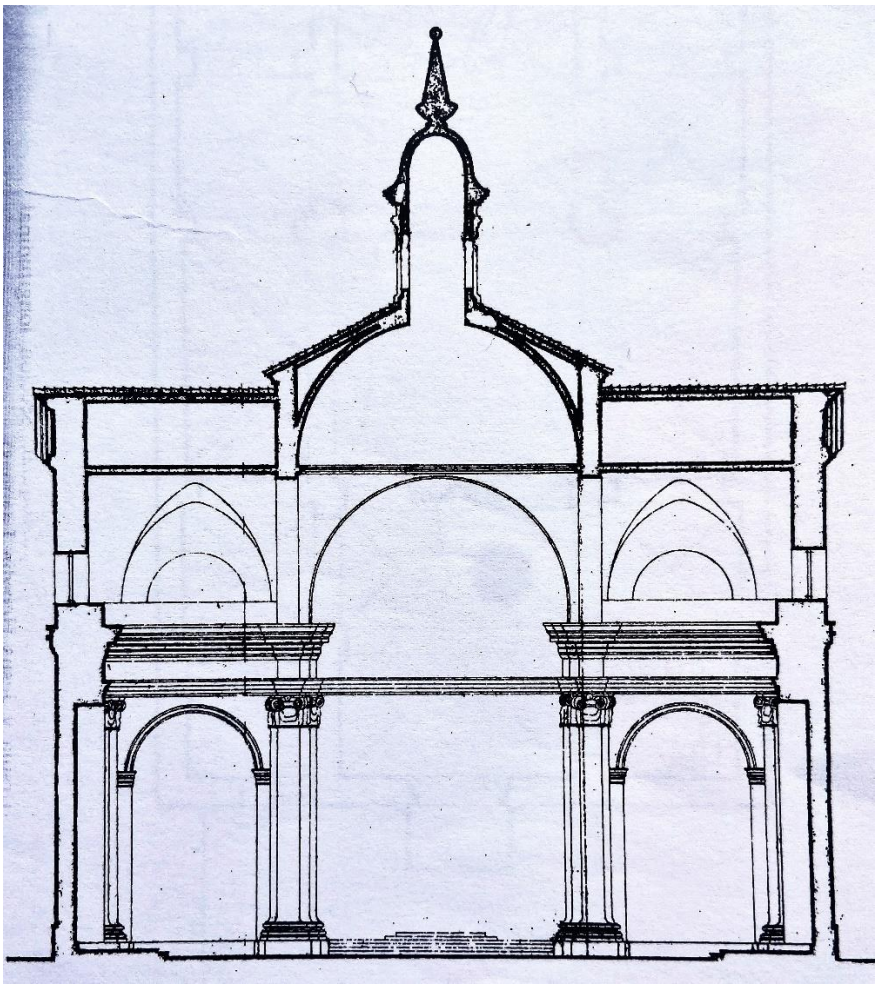


Fig. 24: Úrsula y Jesús Heredia Lagunas, *Sección transversal de la Colegiata de Sariñena*, h. 1984.

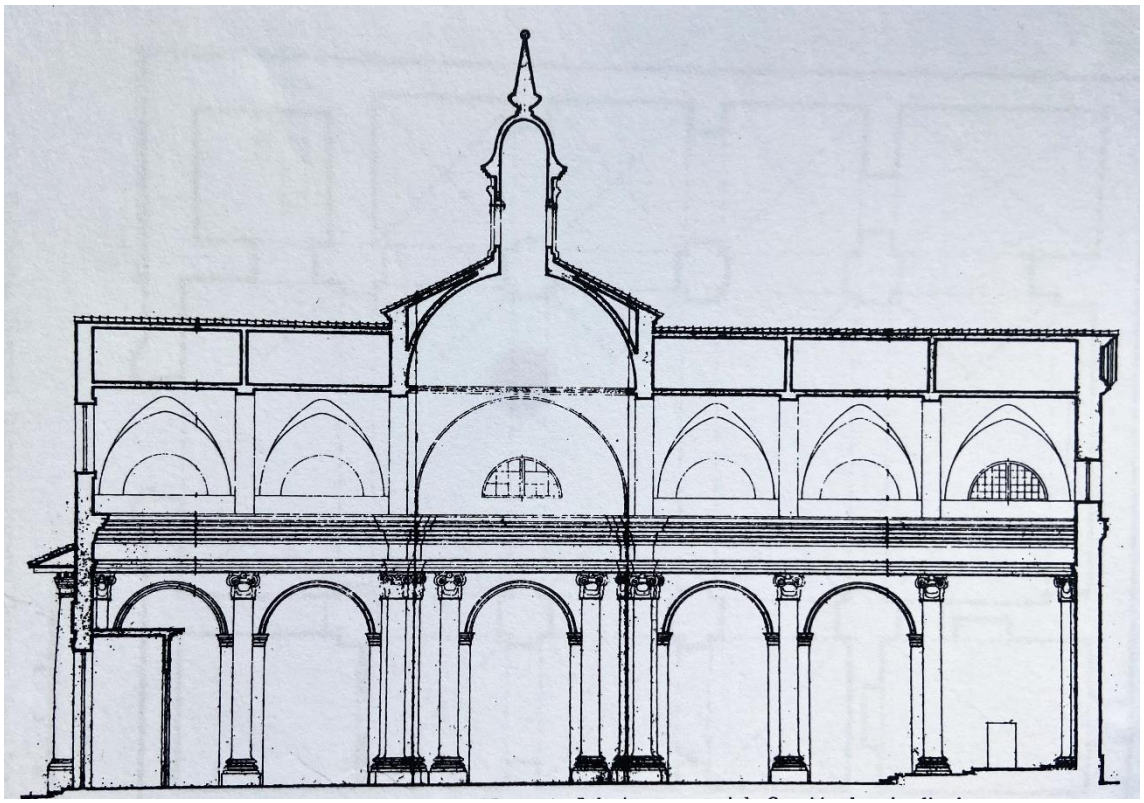


Fig. 25: Úrsula y Jesús Heredia Lagunas, *Sección longitudinal de la Colegiata de Sariñena*, h. 1984.

El único cambio relevante introducido por Antonio Vicente a nivel de planta fue la renuncia a las dos sacristías contempladas en los diseños de Agustín Sanz (y a las dos salas situadas encima de ellas) y su sustitución por sendas capillas claustrales similares a las ideadas por este, aunque de dimensiones ligeramente menores por la planta algo más reducida de estos espacios, que ya estaba configurada cuando Vicente se hizo cargo de las obras. Esta modificación, aparentemente secundaria, desvirtuó la lectura interior del templo pretendida por Sanz al reducir notablemente la idea de centralización espacial en torno al crucero que este buscaba, ya que esas dos nuevas capillas, al estar unidas con las adyacentes, generaron dos auténticas naves laterales paralelas al presbiterio, aumentando el sentido longitudinal del edificio y la sensación de planta basilical de tres naves, aunque atípica por el descentramiento del crucero, más próximo a los pies que a la cabecera, que hace que la iglesia parezca que está invertida [fig. 26].



Fig. 26: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa a la izquierda una de las sacristías proyectadas por Agustín Sanz, convertida finalmente en capilla claustral. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por su parte, los cambios a nivel de planta introducidos durante la restauración de Regiones Devastadas fueron en principio muy limitados, pero contribuyeron a desvirtuar todavía más la configuración espacial ideada por Sanz y la lectura que este quiso dar a los interiores del templo. La modificación más notable fue la creación de un atrio o cancel de obra dentro del primer tramo de la nave central, que se concibió a la vez para disponer sobre él el nuevo órgano y el coro. Este añadido supuso por un lado el sacrificio funcional del primer tramo de la nave central, al que Sanz daba gran importancia, y por otro el cambio de la organización espacial de la cabecera tal y como la había ideado el arquitecto zaragozano en sus diseños (que muy probablemente Antonio Vicente había mantenido en sus trazas), ya que el coro y el órgano pasaron de ubicarse tras el altar mayor según los diseños de Sanz, a estarlo en los pies, lo que a su vez supuso que el retablo mayor se

dispusiera adosado al testero plano y no exento. Estos cambios dieron una excesiva presencia visual y espacial a la cabecera al no contrarrestar su gran profundidad mediante el adelantamiento del retablo mayor un tramo hacia los pies como había previsto Sanz, lo que aumentó todavía más el sentido longitudinal del templo, y a la vez redujeron la relevancia espacial de la nave central antes de alcanzar el crucero, que quedó muy disminuida a consecuencia del nuevo cancel de obra, lo que reforzó todavía más la extraña sensación de estar ante una planta basilical de tres naves pero dispuesta de manera invertida [figs. 27 y 28].



Fig. 27: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena hacia los pies*****. Se observan el nuevo cancel y el coro alto con órgano proyectados por Eduardo de Lagunilla para Regiones Devastadas. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Muy relacionado con los anteriores está el otro gran cambio introducido durante la restauración de la posguerra: el tabicado de los dos monumentales atrios laterales abiertos a la fachada principal, cuyos intercolumnios se cerraron con tabiques revocados que imitan sillería, con el fin de dar un nuevo uso a estos espacios como estancias interiores del templo. A nivel de planta, este hecho supuso que perdieran la funcionalidad original que les había otorgado Sanz de servir de acceso habitual o de diario al templo, que evitaba el tener que abrir el gran portón principal y por tanto el tener que construir una cancela o atrio de transición entre la calle y el interior de la iglesia, lo que a su vez permitía no tener que sacrificar funcionalmente el primer tramo de la nave central. Esto era posible debido a que los dos atrios laterales en cuestión estaban pensados para dar acceso a la iglesia desde el exterior en recodo (ya que abrían hacia el interior del templo lateralmente y no de frente), comunicando con el primer tramo de la nave central, lo que evitaba que desde la plaza se pudiera ver el interior de la iglesia a simple vista y limitaba la penetración de ruidos desde el exterior. Sin embargo, como ya he señalado, a pesar de su brillantez, este



Fig. 28: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena hacia la cabecera*****. Se observa la disposición adosada del retablo mayor, que supuso la supresión del coro. Foto: José Manuel Herráiz España.**

aspecto no se tuvo en cuenta en la restauración, ya que además de cerrarse dichos atrios, en el primer tramo de la nave se construyó el cancel de obra ya mencionado. Precisamente, el atrio del lado de la epístola fue ocupado por una nueva escalera para acceder al espacio creado sobre el referido cancel para sostener el órgano, mientras que el atrio del lado del evangelio, también tabicado al exterior, se destinó a mera habitación auxiliar de la iglesia [fig. 29].



Fig. 29: ***Detalle del interior del pórtico lateral del lado de la epístola, hoy cegado*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Los alzados interiores de la actual Iglesia parroquial del Salvador responden en gran medida a los segundos diseños de Agustín Sanz, que a su vez retomaron buena parte de las soluciones ya contempladas en sus primeras trazas, aunque también se pueden rastrear en ellos importantes aportaciones debidas a Antonio Vicente, que junto a la más que probable terminación en precario de las obras a mediados del siglo XIX, contribuyeron a otorgar al interior del templo el aspecto excesivamente sobrio que presenta hoy (sobre todo en la zona de las bóvedas y no tanto por debajo del entablamento), privándolo de parte de la noble y exquisita magnificencia con que Sanz lo había concebido sin duda en sus segundos diseños. En cualquier caso, el templo actual constituye un ejemplar único de la arquitectura neoclásica aragonesa y española que, como ya señaló Manuel Expósito,[2775] mantiene muchos detalles, de notable belleza y calidad, de la traza original de Sanz, que lo hacen singular y digno del máximo interés [fig. 30].



Fig. 30: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena hacia la cabecera*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

A la hora de analizar los alzados interiores del templo, resulta de nuevo muy útil el corte longitudinal dibujado por Úrsula y Jesús Heredia Lagunas, ya que permite la comparación con la primera sección longitudinal elaborada por Agustín Sanz, sin duda muy similar a la definitivamente puesta en construcción bajo la dirección de Vicente Gracián. A través de ella se puede comprobar como la idea arquitectónica original de Sanz se mantuvo en sus segundos diseños y se llegó a materializar en buena medida posteriormente, a pesar de los avatares históricos. La zona levantada de manera más fiel, sobre todo a nivel de lenguaje arquitectónico y decoración, fue la comprendida debajo del entablamento general, debido a que estaba prácticamente concluida en lo fundamental

[2775] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial …", *op. cit.*, p. 81.

cuando se destruyeron los diseños de Sanz y por ende cuando Antonio Vicente, años después, tras un largo parón, se hizo cargo de las obras [fig. 31].[2776]



Fig. 31: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa la articulación del brazo del transepto del lado del evangelio. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La articulación de los muros de la nave central y de los brazos del transepto se lleva a cabo mediante unas sencillísimas pilastras de fuste liso y capitel jónico con guirnaldas, que sirven a su vez para sostener visualmente el monumental entablamento superior que se desarrolla por todo el perímetro interior del templo con la excepción de la cabecera. Estas pilastras resultan muy similares a las dibujadas por Sanz en sus primeros diseños,[2777] siendo el único cambio importante la sustitución de sus capiteles corintios por el modelo de capitel compuesto jónico con guirnaldas, recurso típico de la arquitectura barroco clasicista aragonesa del último tercio del siglo XVIII[2778] que sin embargo se mantuvo en la arquitectura neoclásica y académica de las primeras décadas del siglo XIX como una solución plenamente asumida y asimilada. Por este mismo motivo, resulta difícil establecer si este tipo de capitel fue contemplado ya en los segundos diseños de Sanz o fue incorporado posteriormente por Antonio Vicente. A mi juicio, lo más probable es que estos capiteles se añadieran bajo la dirección de Vicente, ya que al ser un elemento adventicio de estuco sería lógico que todavía no se hubieran ejecutado cuando este se hizo cargo de las obras, lo que no es óbice para que pudieran estar contemplados ya en los segundos diseños de Sanz, que los pudo incorporar para aumentar

[2776] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 195 r.-196 v. (informe de 20-VI-1818).
[2777] De hecho, las ocho pilastras que envuelven los cuatro machones del crucero presentan la retropilastra que ya incluyó Sanz en sus primeros diseños.
[2778] El propio Agustín Sanz utilizó este mismo tipo de capitel en las fachadas de las Iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza y Santa María la Mayor de Épila.

el clasicismo del interior del templo y acercarse a las preferencias de la Comisión de Arquitectura, y que incluso estuvieran ejecutados ya, aunque sin instalar, al acceder Vicente a la dirección de las obras a partir de 1819 [fig. 32].



Fig. 32: ***Detalle de los capiteles jónicos con guirnalda colgante de la Colegiata de Sariñena*****.**
Foto: José Manuel Herráiz España.

Entre pilastra y pilastra, tanto en la nave como en los brazos del transepto, se abren distintos arcos de medio punto con las impostas resaltadas y su perfil exterior ligeramente moldurado, que corresponden tanto a las cuatro capillas claustrales ideadas por Sanz, como a las dos que añadió Vicente en la cabecera en sustitución de las sacristías proyectadas por aquel. A su vez, existen otros cuatro arcos similares a los anteriores pero ciegos, que sirven para articular visualmente los muros y que se ubican en los extremos de los dos brazos del transepto y en los laterales del primer tramo de la nave central cobijando los antiguos accesos al interior del templo desde los dos atrios laterales de la fachada. Esta serie de arcos responden todos al diseño y proporciones que Sanz les otorgó en sus segundas trazas, aunque los del primer tramo de la nave y los de las dos capillas del presbiterio que sustituyeron a las sacristías ideadas por Sanz, fueron añadidos por Antonio Vicente siguiendo el trazado del resto, que en su mayor parte estaban ya construidos cuando se hizo cargo de las obras, con el fin de disminuir la sensación centrípeta en torno al crucero que Sanz quería lograr, y aumentar el efecto de espacio de desarrollo longitudinal, al articular la nave central de manera repetitiva y continua en todos sus tramos, salvo en el último, correspondiente a la cabecera, mediante dichos arcos. Son menos estilizados en sus proporciones que los contemplados por Sanz en sus primeras trazas, es decir, más neoclásicos y menos barroco clasicistas, y a diferencia de estos no presentan ya la clave resaltada. Su diseño fue fruto de las modificaciones introducidas por el arquitecto zaragozano en sus diseños a consecuencia de las advertencias de la Comisión

de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, que como ya he señalado, consideró conveniente *que en los arcos de las capillas observase Sanz algún mejor gusto y proporción, del mismo modo que también en los ornatos*[2779] o lo que es lo mismo, que se adecuara plenamente al canon neoclásico que propugnaban los miembros jóvenes que empezaban a dominar dicho organismo, dejando atrás sus veleidades barroco clasicistas, que consideraban ya superadas [fig. 33].



Fig. 33: ***Vista general del transepto de la Colegiata de Sariñena hacia la cabecera*****. Se observan varios de los arcos de medio punto. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Las cuatro capillas claustrales situadas en torno al crucero responden también al diseño incluido en las segundas trazas de Agustín Sanz, ya que, al igual que los arcos que les sirven de comunicación con la nave y el transepto, estaban ya parcialmente terminadas, a falta de sus bóvedas de plato y de alguno de los arcos y pechinas que las deberían sostener, cuando Antonio Vicente se hizo cargo de las obras.[2780] Este hecho obligó sin duda a Vicente a mantener la idea de Sanz en lo que faltaba por levantar (debido a que lo ya hecho no permitía modificar, por ejemplo, el sistema de cubrición) e incluso a extenderlo a las dos capillas nuevas que añadió en el presbiterio. El referido diseño de capilla de Sanz, tal y como lo indican las propias capillas actualmente conservadas, fue muy similar al que incluyó en sus primeras trazas, es decir, un espacio de planta cuadrado cubierto por una bóveda de plato sobre pechinas, siendo la única diferencia una mayor austeridad decorativa, fruto también de las advertencias de la Comisión de Arquitectura, que Sanz consiguió a través de la eliminación de los cajeados de las jambas e intradoses de los arcos que conforman las capillas [fig. 34].

[2779] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", f. 58 r. (informe de 29-V-1792).
[2780] A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento…", ff. 195 r.-196 v. (informe de 20-VI-1818).



Fig. 34: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena*****. Se observan dos de sus capillas claustrales. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 35: ***Vista del entablamento de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El entablamento general que recorre el perímetro interior del templo se desarrolla de manera continua, sin resaltos sobre las pilastras (salvo encima de las ocho que envuelven los cuatro machones achaflanados que sostienen la cúpula sobre el crucero), unificándolo visualmente y desplegando el orden. Resulta sumamente sobrio y clasicista ya que en él prima el poder de la línea pura por encima de una excesiva molduración,

siendo idéntico, tanto en su articulación (de arquitrabe, friso liso y cornisa sin dentículos) como en su desarrollo longitudinal (sin resaltos sobre las pilastras), al recogido por Agustín Sanz en sus primeros diseños, que sin duda mantuvo en sus segundas trazas, por lo que, o bien estaba ya parcialmente iniciada su construcción cuando Antonio Vicente se hizo cargo de las obras, o bien este, como arquitecto neoclásico académico de sólida formación y buen interprete de lo ya construido, optó por la misma solución que Sanz ante el mismo problema arquitectónico [figs. 35 y 36].



Fig. 36: ***Detalle del entablamento de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por encima del entablamento se desarrolla aquella parte del interior del templo en la que las aportaciones de Antonio Vicente fueron más acusadas, ya que esta zona todavía no se había iniciado cuando este se hizo cargo de las obras. La solución exacta que Agustín Sanz había dado a los sistemas de cubrición e iluminación en sus segundos diseños no se puede conocer a consecuencia de la destrucción de estos, aunque no debía diferir en exceso de la contenida en sus primeras trazas, limitándose muy probablemente los posibles cambios a una mayor simplicidad decorativa general y quizá a la sustitución del tipo de vanos incluidos en los lunetos, en la cúpula sobre el crucero y en los cuatro testeros del templo. Precisamente, ante la pérdida de los planos, Antonio Vicente tuvo que idear de nuevo estos elementos, aunque para ello se vio completamente condicionado por lo ya construido, que no permitía acudir a soluciones muy diferentes a las concebidas por Sanz, principalmente en la cubrición, de ahí las similitudes a un nivel general básico, aunque no en la resolución concreta, entre las soluciones dadas a estos elementos por Sanz en sus primeros diseños y por Vicente en el edificio en sí.

De hecho, al igual que en las primeras trazas de Agustín Sanz, el templo se cubre con bóvedas de medio cañón con lunetos reforzadas con arcos fajones, tanto en la nave

central como en los brazos del transepto, mientras que el crucero se corona también con cúpula sobre pechinas, aunque en este caso hemisférica y sin tambor, solución mucho más sencilla que la aplicada por Sanz en sus primeros diseños al carecer de tambor, de peralte, de vanos de iluminación en el casquete y de decoración (es completamente lisa). De esta manera, la cúpula perdió todo el protagonismo exterior que le había otorgado Sanz, al pasar prácticamente desapercibida por no levantar apenas por encima de los tejados de la nave y el transepto, más teniendo en cuenta que, hasta años después de la Guerra Civil careció de la monumental y un tanto desproporcionada linterna neobarroca que presenta hoy (que resulta ajena al lenguaje del resto del edificio), que se le añadió en la restauración de posguerra para proporcionar iluminación directa al crucero, que hasta entonces había carecido de ella, y animar el perfil exterior del templo [fig. 37].



Fig. 37: ***Vista de la cúpula del crucero de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La solución concebida por Antonio Vicente para la cúpula resulta un tanto pobre, aunque responde plenamente a los planteamientos de la arquitectura neoclásica académica de las primeras décadas del siglo XIX, en la que las cúpulas fueron perdiendo protagonismo en la configuración de la imagen exterior de los nuevos edificios religiosos, al considerarse sin duda un elemento de reminiscencias barrocas que además encarecía notablemente su coste. Es más, el propio Vicente aplicó una solución idéntica en la cúpula sobre el crucero de la Iglesia parroquial de El Frasno, cuyos diseños fueron presentados y aprobados el 10 de abril de 1831, y puestos en ejecución pocos años después, aunque simplificados.[2781] Dicha cúpula, al igual que ocurría con la de Sariñena en su

[2781] Sobre la Iglesia parroquial de El Frasno, véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, pp. 409-430. Esta iglesia fue construida según diseños de Antonio Vicente a partir de 1835, aunque previamente había habido un proyecto de Agustín Sanz, cuyos diseños se fechaban en 1796, que llegó a iniciarse pero que ya no se retomó después de la Guerra de la Independencia.

configuración original,[2782] pasa prácticamente desapercibida al exterior, mientras que al interior presenta pechinas lisas sin molduración alguna, una sencilla cornisa que sirve de tránsito directo entre estas y el casquete al no existir tambor, y un casquete completamente liso sin vanos perimetrales ni linterna superior, que solo aparece sugerida mediante un círculo ciego en rehundido que también debía existir en la cúpula de Sariñena antes de la intervención de Regiones Devastadas. Eso sí, en ambos casos, tanto en Sariñena como en El Frasno, la elección por parte de Antonio Vicente de un tipo de cúpula tan extremadamente sencilla debió de estar condicionada, por lo menos en parte, por la gran escasez de medios, la cual debió de conllevar, además, a la hora de su ejecución material, una simplificación de la decoración prevista,[2783] algo que no se puede llegar a precisar al no conocerse las trazas elaboradas por Vicente para ambas iglesias.



Fig. 38: ***Detalle de las bóvedas de medio cañón con lunetos de la nave de la Colegiata de Sariñena.***
Foto: José Manuel Herráiz España.

La resolución de las bóvedas de medio cañón con lunetos que cubren la nave y los brazos del transepto, así como de sus vanos de iluminación, sigue la misma línea estética de austeridad espartana presente en la cúpula sobre el crucero, al carecer por completo de cualquier tipo de decoración o moldura adventicia. De hecho, las bóvedas de cañón son completamente lisas y se animan únicamente por los arcos fajones ligeramente resaltados,

[2782] El aspecto original del exterior de la cúpula se puede conocer a través de varias fotografías anteriores a la intervención de Regiones Devastadas. Véase TRALLERO ANORO, S. J., *Sariñena…*, *op. cit.*

[2783] De hecho, en el caso de El Frasno, Antonio Vicente, antes incluso de iniciar las obras, se vio obligado a reducir en más de la mitad el presupuesto que había previsto inicialmente y en función del cual había trazado los planos, que era de 475.986 reales de vellón, que redujo en 258.561 reales de vellón, algo que sin duda se tuvo que reflejar en la simplificación del edificio finalmente construido, especialmente en aspectos como su decoración. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de…", *op. cit.*, pp. 413 y 414 (nota al pie).

que también son lisos y sin molduras, algo que se pudo deber a una voluntad estética extremadamente sobria por parte de Antonio Vicente presente ya en sus diseños, pero más bien a la terminación simplificada o en precario del edificio a raíz de la escasez de medios, que le pudo obligar a prescindir de elementos secundarios como la decoración adventicia de las bóvedas [fig. 38].[2784]

Por su parte, los lunetos fueron ejecutados con unas proporciones muy estilizadas, sorprendentemente alejadas de las típicamente neoclásicas, hasta tal punto que resultan ligeramente apuntados y verticalizantes, algo que queda potenciado por el efecto óptico que genera el hecho de que carezcan de molduras perimetrales y sus aristas sean vivas. Estas atípicas proporciones se pudieron deber a la voluntad del propio Vicente, aunque parece improbable dada su estricta formación académica. Más bien parecen derivar, dado que las bóvedas fueron de los últimos elementos en realizarse, de una ejecución material tardía, de hacia mediados del siglo XIX, e incluso deficiente, que escapó al control estricto de Vicente, en la que los artífices se alejaron muy probablemente de sus diseños y por ende de los cánones puramente neoclásico-académicos.

Precisamente, la hipótesis de una ejecución deficiente de la parte final de la obra, parece cobrar sentido teniendo en cuenta que buena parte de los vanos de iluminación que cobijan los mencionados lunetos, permanecen ciegos, únicamente sugeridos en rehundido, a raíz de que las estructuras de los tejados de las capillas claustrales se hicieron con una inclinación excesiva que obligó a taparlos al exterior eliminando su funcionalidad. Esto supuso el sacrificio del concepto de iluminación ideado por Agustín Sanz (que en buena lógica debió de ser mantenido por Antonio Vicente en sus propias trazas), que quería conseguir una nave y un transepto muy luminosos, en claro contraste con unas capillas claustrales que permanecerían en ligera penumbra al carecer de iluminación directa, invitando al recogimiento y reforzando la idea de centralización con forma de cruz griega. Hoy este efecto prácticamente no existe, y el templo tal y como se encuentra en la actualidad resulta bastante oscuro al iluminarse únicamente a través de los escasísimos vanos de los lunetos que no quedaron cegados, de las ventanas de los extremos del transepto, del gran óculo de los pies del templo, de la linterna de la cúpula sobre el crucero, y de una serie de vanos abiertos en los muros exteriores de algunas de las capillas claustrales, que todavía contribuyeron a desvirtuar más el concepto lumínico ideado por Sanz al romper el contraste buscado por este entre la luminosidad de dichas capillas y la de la nave y el transepto, que ahora resulta muy uniforme. A pesar de todo, dicho concepto lumínico ideado por Sanz podría recuperarse de manera relativamente sencilla en futuras restauraciones del inmueble, cegando las ventanas de las capillas claustrales y rehaciendo los tejados de las mismas, lo que permitiría a su vez reabrir los vanos de los lunetos, que son de formato semicircular (al igual que los de los dos testeros del transepto), solución típicamente neoclásica de claras reminiscencias romanas que fue incorporada al edificio por Antonio Vicente,[2785] pero que el propio Agustín Sanz había

[2784] Algo parecido ocurre en el caso de la Iglesia de El Frasno, donde las bóvedas y sus arcos fajones son también completamente lisos, algo que pudo deber de nuevo al diseño inicial de Antonio Vicente o más bien a una depuración formal motivada por la escasez de medios.

[2785] Antonio Vicente la empleó también en la Iglesia parroquial de El Frasno, aunque de manera menos profusa.

empleado mucho antes en otras iglesias diseñadas y construidas por él como la Parroquial de Vinaceite (1777-1781).[2786] Dichos vanos, al igual que las propias bóvedas y los lunetos, son completamente lisos y carecen de molduras perimetrales [fig. 39].



Fig. 39: ***Vista general del interior de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa el efecto lumínico distorsionado respecto a lo pretendido por Agustín Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El exterior del templo es una de las zonas del edificio en las que mejor se vislumbran los planteamientos arquitectónicos que Sanz plasmó en sus segundos diseños, que en buena medida estaban presentes ya en sus primeras trazas, los cuales fueron respetados e incluso continuados en lo fundamental por Antonio Vicente en la fase constructiva que estuvo a su cargo, y ello a pesar de que desconocía los diseños de aquel. Esto fue posible gracias al avanzado estado en que se encontraba la construcción de dichos exteriores, que permitió marcar, con eficacia y fidelidad, la pauta de lo que restaba y apenas dejó opción al arquitecto para introducir variaciones sustanciales. Además, el hecho de que Vicente, al igual que Sanz mucho antes, se hubiera formado dentro de unos parámetros arquitectónicos generales de carácter clasicista emanados del mundo académico todavía muy similares (aunque con unos planteamientos, sobre todo formales y decorativos, ya más depurados), hizo que se identificara sin duda con buena parte de las propuestas de este y sobre todo que, ante un mismo problema arquitectónico acudiera a soluciones similares a las de Sanz aún sin conocerlas. Esto se puede comprobar fácilmente al comparar los dibujos iniciales de este y el edificio actualmente conservado, dado que buena parte de los elementos que Vicente tuvo que terminar por su cuenta, como los

[2786] Este tipo de vano, muy utilizado en edificios neoclásicos y académicos, pero también en obras barroco clasicistas, es una variante del tipo de ventana que los romanos empleaban habitualmente en los edificios termales, conocida como vano termal, aunque en este caso carece de los dos pilares de sección cuadrada, típicos de este modelo, que sostienen el arco de medio punto.

testeros exteriores de los brazos del transepto y la cabecera, son muy similares a las soluciones propuestas por Sanz en sus trazas, que aquel no conocía [fig. 40].



Fig. 40: ***Vista general exterior de la Colegiata de Sariñena*****. Se observan el transepto y la cabecera. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 41: ***Vista exterior del paramento lateral del lado de la epístola en la zona del presbiterio*****. Se observan los niveles alcanzados con la sillería en 1800 y con el ladrillo en 1808 (justo debajo del arranque del dintel de la ventana). Foto: José Manuel Herráiz España.**

La materialización de los exteriores fue especialmente fiel en las dos grandes fachadas laterales del templo y en la cabecera, lugares en los que Vicente, en la parte que le tocó acometer, supo vislumbrar e interpretar correctamente la resolución que Sanz hubiera dado a los distintos elementos pendientes de ejecutar. Así, la fachada lateral del lado de la epístola, la única visible en la actualidad desde su arranque (ya que la del lado del evangelio queda oculta en gran medida por los edificios adosados), presenta un aspecto sumamente sobrio, de paramentos lisos, sin resaltes, tal y como los había diseñado Sanz, destacando únicamente la ligera proyección hacia el exterior del transepto, que contribuye a otorgarle ritmo y a romper su monotonía. Hasta una altura de unos 3'2 metros, dicha fachada aparece construida en piedra de cantería bien escuadrada, incluyendo un pequeño zócalo de casi un metro de altura dispuesto en ligero resalte. Dicha piedra, sin duda retallada, se reaprovechó de la vieja colegiata medieval, y como ya he señalado anteriormente, no alcanzó hasta la cornisa de las capillas claustrales como tenía previsto Sanz inicialmente. Por este motivo, el resto de sus paramentos, al igual que los de la otra fachada lateral y la cabecera, se construyeron con ladrillo sentado con yeso en su cara externa con la excepción de los ángulos, que se reforzaron con sillería [fig. 41].

A una altura aproximada de unos 8'9 metros se observa el nivel al que había llegado la construcción del templo a mediados de 1808, coincidiendo con el estallido de la Guerra de la Independencia (que supuso la interrupción de los trabajos durante largos años), algo que se percibe gracias al zaboyado que presenta el ladrillo hasta dicha altura (y a su tono ligeramente más oscuro),[2787] que corresponde al periodo en que las obras estuvieron dirigidas por Vicente Gracián, que siguió con bastante fidelidad los segundos diseños de Agustín Sanz para el templo. De allí para arriba se observa la parte del edificio construida bajo la dirección del arquitecto académico Antonio Vicente a partir de 1819. Sin embargo, salvo por el motivo mencionado, que prácticamente pasa desapercibido, la unidad de las fachadas laterales del templo y de la propia cabecera es muy patente, dado que Antonio Vicente, como ya he dicho, supo continuar la obra a pesar de carecer de las trazas originales, interpretando sabiamente, casi como lo hubiera hecho el propio Sanz, aquello que faltaba por hacer.

A lo largo de las dos fachadas laterales del templo y de la cabecera, justo a la altura del arranque de los tejados de las capillas claustrales, se desarrolla una sencillísima cornisa clasicista construida en la fase dirigida por Antonio Vicente, que permite unificar visualmente y a la vez animar, de manera muy simple pero eficaz, la totalidad de los exteriores del templo con la excepción de la fachada principal, ya que envuelve los testeros del transepto, la cabecera e incluso la parte superior del cuerpo inferior de la torre campanario, al que sirve de remate. Dicha cornisa, que está realizada en ladrillo pero con las esquinas ejecutadas en sillería, presenta un triple escalonamiento y una ligera moldura doble en su base. Por debajo se dispone una ancha banda lisa de ladrillo en ligero resalte que actúa como base de la cornisa, que de esta manera queda convertida visualmente en una especie de entablamento completo [fig. 42].

[2787] La altura corresponde casi exactamente a la que, según Antonio Vicente, tenían los muros exteriores del templo en 1818, que era la misma de 1808, dado el parón de las obras.



Fig. 42: ***Vista del paramento lateral del lado de la epístola de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa el testero del brazo del transepto del lado de la epístola. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por encima de la cornisa, que actúa como elemento de transición, se desarrolla el segundo nivel de los exteriores del templo, correspondiente a las partes superiores de la nave y la cabecera, que se disponen mucho más retranqueadas y cuyos paramentos son otra vez completamente lisos, sin resalto de ningún tipo, coronándose de nuevo, por debajo del arranque de los tejados principales del templo, por una sencilla cornisa perimetral, aunque algo más elaborada, en este caso realizada con ladrillo aplantillado de perfil ligeramente moldurado, que se extiende también por los brazos del transepto (sirviendo de remate visual a su segundo piso), que se disponen perpendicularmente a la nave y la cabecera, y cuyos muros exteriores son también completamente lisos. Precisamente, entre los elementos más destacados del nivel superior de los exteriores de la iglesia se cuentan los dos testeros del transepto y el de la cabecera, que son idénticos entre sí. Los tres arrancan por encima de la cornisa perimetral situada a la altura de los tejados de las capillas claustrales adyacentes, que sirve de transición con el cuerpo inferior. Su paramento exterior es sumamente sobrio, animado únicamente, en los tres casos, por un solo vano semicircular típicamente neoclásico, que sirve para iluminar de manera directa el transepto (el de la cabecera carece de uso ya que se tabicó al interior en la restauración de posguerra para poder adosar el nuevo retablo mayor al muro de fondo, ubicación distinta a la original). Los tres testeros quedan rematados por un frontón triangular de tímpano liso (únicamente perforado por un pequeño óculo de ventilación), sumamente sencillo y clasicista, que es continuación de la cornisa perimetral que se desarrolla por debajo del arranque de los tejados de la nave, la cabecera y los brazos del transepto, cuyo ladrillo aplantillado es el mismo que se utilizó para crear los tres frontones. Curiosamente, estos tres testeros y el resto de la parte superior de los exteriores del templo, había sido solucionado de manera casi idéntica, con la excepción de los vanos,

por Agustín Sanz en sus primeros diseños y por ende en los segundos, lo que indica de nuevo que Vicente captó la esencia de la propuesta arquitectónica de Sanz, que supo culminar aún sin conocer las trazas de este [figs. 43, 44 y 45].



Fig. 43: ***Vista del paramento lateral del lado de la epístola de la Colegiata de Sariñena*****. Se observan el testero del brazo del transepto del lado de la epístola y la torre campanario. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 44: ***Vista del testero de la cabecera de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa la torre campanario. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 45: ***Detalle del testero de la cabecera de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa la torre campanario. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 46: ***Vista de la torre campanario de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La cabecera de la antigua Colegial de Sariñena queda flanqueada en el lado de la epístola por la única torre campanario del templo, la cual se dispone algo retranqueada respecto al testero de dicha cabecera y a la fachada lateral de la iglesia, lo que genera un interesante juego de volúmenes ideado por Sanz que contribuye a animar el perfil exterior del edificio. Dicha torre presenta tres cuerpos en altura que quedan delimitados por las

dos cornisas perimetrales que envuelven el templo, que también circuyen la torre. El cuerpo inferior responde plenamente al diseño de Sanz, ya que estaba construido casi en su totalidad cuando Vicente se hizo cargo de las obras,[2788] mientras que el segundo, construido por este, también responde en gran medida a la traza de Sanz ya que es una mera prolongación del segundo, aunque con la cesura de la primera cornisa, que Sanz no contempló al concebir estos dos cuerpos como uno solo. Por el contrario, el tercer cuerpo, correspondiente al campanario propiamente dicho, es muy distinto al ideado por Sanz y sin lugar a dudas es el elemento del edificio en el que Antonio Vicente más se alejó de los diseños de Sanz, ya que en este caso carecía completamente de referencias que le permitieran intuir la propuesta formulada por el arquitecto zaragozano para resolver este elemento [fig. 46].

En concreto, a diferencia de Agustín Sanz, Antonio Vicente no diseñó el tercer cuerpo de la torre con planta octogonal, sino que mantuvo la misma planta cuadrada de los dos inferiores, lo que hace que la torre resulte en su conjunto algo monótona, más pesada y menos grácil visualmente que la ideada por este, a pesar de lo cual es un elemento correctamente compuesto y proporcionado, no exento de una sobria y fría belleza académica, que responde a unas pautas generales bastante extendidas en la arquitectura neoclásico-académica de época fernandina e incluso isabelina. Cada una de sus cuatro caras aparece solucionada de la misma manera: con una basamento liso sobre el que se desarrolla, en ligero rehundido, un vano doble compuesto de dos arcos de medio punto de impostas resaltadas, que queda flanqueado por dos bandas verticales laterales a modo de pseudopilastras, que sostienen una sobria cornisa superior de doble escalonamiento y moldura intermedia que sirve de base al arranque de planta circular (construido en ladrillo) del sencillo chapitel semicircular superior, que se remata con aguja, bola, veleta y cruz y que fue creado durante la Restauración de Regiones Devastadas aunque de manera bastante acertada al adaptarse correctamente a la esencia neoclásica de la torre.[2789] Sobre cada uno de los cuatro vanos geminados, entre la cornisa superior y las dos bandas laterales, existe, en ligero rehundido, un rectángulo liso que contribuye a animar, de manera sutil pero efectista, la gran superficie vacía existente, al introducir interesantes matices lumínicos en función de la incidencia de los rayos solares sobre los distintos niveles del paramento mural [fig. 47].

En cuanto a su estructura interna, la torre se construyó en su mayor parte tal y como la había ideado Sanz ya en sus primeros diseños, es decir, con una escalera de disposición helicoidal (a la que se puede acceder desde el presbiterio del templo o directamente desde el exterior a través de una puerta adintelada), dispuesta en torno a un núcleo central en el que abren ciertas dependencias auxiliares, sistema que ya había empleado en torres campanario anteriores como la de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén (1777-1782).[2790]

[2788] La parte inferior del primer cuerpo de la torre, al igual que ocurre en el resto del perímetro exterior del templo, está construida con piedra sillar reaprovechada de la antigua colegiata medieval.
[2789] TRALLERO ANORO, S. J., *Sariñena…*, *op. cit.*
[2790] Este sistema es heredero, en cierta medida, del de tradición islámica propio de las torres mudéjares aragonesas, que sin duda Agustín Sanz conocía bien, consistente en una estructura de "dos torres" concéntricas (una dispuesta dentro de la otra) entre las cuales se dispone la escalera, que sirve de trabazón entre ambas. El empleo de una variante perfeccionada y adaptada de este modelo indica la capacidad que

Esta estructura interna fue respetada por Antonio Vicente al estar ya bastante avanzada cuando este se hizo cargo de las obras, el cual la continuó hasta culminar en el cuerpo de campanas, que es un espacio completamente diáfano de planta cuadrada abierto al exterior en sus cuatro lados a través de los cuatro vanos bíforos ya mencionados, que permiten que el sonido de las campanas salga al exterior.



Fig. 47: ***Vista de la torre campanario de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Sanz tuvo, no solo de innovar tomando como referencia modelos europeos importados, sino de asimilar, adaptar y emplear las buenas soluciones arquitectónicas aprendidas de la tradición vernácula.

Sin duda, el elemento más destacado del templo y que se resolvió de manera más fiel a los diseños de Agustín Sanz, a pesar de que no llegó a concluirse, fue la fachada principal. En realidad, de la fachada diseñada por Sanz en sus segundas trazas solo llegó a construirse como tal el primero de sus dos niveles o pisos, el cual se levantó en piedra sillar bajo la dirección de Vicente Gracián, estando ya prácticamente concluido cuando estalló la Guerra de la Independencia a mediados de 1808. Posteriormente, ya bajo la dirección de Antonio Vicente, se acometió el cierre o conclusión básica o en precario del segundo nivel, que, probablemente por falta de presupuesto, quedó sin concluir, sin recibir el último recubrimiento de sillería que debería haber conformado su aspecto, de tal manera que en la actualidad el conjunto resulta inconexo, con un primer piso acabado casi por completo a falta del entablamento de transición, y un segundo nivel a medio terminar, que resta magnificencia y dignidad a una fachada que, aún sin estar concluida, puede ser considerada sin duda la más potente y destacada de la arquitectura neoclásica aragonesa de carácter religioso [fig. 48].



Fig. 48: ***Vista general de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Se aprecia el carácter inacabado del piso superior de la calle central de la misma. Foto: José Manuel Herráiz España.**

El primer piso de la fachada principal de la antigua Colegiata de Sariñena retoma casi al pie de la letra el diseño ya contemplado en las primeras trazas de Agustín Sanz, aunque ligeramente modificado con el fin de potenciar su aspecto neoclásico. Repite su misma estructuración de tres calles perfectamente adaptadas a los volúmenes interiores del templo, hasta tal punto que las dos calles laterales se materializaron siguiendo un diseño casi idéntico al de las primeras trazas, siendo la única diferencia la sustitución de las columnas estriadas dóricas por otras toscanas que aumentaron el clasicismo del conjunto y le aportaron unidad al utilizarse un único orden en toda la fachada: el toscano. Como ya he señalado al tratar de la planta del templo, estas calles laterales de la fachada,

hasta la profunda reforma del edificio tras la Guerra Civil, que trajo consigo el tapiado de sus intercolumnios, actuaron como dos auténticos atrios porticados abiertos al exterior casi a modo de templos griegos dístilos *in antis* que permitían acceder al interior del templo en recodo al comunicar lateralmente con la nave central, algo ya contemplado en las primeras trazas de Sanz [fig. 49].



Fig. 49: ***Vista parcial de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Se aprecian sus tres calles. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Cada una de las calles laterales de la fachada principal se compone de dos monumentales columnas de orden toscano (que hoy parecen semicolumnas al estar tapiados los espacios intermedios), es decir, dóricas de fuste liso, dispuestas sobre potente basamento (inexistente entre ambas), las cuales quedan flanqueadas en su extremo exterior por un pilar de sección cuadrada también de orden toscano (que comparte basamento con la columna adyacente), que sirve de cierre visual a la correspondiente fachada lateral del templo, mientras que en su extremo interior quedan flanqueadas por una de las dos caras laterales de la calle central de la fachada, que se dispone varios metros más adelantada. Al haber quedado sin concluir, estos dos atrios laterales presentan en la actualidad, por encima de sus columnas, un sencillo alero de madera (que también recorre el resto de la fachada principal), que los protege y que sustituye al monumental entablamento que los debería coronar, que en los segundos diseños de Sanz, al igual que en los primeros, debía ir rematado por una sencilla y clasicista balaustrada que, eso sí, carecería ya probablemente de la ornamentación superior de estatuas o flameros (o esta sería mucho más sobria) [figs. 50 y 51].



Fig. 50: ***Vista general de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa la calle lateral del lado de la epístola. Foto: José Manuel Herráiz España.**



Fig. 51: ***Vista parcial de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Se observa la calle lateral del lado del evangelio. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Por su parte, el primer piso de la calle central de la fachada principal mantuvo también en gran medida los principios básicos, sobre todo compositivos, ya contenidos en el primer diseño Sanz, aunque con la modificación de ciertos aspectos que contribuyeron a aumentar su potencia visual y clasicismo. El cambio fundamental fue la sustitución de las cuatro pilastras toscanas ideadas inicialmente por Sanz por cuatro semicolumnas muy salientes (tres cuartos), también toscanas, que convirtieron la calle central en un auténtico pórtico tetrástilo y que dotaron al templo, en conjunción con las cuatro columnas de los atrios laterales, de un aspecto monumental profundamente clasicista, estrechamente vinculado con la arquitectura templaria grecolatina, que sin duda intentó evocar Sanz, probablemente como una manera de ganarse a los nuevos miembros jóvenes de la Comisión de Arquitectura, que finalmente aprobaron sus segundos diseños para el templo, firmes defensores de un neoclasicismo arqueologizante y monumentalista. Sin embargo, como ya he señalado anteriormente, dicho aspecto profundamente clasicista estaba presente ya en gran medida en las primeras trazas, aunque aquí quedó potenciado por el brillante manejo del orden arquitectónico por parte de Sanz, que, al ser únicamente de columnas, aumentó la capacidad de esta fachada para evocar el mundo clásico [fig. 52].



Fig. 52: ***Vista del primer piso de la calle central de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Destacan sus monumentales columnas toscanas. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La puerta principal de acceso al templo, de dimensiones monumentales, se abre en el centro de la calle central y es idéntica a la recogida en los primeros diseños de Agustín Sanz, es decir, se trata de un vano adintelado de marco ligeramente moldurado, plenamente neoclásico, que destaca por su sobriedad y pureza de líneas. Cabría ser emparentado con las puertas principales de varios templos parroquiales diseñados por Sanz con anterioridad, especialmente con la de la Iglesia de Calmarza, que resulta muy

similar.[2791] En origen, tal y como se observa en fotografías antiguas,[2792] la puerta presentaba por debajo un triple escalón idéntico al contemplado en las primeras trazas de Sanz, es decir, que se derramaba lateralmente más allá del marco, el cual se eliminó durante la Guerra Civil para permitir el acceso de vehículos al interior del templo convertido en garaje mecánico. La puerta se remata en su parte superior por un monumental aplacado rectangular apaisado, que, a diferencia de lo contemplado en el primer diseño, no se desarrolla en rehundido sino en saliente, aunque su efecto general es prácticamente el mismo. A su vez, también a diferencia del primer diseño, la puerta y el aplacado superior no aparecen en este caso enmarcados por un resalto general, lo que reduce los contrastes lumínicos de la fachada y aumenta su clasicismo.



Fig. 53: ***Vista de la calle central de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Destacan las monumentales columnas toscanas de su primer piso. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Flanqueando la puerta de acceso al templo se disponen lateralmente las dos parejas de semicolumnas toscanas de orden gigante ya mencionadas (cuyo saliente es aproximadamente de tres cuartos), que a pesar de la erosión de la piedra de la que están hechas, que se obtuvo de una cantera de la zona al igual que la del resto de la fachada,[2793] destacan todavía por su pureza de líneas y la calidad de su labra, realizada sin duda por un taller de cantería de primer nivel. Presentan basamento propio, común a cada pareja, y su intercolumnio, a diferencia del que existía entre las pilastras contempladas por Sanz en sus primeros diseños, no es liso, sino que paradójicamente, en vez de ser más austero

[2791] Los diseños de Agustín Sanz para este templo no llegaron a ponerse en construcción, pero afortunadamente se conservan los dibujos originales.
[2792] TRALLERO ANORO, S. J., *Sariñena…*, *op. cit.*, p. 90.
[2793] Tal y como consta en el proyecto constructivo de Agustín Sanz, la fachada principal era la única parte del templo, por sus especiales características y prestancia, cuya piedra de cantería no debía ser reaprovechada de la colegiata medieval sino obtenida de canteras próximas.

aparece decorado mediante un doble rehundido de formato rectangular dispuesto verticalmente, que contribuye a animar el paramento mural de fondo con interesantes matices de luces y sombras que permiten disminuir su pesadez y monotonía visual, restándole sobriedad, modificación que se debió sin duda a la decisión de Sanz de cambiar el lugar donde poner el énfasis decorativo, que pasó de la puerta principal a los intercolumnios de las dos parejas de columnas que se sitúan a sus lados [figs. 53, 54 y 55].



Fig. 54: ***Detalle de la parte inferior de las columnas toscanas del extremo derecho de la calle central de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La calle central de la fachada principal se dispone varios metros más adelantada que los atrios que la flanquean, por lo que posee dos caras o fachadas laterales, que no son lisas, sino que se articulan en ambos casos mediante dos monumentales pilastras toscanas, de las cuales, la más interior queda hoy parcialmente tapada a consecuencia del tapiado de los atrios. Dichas pilastras, al igual que las cuatro columnas del frente, sostienen un sencillo alero de madera, el mismo que remata los atrios, que se creó para protegerlas a la espera de poder levantar el entablamento superior de transición y el segundo nivel de la fachada, que se dio por concluido en precario, con sus muros estructurales de ladrillo a la vista, sin recibir el recubrimiento final de sillería, que le hubiera otorgado un aspecto acabado y acorde con el piso inferior y no la actual imagen de templo inconexo y a medio terminar.

Desgraciadamente, ni siquiera se conoce el aspecto que Agustín Sanz dio a este segundo piso de la fachada principal en sus segundos diseños, aunque sin duda no diferiría en exceso del contemplado en sus primeras trazas. Eso sí, carecería ya muy probablemente de la ruptura de plano que presentaba en origen el frontón triangular de su remate, que fue uno de los aspectos especialmente criticados por la Comisión de

Arquitectura de la Real Academia de San Fernando que censuró los primeros dibujos, y seguramente sería más sencillo a nivel decorativo, alejándose del aspecto todavía barroco clasicista que presentaba en las trazas iniciales, aproximándose más a la decidida resolución neoclásica del nivel inferior. A su vez, se desconoce también el diseño que Antonio Vicente dio a este segundo piso de la fachada principal, que tampoco se llegó a materializar, siendo el único aspecto conocido del mismo la sustitución del vano adintelado que presentaba en su centro según los diseños iniciales de Sanz, por el gran óculo circular existente en la actualidad.

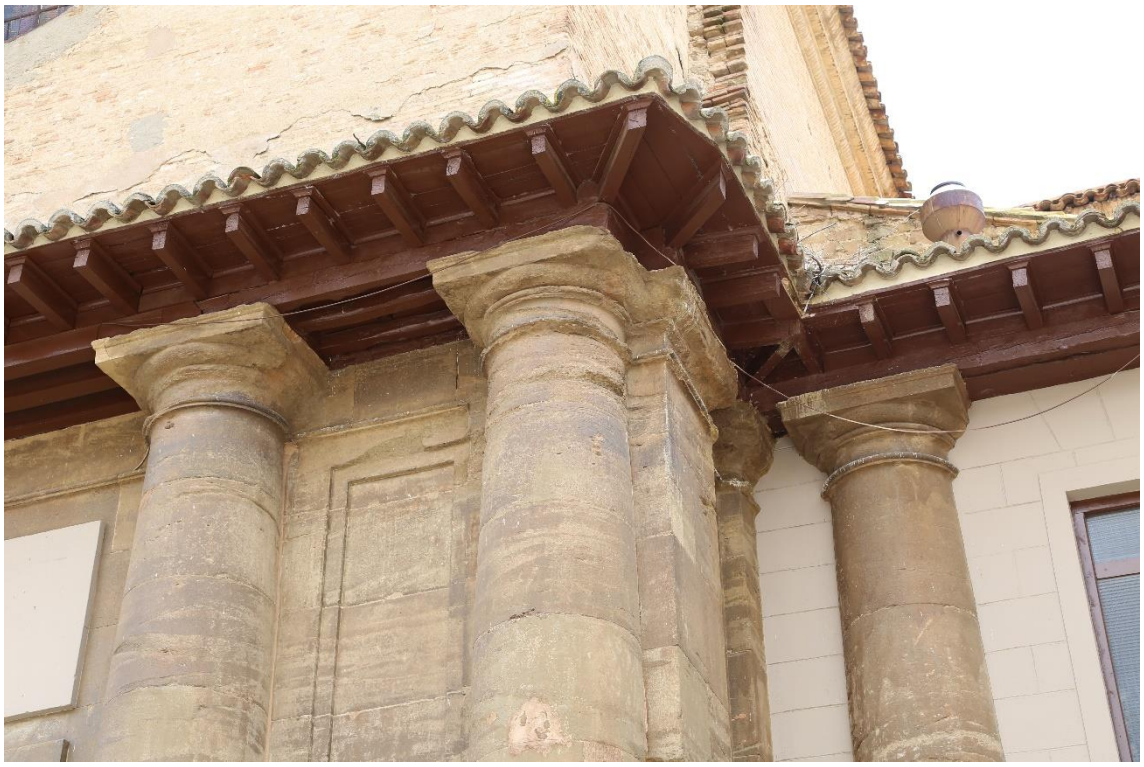


Fig. 55: ***Detalle de la parte superior de las columnas toscanas del extremo derecho de la calle central de la fachada principal de la Colegiata de Sariñena*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

En fin, se puede decir que, a pesar de quedar mutilada a la altura del entablamento, la fachada principal de la antigua Colegiata de Sariñena puede ser considerada la más destacada y sorprendente de la arquitectura religiosa aragonesa del neoclasicismo, ya que, como ya señaló Manuel Expósito Sebastián, resulta difícil, incluso a nivel español, encontrar un pórtico dórico toscano tan potente y que respete tan bien la poética del orden arquitectónico,[2794] y que a la vez evoque de manera tan eficaz, reinterpretándolo sabiamente, el clasicismo grecolatino, convertido en un referente esplendoroso digno de ser tenido en cuenta. Sin embargo, no debe olvidarse tampoco a mi juicio, como ya he señalado anteriormente y a diferencia de lo sugerido por el propio Expósito,[2795] que buena parte de la carga de modernidad en clave neoclásica presente en la fachada finalmente construida estaba ya en el primer diseño de Agustín Sanz. Eso sí, es indudable que con los cambios introducidos la referida carga de modernidad quedó potenciada en sus

[2794] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial …", *op. cit.*, p. 82.
[2795] *Ibidem*.

segundas trazas, cambios que, no obstante, se introdujeron en su mayor parte no por una imposición exterior sino por la propia voluntad del arquitecto de acomodarse a los nuevos planteamientos arquitectónicos que empezaban a dominar la Comisión de Arquitectura.[2796]

[2796] En principio, el diseño del primer piso de la fachada principal contemplado en los primeros diseños de Agustín Sanz no había sido censurado por la Comisión de Arquitectura, de tal manera que su modificación se debió muy probablemente a una decisión personal tendente a potenciar todavía más un clasicismo ya presente en sus primeras trazas. Las correcciones de la Comisión se centraron en el frontón triangular, que no se llegó a construir. Véase A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 194 v.-195 r. (Acta de la Junta nº 89, de 26-V-1792).

4.3.1.2. Proyecto de la nueva Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Lanaja (1792-1806)

Estudio histórico-artístico

La pequeña villa aragonesa de Lanaja, emplazada en plena comarca natural de los Monegros, en la zona nororiental del Corregimiento de Zaragoza, al que pertenecía en lo administrativo y judicial —en lo eclesiástico dependía de Obispado de Huesca—, conservaba todavía a finales del siglo XVIII una vieja y deteriorada iglesia parroquial bajomedieval de extraña figura compuesta por dos naves yuxtapuestas longitudinalmente, unidas por un gran arco apuntado, pero desalineadas entre sí, una de carácter protogótico, más antigua, de hacia comienzos del siglo XIII y de clara influencia cisterciense y otra ya más propia de un gótico mediterráneo temprano añadida posteriormente como una ampliación poco ortodoxa. El templo, además resultar muy extraño por la ausencia de jerarquía entre sus naves, escaso de visibilidad y en exceso compartimentado, había llegado a la década final de la centuria dieciochesca en un estado de deterioro muy grave que impulsó al capítulo eclesiástico y al ayuntamiento de la localidad a solicitar conjuntamente, a la autoridad competente, que se hiciera una visura oficial de su iglesia con el fin de determinar su reparación y ampliación y la contribución a las obras los perceptores de los diezmos y la primicia de la localidad [fig. 1].[2797]



Fig. 1: ***Vista general exterior de la vetusta iglesia medieval de Lanaja*.**

[2797] A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena", ff. 5 r.-6 v. (Memorial de 11-V-1792). El primero en vincular este proyecto con Agustín Sanz, aunque a través de una brevísima alusión sin más referencias, fue el investigador Manuel Expósito en 1986. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño Jesús…", *op. cit.*, p. 275.

Las partes implicadas decidieron dirigir su solicitud a la institución más próxima con competencias en materia de obras de interés público y en gestión e inversión de rentas: la Intendencia General de Aragón. En concreto, los cinco racioneros que conformaban el capítulo eclesiástico, encabezados por el párroco Vicente Abellana, y el ayuntamiento en pleno, al frente del cual estaba el alcalde Francisco Gazol, se dirigieron al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, mediante un extenso y demoledor memorial, fechado el 11 de mayo de 1792, en el que le expusieron con crudeza los males que aquejaban al templo. En primer lugar, le hicieron saber que *la yglesia parroquial de la misma se halla en un estado deplorable, de manera que todos sus tejados se encuentran amenazando notable ruina, e igualmente el campanal donde existen las campanas, de forma que ha mucho tiempo no se tañen por dicho riesgo. Una de sus fachadas del costado donde existe la puerta principal, no obstante de que en diferentes vezes se han hecho barios reparos en ella, se advierte por sus movimientos que quiere desplomarse. El coro se halla apuntalado porque amenaza una próxima ruina. Por hallarse dicha yglesia al pie de un monte elevado, las enrrunas que se han desprendido de esta han cargado contra la pared del costado de ella hasta treinta y un palmos de altura superante de su pavimento, y para este defecto se encuentra muy maltratada aquella, y los altares de dicha parte se puedren por la humedad que se introduze por dicho defecto. La escala para subir al campanil igualmente se halla con grandes sentimientos, y sucede lo mismo con las dos cabezadas de la nave donde existe el altar maior y el de el Jesús. El cementerio y las gradas que hai para suvir a él, y a la yglesia, se halla todo demolido y sin algún cerramiento*.[2798]

En su extenso memorial, tremendamente gráfico, las fuerzas vivas del pueblo no se limitaron a lo ya expuesto, que hubiera resultado suficiente en la mayoría de los casos para abrir un expediente, sino que decidieron ahondar más en su cruda explicación, que demostraba no demasiado aprecio hacia el achacoso edificio medieval que les servía de parroquia. De hecho, incidieron en que *todo el referido templo, por la maior parte de él, está amenazando ruina, a más de que es de una construcción tan basta y ridícula, y de aquellas obras que bulgarmente llaman construcción de morros, y por su disposición tan escasa y reducida, que ningún día festivo de primera clase que acostumbran los fieles congregarse en ella, no se puede acomodar los dos tercios de la gente del pueblo sin estar en la misma con notable irreverencia y en parages que no pueden ver la misa*. Es más para ejemplificar la gravedad de la situación del edificio, llegaron a relatar un preocupante episodio acaecido en el mismo que puso en peligro a los propios feligreses, y es *que es tal el infeliz estado de este templo y los tiempos que haze se alla en tan mala disposición, que en un día de la Anunciación de Nuestra Señora, a tiempo que se había dado principio al sermón, que se encontravan las puertas cerradas, sucedió el lance de arruinarse una porción de tejados, que se comovió las gente de tal modo que estubo expuesto a haver una infinidad de desgracias y con todo se sufrió muchos atropellamientos, de manera que fue indispensable hazer una multitud de sangrías en aquel día y tener que finar el cura quasi solo el Santo Sacrificio, quedándose la maior*

[2798] A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena", ff. 5 r.-6 v. (Memorial de 11-V-1792).

parte del pueblo sin oír aquella, porque todos juzgaron en aquel lanze, teniendo noticia de su infeliz estado, se venía toda ella a tierra [fig. 2].[2799]



Fig. 2: ***Interior de la vieja iglesia medieval de Lanaja hacia la cabecera en la actualidad*****. Conserva todavía su extraña solución espacial de dos naves desalineadas unidas por un gran arco apuntado, que dificulta la correcta visibilidad de los oficios desde una de ellas. Foto: Javier Martínez Molina.**

Además de hacer hincapié en el mal estado del templo, el capítulo eclesiástico y el ayuntamiento de Lanaja incidieron en otros aspectos, como la escasa dotación del templo, que hacía que su sacristía se encontrara *tan despoblada de ornamentos y calages, que estos no tienen forma ni figura de ellos si pueden cerrase. Las ropas que se usan son cortas y tan indecentes las maior parte, que con dificultad se puede celebrar las misa sin causar irreverencia.* Sin embargo, como no podía ser de otra manera, dado que lo que se pretendía al fin y al cabo era lograr la asignación de fondos públicos para una posible reforma o ampliación del templo, o incluso para su reedificación completa, los solicitantes incidieron especialmente en las rentas públicas que se percibían en la localidad y en quienes eran sus perceptores. De hecho, culminaron su escrito aludiendo de manera extensa a esta cuestión. En concreto, señalaron que *los Propios de que se compone este pueblo, pagadas las cargas ordinarias del reglamento, son de poco producto, y de este tiene que contribuir para alimentos a dicha yglesia con cien libras jaquesas anuales, que con dificultad suplen para cera y azeite. La dézima de la misma por un quinquenio, pagados los cargos ordinarios, asciende a mil ciento y quarenta libras jaquesas anuales, según el último arriendo que hai hecho. Que su perceptor último y único es el Ylustrísimo*

[2799] *Ibidem*.

Cavildo de la ciudad de Huesca. Y la primicia de la misma por dicho término asciende a ochocientas libras, también anuales, y sus perceptores son las Señoras de Sigena. Por ello, atendiendo a que *estos dos ramos*, los diezmos y la primicia, eran *los que por razón de leies divinas son acreedores y obligados a la manutención de estos templos, no teniendo, como no tiene este pueblo, otro advitrio que acudir a ellos, aiudando con aquella parte que pudiere con el sobrante de sus Propios (si le competiere) y los vecinos con algún auxilio en aprestos de materiales, en esta atención, deseoso el pueblo de precaver las desgracias que pueden ocurrir de la ruina de su yglesia, y de que la Casa del Señor esté con la decencia y seguridad que es devida*, suplicaban a la Intendencia que esta se sirviera *providenciar de que por la persona o personas que sean de su agrado, con citación de los perceptores de décima y primicia, se haga una visura y reconocimiento formal del estado de dicha yglesia, ornamentos y calages, y por estos se proiecte las obras necesarias y precisas para su seguridad y dilatación, declarando el tanto que por ello fuere necesario, para con vista de él mandar a dichos perceptores contribuian cada uno con el que le corresponda para la execución de dichas obras* [fig. 3].[2800]



Fig. 3: ***Interior de la vieja iglesia medieval de Lanaja hacia los pies en la actualidad*****. Conserva todavía su extraña solución espacial de dos naves desalineadas unidas por un gran arco apuntado. Destaca su despojada fábrica de sillería. Foto: Javier Martínez Molina.**

El Intendente Ximénez Navarro, atendiendo a la gravedad de la situación expuesta en el memorial, recomendó a los solicitantes, mediante decreto fechado el 14 de mayo de

[2800] *Ibidem.*

1792, que con esa misma instancia acudieran directamente al Consejo de Castilla. Para conseguir el efecto deseado, probablemente por recomendación expresa de la Intendencia, siguieron un procedimiento habitual muy bien pautado, aunque aún tardaron casi tres meses en ponerlo en marcha, pues debieron de esperar a tenerlo perfectamente preparado. En primer lugar el síndico procurador, Joaquín Gavarre, y los regidores de la localidad, Manuel Andreu y Joaquín Berdún, presentaron un memorial a su propio alcalde el 7 de agosto de 1792, exponiendo que, *con el motivo de tener que incoar instancia ante el Real y Supremo Consejo de Castilla, y en su Real Sala de Justicia, contra los perceptores de diezmos y primicias de dicho pueblo a fin de que contribuían, como de derecho corresponde, a reparación, y si se considerase preciso edificación y construcción de la única yglesia parroquial que existe en este pueblo, como también para las jocalias, ornamentos precisos para la decente manutención del culto divino,* y teniendo en cuenta que era cierto su deplorable estado, que detallaron (incluida la alusión a la torre campanario, que no presentaba ninguna seguridad, y a *que los remates de las dos naves que tiene amenazan igual ruina*), le solicitaban que procediera a recabar información de *peritos inteligentes* que pudieran *dar razón y noticia* sobre los hechos que en su escrito expresaban, de tal manera que la documentación técnica generada les fuera entregada original para instruir el recurso.[2801]

En consecuencia, el alcalde de Lanaja, Francisco Gazol, el mismo día 7 de agosto de 1792, dado que el procedimiento estaba ya preparado de antemano, nombró como peritos *para el registro de visura* a Bernardo Ambrós y Domingo Escanero, maestros alarifes vecinos de Lanaja de 67 y 48 años respectivamente, y estableció que el capítulo eclesiástico nombrase a dos de sus miembros para que declarasen *lo que entendieran* sobre las jocalias y ornamentos litúrgicos. De inmediato, el mismo 7 de agosto, los dos peritos aceptaron el encargo, y el 8 de agosto declararon el resultado de su visura, que fue prácticamente una mera reproducción de lo ya expuesto por el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico en su memorial conjunto original del 11 de mayo de 1792, pues se limitaron a señalar aspectos como: que la iglesia se encontraba en estado ruinoso *por hallarse undiendo sus tejados, y la torre o campanario con ninguna seguridad y en dicha disposición de ruina,* que la fachada donde se emplazaba la puerta principal estaba a punto de desplomarse, que el templo se localizaba al pie de una colina y las enronas habían cargado una de sus paredes 31 palmos por encima del pavimento generando humedades a los altares, *que los remates de las dos naves que tiene amenazan igual ruina*, que el cementerio estaba abierto y demolidas sus gradas, o que el edificio era *de corta extensión para el crecido vecindario de dicha villa*, todo lo cual manifestaron saberlo por haber revisado la fábrica en otras ocasiones de orden del ayuntamiento y el capítulo eclesiástico. Por su parte, también el 8 de agosto de 1792, los racioneros José Pontaque y Francisco Alcubierre, en su propia declaración, confirmaron en líneas generales lo dicho por los peritos y dejaron clara la escasez de jocalias y ornamentos y su inadecuación, y que la iglesia no tenía otra dotación ni renta para la manutención de su sacristía, jocalias,

[2801] *Ibidem*, f. 5 r. (Decreto de 14-V-1792), f. 7 r.-v. (Memorial de 7-VIII-1792).

ornamentos y reparación de la fábrica que las 100 libras jaquesas anuales que se pagaban del caudal de Propios.[2802]

El propio 8 de agosto de 1792, siguiendo el procedimiento sugerido, el alcalde Francisco Gazol, como tal y como juez ordinario de la villa, interpuso su autoridad y decreto judicial, mandando que se entregaran las diligencias originales a la parte que instaba el procedimiento, es decir, al síndico y los dos regidores, que las remitieron de inmediato al Consejo de Castilla, acompañadas del memorial inicial del 11 de mayo y del decreto del Intendente General de Aragón del 14 del mismo mes, adjuntas a una instancia o pedimento de Domingo Gómez Serrano, apoderado del capítulo eclesiástico y del ayuntamiento de Lanaja, en el que este hizo relación por menor del deplorable estado de la iglesia, aludiendo a lo ya referido en el memorial de mayo y en la declaración de los peritos, incluido el desplome del día de la Asunción, la ruina de la torre, que no permitía desde hacía mucho tiempo que se tocaran las campanas, la escasa extensión del edificio, y la escasez y mal estado de las jocalias. Aludió a la visura de los dos peritos y, sobre todo, hizo hincapié en las obligaciones de los perceptores de los diezmos y la primicia, señalando que *por derecho canónico y costumbre establecida, la obligación de reparos de yglesia, surtido de jocalias y ornamentos de sacristía, es anexa a los réditos y productos dezimales y primiciales en tanto grado que siempre sigue a sus perceptores, que lo son, de la dézima el Cavildo de la Catedral de Huesca, que por arriendo, deducido el tanto correspondiente a la manutención de racioneros y demás cargos, le quedan líquidos veinte y un mil reales, y de la primicia las Monjas de Sijena, que les produce mil pesos anuales. Y sin embargo de que con repetidas instancias se les ha pedido la reparación tan precisa, se han hecho insensibles a todo*. El apoderado destacó también que sus representados habían acudido al Intendente pidiendo visura y reconocimiento formal por *persona inteligente*, con citación de los perceptores de los diezmos y primicia, y que dicho perito proyectase las obras necesarias para la seguridad del templo y su ampliación, declarando el coste de las obras, y que se instase a los perceptores a que contribuyeran a las mismas. El apoderado concluyó su instancia pidiendo que se diera comisión al regente de la Real Audiencia de Aragón o al Intendente para nombrar un abogado de dicha audiencia que desempeñara la comisión procediendo a la visura, y que no entregando los perceptores *el caudal que importaren las obras*, se pudieran secuestrar *los productos de las décimas y primicias*.[2803]

La instancia presentada ante el Consejo de Castilla por el apoderado Domingo Gómez Serrano, así como el resto de la documentación remitida desde Lanaja, se convirtió de inmediato en un expediente abierto en el Consejo de Castilla que fue visto por la Sala de Justicia del Consejo, o lo que es lo mismo, por los señores Mariño, Flores, Fita y Colón, unos meses después, el 9 de noviembre de 1792, que ordenaron directamente al Intendente General de Aragón que dispusiera que Agustín Sanz, arquitecto de referencia tanto del Consejo como de la Intendencia, pasara *a reconocer el edificio de las Yglesia de la villa de Lanaja, su estado, capacidad con proporción al vecindario, encargándole lebante plan de las obras que contemple precisas y que regule su coste,*

[2802] *Ibidem*, f. 8 r.-v. (Decreto de 7-VIII-1792), f. 8 v. (Aceptación de 7-VIII-1792), f. 9 r.-10 r. (Declaración de 8-VIII-1792) y f. 10 r.-11 v. (Declaración de 8-VIII-1792).
[2803] *Ibidem*, f. 11 v. (Decreto de 8-VIII-1792) y ff. 13 r.-14 v. (Instancia).

procurando que el buque de dicha yglesia y el de todas sus oficinas sea proporcionado a el que se necesita para la concurrencia de todos los vecinos en los días de maior solemnidad, evitando los gastos de otros adornos que los que sean precisos para la decencia. Y executado todo ello con citación e interbención del ayuntamiento e ynteresados en los diezmos y primicias que se debengan en el territorio de dicha yglesia, informe el Yntendente quiénes son estos, a quanto asciende por un quinquenio el producto de unos y otros, con todo lo demás que contemple conducente para la instrucción del Consejo.[2804]

Como no podía ser de otra manera, el Intendente Antonio Ximénez Navarro, encargado de tramitar el expediente de la Iglesia de Lanaja, dio cumplimiento puntual a la Real Provisión que se derivó del auto del Consejo de Castilla del 9 de noviembre de 1792, por lo que encargó a Agustín Sanz, mediante decreto de 16 de enero de 1793, que viajara a Lanaja para visurar el templo ante la presencia de los perceptores de los diezmos y la primicia de la localidad y trazar posteriormente los diseños de las obras que considerara precisas. No obstante, el arquitecto zaragozano, dadas sus múltiples ocupaciones y los muchos encargos a los que debía hacer frente, no se desplazó a Lanaja de inmediato. Lo hizo transcurridos casi dos meses, superado ya el duro invierno, poco apto para viajar por las áridas tierras monegrinas. En concreto, llegó a Lanaja el 12 de marzo de 1793 portando consigo tanto la Real Provisión del Consejo de Castilla como una carta de presentación autógrafa para las autoridades municipales en la que se les instaba a citar a los perceptores de rentas de la localidad (Cabildo de Huesca y Monasterio de Sijena), que en principio debían asistir a la visura. En dicha carta, tras dar cuenta de sus títulos y de la comisión que se le había hecho por parte del Consejo de Castilla a través de la Intendencia, informó de que, *no obstante que por dicho señor Yntendente por carta se a participado esta operación al Ayuntamiento y Reberendo Capítulo de esta villa, al Ylustrísimo Cabildo de la ciudad de Huesca, como perceptor que es de las décimas de esta villa, y al Real Monasterio de Sigena, como perceptor de la primicia de la misma, en atención a que mi comisión se entiende con citación e interbención de dichos cuerpos, a fin de que tengan noticia de que me hallo por ebacuar mi comisión en dicha villa, por tanto, a Vuestra Merced pido y suplico que mediante requisitoria o en la forma que sea necesario, se sirba citar a los mencionados cuerpos para que, si bien combiniese interbenir en el asunto, lo executen desde luego en el término preciso de segundo día, y con lo que digan, o no puestas sus diligencias enseguida, para que todo conste en el expediente de comisión, se sirba mandar se me comunique original*.[2805]

[2804] *Ibidem*, f. 15 v. (Auto de 9-XI-1792)

[2805] *Ibidem*, f. 17 r.-v. (Carta de presentación de h. 11/12-III-1793), f. 25 r. (Carta de 3-II-1793) y f. 26 r.-v. (Carta de 14-II-1793). Previamente, el Intendente General de Aragón había comunicado a los perceptores de las rentas de Lanaja la decisión del Consejo de Castilla y la visura que Agustín Sanz debía hacer con citación de los perceptores. Así, el 16-I-1793 escribió al Cabildo de Huesca, que le contestó el 3-II-1793 comunicando que quedaba enterado y que esperaba que se le avisara del tiempo en que se llevarían a cabo las diligencias de Sanz en Lanaja para la intervención de algún apoderado. Por su parte, María Francisca Doz, priora de Sijena, se dio por enterada de la carta del Intendente del 9-II-1793, el 14-II-1793, aunque le recordó que en 1790 su antecesora había contribuido por vía de limosna, y por petición suya, a un reparo de la Iglesia de Lanaja y que tenían derecho a la primicia de la villa por recompensa a *haberle condonado un treudo perpetuo de quinientos cayzes de granos terciados, que pagaban anualmente los vecinos, lo que consta por concesión de Bula Pontificia y Concordato autorizado en devida forma*, habiendo estos cedido

El 12 de marzo de 1793, el nuevo alcalde de Lanaja, Bartolomé Alcubierre, mandó informar de la presencia de Agustín Sanz al ayuntamiento y al capítulo eclesiástico y mandó despachar requisitoria al Cabildo de Huesca y al Monasterio de Sijena para que remitieran apoderados que asistieran a la visura de la parroquial, despacho que se hizo ese mismo día. El día 13, el representante de las Monjas de Sijena, el escribano Joaquín Pueyo de Benedito, hizo acuse de recibo de la requisitoria dirigida a la priora en el lugar de Seno de Sijena y comunicó que pasaría a la comisión. Por su parte, el 14 de marzo de 1793, el representante del Cabildo de Huesca, José Cabrero, hizo a su vez acuse de recibo de la requisitoria, pero sin confirmar si asistiría a la visura.[2806] La visura oficial la ejecutó Agustín Sanz poco después, en torno al 16-17 de marzo, finalmente sin asistencia de los representantes de los perceptores de las rentas, a pesar de que el arquitecto zaragozano esperó cuatro o cinco días desde la citación por si finalmente acudían. En cualquier caso, Sanz, tras inspeccionar y medir el templo concienzudamente y recabar otros datos que necesitaba (materiales disponibles, precio de jornales y materiales de construcción en la zona…), pudo abordar a su regreso sin problemas la elaboración de un proyecto para el templo, un proyecto que, finalmente, dado el deterioro del edificio y su extraña configuración, sería completamente de nueva planta, aunque austero y ajustado plenamente a las necesidades de espacio, tal y como había estipulado el Consejo de Castilla.[2807]

De hecho, en su propio informe de la citada visura, fechado en Zaragoza casi un mes después de la realización de la misma, el 10 de abril de 1793, Agustín Sanz dejó muy clara la escasa conveniencia en este caso de reaprovechar el viejo templo medieval, algo que, con una actitud plenamente ilustrada, siempre procuraba por economía de medios. Así, tras relatar brevemente las circunstancias de la visura, expuso que, ante la inasistencia de los representantes de los perceptores de las rentas, *por no aumentar gastos*, ejecutó la misma con la mera intervención del capítulo eclesiástico y el ayuntamiento de Lanaja, y que, tras un concienzudo examen, encontró *que dicha yglesia se alla situada en un estremo de la villa, a la parte vaja de un monte. Se compone de dos naves de estilo gótico sin parte uniforme, y por su mala disposición escasamente tienen cabimiento en ella con vista de los dibinos oficios las personas del pueblo. Y aunque en el día no está en ebidente riesgo de arruinarse, se comprende que a de ser poca su permanencia, por quanto la pared del costado don*[de] *biene la puerta principal en que apea la bóbeda de la una nave se alla, por falta de cimientos, bastante desplomada y con muchos quebrantos, y no obstante de averle creado por lo exterior de poco tiempo a esta parte crecidos estrivos para contener su empuge, an continuado los quebrantos, comunicándosen a la bóbeda principal y a la del coro, que actualmente se encuentra apuntalada. Y a no construir dicha pared de nueva planta y por consiguiente las bóbedas*

la primicia a favor del monasterio, libre y sin cargo alguno, *debiendo contribuir para la manutención de la yglesia con el producto del erbage de mil cabezas de ganado, que en el día podía ascender a más de trescientas libras jaquesas con tenencia de monte blanco, en suposición de que los montes que existen en dicha villa, que se compone de 160 vecinos, son los mismos que quando se hizo dicho concordato, que lo era de más de 700*.

[2806] *Ibidem*, f. 17 v. (Decreto de 12-III-1793), ff. 17 v.-18 r. (Requisitoria de 12-III-1793), f. 20 r.-v. (Acuse de recibo de 13-III-1793) y f. 22 r. (Acuse de recibo de 13-III-1793).

[2807] *Ibidem*, ff. 27 r.-28 v. (Informe de visura de 10-IV-1793).

y parte de tejado que apean en ella, será infructuoso qualquier gasto que se haga en su reparación.[2808]

El arquitecto zaragozano prosiguió su informe dando cuenta de que *las paredes exteriores de las testeras de dichas dos naves a la parte donde biene el altar principal y la que da al costado del monte, se allan muy deterioradas a causa del mucho salitre que reciben del terreno que las circunda, el cual está superior al pabimento de la yglesia treinta y dos palmos, en partes más y en partes menos, de manera que las tres capillas de fondo que ay en dicho costado no tienen sobre sus bóbedas otra cubierta que el mismo terreno, y por esto se calan las aguas plubiales al interior de la yglesia*. También reseñó que *la escalera a caracol que comunica a las bóbedas con las paredes de su caja, tiene varios resentimientos y por falta de cimiento se a separado del cuerpo principal de la yglesia en la mayor parte de su altura. La espadaña donde se allan colocadas quatro campanas, con la del relox, que es obra de bastante consideración, está amenazando ruina y no tiene ningún buen reparo, por lo que dispuse que dichas campanas se tocasen solo a media vuelta y esto en los casos de necesidad. Los tejados de la cuvierta de dichas dos naves tienen poco bertiente, de cuya falta se an originado muchas goteras, y algunos de sus puentes se an separado de los empalmes por la inclinación que an echo las paredes esteriores. El cementerio está junto con la fachada del pórtico y como no tiene ningún cerramiento ay el riesgo de que los perros y otras fieras descubran los cadáveres, como se dice aver sucedido*.[2809]

Por todo lo expuesto, *y por que sobre no aver en la actual yglesia proporción para ampliarla y dejarla con la decencia devida, las obras de su reparación an de ser de mucho coste*, consideraba que, según su dictamen, lo mejor sería *construirla de nueva planta en otro sitio más regular y proporcionado para la comunicación de los fieles, como es en la plaza principal contigua a la casa de la villa, donde se allan unas casitas de poco valor, en inteligencia que la mayor parte de dicha nueva yglesia podrá construirse con los materiales de la antigua, esto aún quando se dexe una porción de sus paredes esteriores para que sirva de cementerio*. Concluyó su informe aclarándole al Intendente que todo lo anterior se lo había hecho presente con el fin de que dispusiera si debía elaborar o no *plan, proyecto y cálculo para nueva yglesia*.[2810]

Tras recabar el informe de visura de Agustín Sanz, el 14 de mayo de 1793 el Intendente mandó unir el mismo a los antecedentes y que el Contador Principal de Propios de Aragón, Diego Navarro, le ofreciera un dictamen al respecto. Este le dio su parecer dos días después, el 16 de mayo, proponiéndole que encargara a Sanz la formación de los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la iglesia de nueva planta que este consideraba precisa para Lanaja. En consecuencia, casi mes y medio después, el 25 de junio de 1793, el Intendente mandó devolver el expediente a Sanz *para que forme el correspondiente plan, proyecto y cálculo para la construcción de una nueva yglesia de*

[2808] *Ibidem*.
[2809] *Ibidem*.
[2810] *Ibidem*.

planta de la cavida y decencia correspondiente, respecto ser inútil todo reparo en la que oy sirbe.[2811]

Tras recibir el encargo para proyectar la nueva Iglesia de Lanaja, Agustín Sanz debió de ponerse manos a la obra casi de inmediato, pues tuvo listos los diseños, el proyecto constructivo y el cálculo de costes, que rubricó el 24 de abril de 1794, en apenas diez meses, un plazo muy ajustado para lo que había sido habitual hasta entonces. Lamentablemente, sus diseños del edificio (que dibujó en cuatro pliegos de papel), que tampoco llegó a ser construido, no se conservan, aunque el proyecto constructivo y, en menor medida, el cálculo de costes, permiten deducir algunas de sus características.[2812]



Fig. 4: ***Vista general de la plaza de Lanaja, para la que Agustín Sanz proyectó el nuevo templo parroquial*.**

Según estipuló Agustín Sanz en su proyecto constructivo, que se articula en nueve puntos, y ya había adelantado en el informe de visura, el nuevo templo, que sería de dimensiones moderadas, debía construirse completamente de nueva planta en un nuevo emplazamiento más cómodo y desahogado en la plaza principal del pueblo, junto a la casa consistorial, lo que requeriría la demolición de varias casas de carácter modesto. Dado que planteó el reaprovechamiento en la nueva obra de los materiales que saliesen en buen estado del derribo de la iglesia vieja, fundamentalmente sus sillares de piedra arenisca y los maderos de los tejados y de los forjados de diferentes dependencias, consideraba preciso trasladar el culto parroquial interinamente al amplio Granero del Cabildo de Huesca, aislando y habilitando como iglesia interina una sola de sus naves. Una vez hecha la *Traslación del Santísimo Sacramento*, se debía proceder ya tanto al derribo de la iglesia vieja como de las pequeñas casas de la plaza, contiguas al ayuntamiento, en cuyo solar se levantaría el nuevo templo, *procurando no inutilizar los materiales por falta de cuidado, separándolos con distinción de clases y poniendo a*

[2811] *Ibidem*, f. 27 r. (Decreto de 14-V-1793), f. 27 r. (Informe de16-V-1793) y ff. 28 v.-29 r. (Decreto de 25-VI-1793).
[2812] *Ibidem*, pp. 31 r.-38 v. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 24-IV-1794).

cubierto las maderas. Matizó Sanz que, para que el espacio de la iglesia vieja pudiera servir de nuevo cementerio como tenía previsto, era preciso que los muros exteriores de dicha iglesia quedaran íntegramente sin demoler en una altura de 14 palmos (2'7 m) y que se cubrieran con una albardilla [fig. 4].[2813]

Estando ya expedito el nuevo solar dispuesto en la plaza principal, se debía proceder ya *a señalar y abrir, asta encontrar suelo firme, las zanjas para los fundamentos de la nueva yglesia con arreglo a la planta, dándoles un palmo de aumento por todas sus frentes, siguiéndolas en general por las envocaduras de las capillas, ligando las del un lado con las del otro, a correspondencia de las pilastras de la nave y crucero*. Precisó Agustín Sanz que la zanja de los cimientos de la fachada principal debía comprender también la cimentación del espacio que ocuparían sus columnas, que, al parecer, a tenor de esto, se dispondrían adelantadas. A continuación, se debían macizar dichas zanjas *con buena mampostería ordinaria de cal y piedra guija bien apisonada, dejándolas perfectamente de nivel un palmo inferiores al pavimento exterior*.[2814]

Sobre los cimientos debía plantearse ya la obra *con toda exactitud*, levantándose hasta la cornisa del alero de la nave con sillería de la que saliera en buen estado del derribo, una sillería que, según el cálculo de Agustín Sanz, sería suficiente para construir todo el templo nuevo, *a diferencia de algunas piezas*, sin duda de carácter especial en cuanto a dimensiones o formato, que debían ejecutarse nuevas. Dicha sillería se debía sentar toda ella *con mortero delgado, cruzando juntas alternatibamente*. Entre las piezas de cantería que debían ejecutarse nuevas Sanz citó el zócalo de las columnas de la fachada principal, que debía hacerse *con piezas crecidas cortadas de intento de la misma calidad que las del derribo.* A su vez, las basas y los capiteles de las referidas columnas debían *comprender parte de la caña de la columna y el resto de esta ha de ser en dos piezas iguales en altura, asegurando unas y otras con espigas de yerro emplomadas en sus centros.* Por su parte, *las dobelas del arco de la puerta principal*, entendido este arco como una portada pétrea no necesariamente curva, debían tener *todo el grueso de la pared, con cinco palmos de altura y dos de voquilla, y las del que biene sobre los intercolumnios an de ser veinte y tres, inclusos los salmeres, y an de contener el alto del arquitrave y friso, penetrando la que menos asta la mitad del grueso de la pared, embutiendo en su sobrelecho, a correspondencia del centro de las columnas, un telar de yerro de tres dedos en quadro, con codillos en los estremos, bien emplomado*.[2815]

La cornisa que debía rematar el entablamento que sostendrían las columnas de la fachada principal, debía ser *en dos hiladas, que la junta benga al sofito de la corona, siendo sus piezas crecidas y unidas a cola de milano con las del interior.* A su vez, las cornisas de los cuatro frontispicios y del alero de la nave debían componerse de una hilada, *teniendo tanto tizón como buelo, por lo menos. Los arcos de las ventanas an de ser, de cantería por lo exterior a soga y tizón, y de ladrillo y yeso a lo interior.* Los de las capillas, por su parte, *de ladrillo y yeso de tres palmos de rosca, y de lo mismo se arán los de las puertas de las sachristías, a regla por el intradós y escarzanos por el extradós.* También debían ser de ladrillo y yeso los arcos de las naves, *los torales de cinco palmos*

[2813] *Ibidem*.
[2814] *Ibidem*.
[2815] *Ibidem*.

de rosca, y con este mismo material se debían construir *la forma en bosquejo de la cornisa interior, bóbedas, paredes que circuyen la media-naranja, y cuerpecito superior de la torre, exceptuando las cornisillas del esterior de estas dos últimas partes, que an de ser de piedra, como también la escalera de comunicación a dicha torre, por la cual se aprovecharán las gradas de la espadaña actual*.[2816]

Por su parte, las armaduras de los tejados debían ejecutarse *como se manifiesta en los cortes*, poniendo tablas para el asiento de la teja, *que ha de ser a cerro lleno, encarcelándolas de los caballones con mortero de cal*. El chapitel de la torre debía formarse con *cerchones y riostas clabadas a la aguja, que esta debe sentar en dos telares de pares, y sobre dichos cerchones se entablan con tablas de dos dedos de grueso, cuviertas en general con hoja de lata, dándole dos manos de color de plomo al olio*. Por su parte, los pisos o forjados de la sala capitular, el archivo y el cuarto de las manchas del órgano, debían construirse de bovedillas de revoltón y maderos de suficiente cuerpo, colocados a dos palmos de distancia unos de los otros, y por la parte inferior, *para techumbre de las sachristías,* debían hacerse cielorrasos *con listones tegidos de caña, y lo mismo en dicha sala capitular y archivo*. A su vez, en el pie o basamento del cuerpo de campanas de la torre debía formarse un piso de bovedillas, y debajo de este el cuarto del reloj *reducido a lo preciso*. La escalera de comunicación con la sala capitular y el órgano debía ejecutarse de ladrillo y yeso con peldaños de madera de *quatro dedos en quadro*.[2817]

En cuanto a los acabados interiores, todo el interior de la iglesia y sus dependencias auxiliares debía *revocarse perfectamente con yeso pardo, sobre el qual (exceptuando la torre) se ará el enlucido con yeso blanco*. Por su parte, los capiteles, basas, imposta, adornos de puertas y ventanas, y última mano del cornisamento, debían hacerse con estuco.[2818]

El altar mayor, *atendiendo al menos coste*, debía hacerse de madera imitando a mármol blanco la parte escultórica, mientras que *la arquitectura*, es decir, la mazonería, debía imitarse *a diferentes mármoles de buen gusto*, dorándose los capiteles, las basas, el sagrario y el marco de la *medalla* o relieve que lo debía presidir. Por su parte, *los balaustres de las puertas de las entradas del coro*, que según esta descripción se dispondría a la italiana, es decir, detrás del altar mayor, debían ser *de yerro bien trabajados, con los dados y anillos de bronce*. A su vez, las gradas del altar mayor, el presbiterio y la puerta principal del templo, debían ser de piedras de labradas de gran formato, *y el pabimento general de baldosas de tercia en cuadro sentadas con yeso*.[2819]

Las vidrieras de las ventanas del templo, entendidas como vidrios transparentes emplomados formando un diseño geométrico regular, debían tener *los telares de yerro correspondientes a su seguridad, con rejadillos a la mano de afuera*. Agustín Sanz precisó que, en las ventanas de las sacristías, sala capitular, caja de su escalera y archivo,

[2816] *Ibidem*.
[2817] *Ibidem*.
[2818] *Ibidem*.
[2819] *Ibidem*.

y en la primera del cuerpo inferior de la torre, se debían poner rejas, *y bidrieras en las cinco primeras*.[2820]

En cuanto a la carpintería común, las puertas de las sacristías y las de la entrada a la torre y la escalera de la sala capitular, debían ejecutarse nuevas, de *pino meliz armadas a boquilla, por la cara como se demuestran en el corte nº 3, y por la espalda an de hacer fondo sus paneles, y los marcos han de tener siete dedos de canto, y once de tabla*. Las ventanas de dichas dependencias debían ser *de dos medias con paneles grandes a lo interior y lisas por lo exterior, sus marcos de nueve dedos en cuadro, y unas piezas y otras han de llebar los herrages correspondientes*. Por el contrario, para la sala capitular, archivo, cuarto del órgano y cuarto del reloj, se debían reaprovechar las puertas y ventanas que se hallaban en buen estado en la iglesia vieja. Las puertas principales debían ser *de gorrón de dos medias con postigos, lisas por la cara exterior y empaneladas por la interior, los saetines y barras han de tener diez dedos de ancho, seis de grueso y han de estar a dos palmos de distancia de una a otra, en las quales han de engargarar dichos paneles. Las piezas de la mano han de tener un palmo de tabla y diez y seis dedos las del gorrón. Estas an de llebar lorigas de yerro a la parte de arriva, y a la vaja dados, puntos y planchas, y para cerrarlas se les pondrá media falleva, valdero y cerrajas correspondientes,* debiéndose dar a toda la referida carpintería dos manos de color de caoba al óleo.[2821]

Por último, en el perímetro exterior del templo, inmediato a sus paramentos, debía hacerse un empedrado *de cinco palmos de ancho, que tenga algún descenso para salida de las aguas, al cual después de bien apisonado se le han de echar lechadas de mortero de cal para su permanencia*.[2822]

El proyecto constructivo redactado por Agustín Sanz se completa con un cálculo exhaustivo de las obras a realizar, desglosado partida por partida. Del mismo, que permite ajustar la interpretación del templo descrito en el proyecto constructivo, se desprende que la nueva Iglesia de Lanaja tendría un coste total de 13.960 libras, 14 sueldos y 12 dineros jaqueses (262.790 reales y 12 maravedís), una cifra moderada para un templo de nueva planta, explicable en parte por el reaprovechamiento de materiales, pero también por su austeridad y su envergadura comedida, acorde a la población de la localidad.

Del análisis tanto del proyecto constructivo como del cálculo de costes, se deduce que el templo proyectado por Agustín Sanz sería una iglesia clasicista de cruz latina exenta y de tamaño moderado, concretamente de una sola nave, probablemente de tres tramos, con capillas entre los contrafuertes, transepto alineado, crucero cubierto con cúpula de tambor ochavado exterior y cabecera recta dotada de coro detrás del altar mayor. La misma, probablemente ya incipientemente neoclásica, en la línea del segundo proyecto del propio Sanz para la cercana Iglesia de Sariñena, a tenor de su pórtico adelantado de columnas exentas de cantería y de la ausencia de referencias ornamentales, presentaría un sobrio interior jalonado de pilastras que flanquearían capillas laterales de embocadura en arco de medio punto unificadas entre sí mediante impostas y un gran entablamento general que se desplegaría perimetralmente justo por debajo del arranque

[2820] *Ibidem*.
[2821] *Ibidem*.
[2822] *Ibidem*.

de las bóvedas, que serían, tanto en la nave, como en los brazos del transepto y el presbiterio, de cañón con lunetos reforzadas con arcos fajones Los lunetos de las bóvedas cobijarían paramentos semicirculares presididos por óculos circulares enmarcados de manera sencilla y cerrados con vidrieras transparentes, una solución ya usada previamente por Sanz (iglesias de Épila, Cortes de Aragón…). Dichos óculos, de los que probablemente habría cuatro también en el casquete de la cúpula, se complementarían en los cuatro testeros con vanos de formato rectangular vertical. El presbiterio, de dos tramos, quedaría dividido visualmente por al altar mayor clasicista, que respondería a un diseño de retablo columnario de cuerpo único ejecutado en madera, pero dorado y patinado imitando mármol blanco y jaspes de colores, un retablo que actuaría de pantalla de separación del coro, que se dispondría a modo de retrocoro a la italiana justo detrás del altar mayor, accediéndose al mismo a través de dos pequeños rejados laterales. El primer tramo del presbiterio quedaría flanqueado lateralmente por sendas sacristías, mientras que el coro quedaría ceñido probablemente por la escalera de acceso a la sala capitular, dispuesta a su vez en alto, en uno de los lados, y por la torre campanario, en el otro. También en el coro, en alto, o bien en el testero o en el lateral de la sala capitular, se dispondría en un balconaje enrasado el órgano, que se cerraría con una celosía. Dicha torre sería de dos cuerpos, el inferior de sillería y más alto, rematado en cornisa, el cual se completaría con un pequeño cuerpo de campanas de planta cuadrada de ladrillo, con cornisa y detalles pétreos, dotado de basamento inferior para ganar peralte y dar cabida al reloj, y coronado por un chapitel apuntado. Los restantes exteriores, caracterizados sin duda por los volúmenes geométricos puros de gran rotundidad, destacarían por su austeridad y despojamiento. En ellos destacarían los cuatro testeros pétreos del templo (fachada principal, cabecera y brazos del transepto), rematados en frontón triangular clasicista de potente cornisa, la envoltura exterior de cinco contrafuertes rematados en flamero o llamero, o el tambor exterior envolvente de la cúpula, que como es habitual y se desprende de la documentación, sería ochavado. Tanto la puerta principal al exterior, como el presbiterio y el altar mayor al interior, estarían dotados de grada.[2823]

Agustín Sanz debió de hacer entrega a la Intendencia General de Aragón de los diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la Iglesia de Lanaja el mismo día que los rubricó, algo habitual por su parte. Sin embargo, la tramitación del proyecto quedó pronto paralizada y la obra no se puso en marcha. Transcurrieron más de tres años hasta que el capítulo eclesiástico de Lanaja escribió un nuevo memorial a la Intendencia el 30 de julio de 1797 pidiendo la reanudación del proceso, cuya paralización achacó en parte *a alguna o algunas personas que han compuesto este aiuntamiento poco afectos al templo de Dios*, aunque probablemente también debió de tener que ver las reticencias de los contribuyentes, es decir, los perceptores de rentas. En todo caso, este memorial, que se dirigió al nuevo Intendente General José Gardoqui, sirvió para reiniciar el proceso.[2824]

Así, el 16 de septiembre de 1797, el Intendente Gardoqui remitió un informe al Consejo de Castilla, adjunto a una carta suya y a la Real Provisión ganada en su día por el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico. En concreto se lo remitió a Manuel Antonio de

[2823] *Ibidem*.
[2824] *Ibidem*, ff. 30 r.-31 r. (Memorial de 30-VII-1797).

Santisteban, escribano de cámara y de gobierno en lo tocante a los reinos de la Corona de Aragón, informándole del estado del expediente y de la financiación. En concreto señaló que la primicia producía por un quinquenio 800 libras jaquesas anuales e informó al Consejo de que Agustín Sanz había formado el plan, proyecto y cálculo, algo que después de tres años todavía no se había comunicado, y que su coste era de 262.790 reales y 12 maravedís. De hecho, adjuntos remitió también al Consejo, por primera vez, los diseños de Sanz, el proyecto constructivo y el cálculo de costes. También informó de quienes percibían la décima y la primicia, que eran el Cabildo de Huesca y el Monasterio de Sijena y la cantidad anual que percibían.[2825]

En contestación, el Consejo de Castilla, mediante carta fechada el 22 de diciembre de 1797, pidió al Intendente más información relativa a cuanto ascendían los diezmos y que cantidades correspondían a cada perceptor. En consecuencia, a petición del Intendente, la Junta de Propios de Lanaja escribió un informe el 24 de enero de 1798 en el que señaló que al Cabildo de Huesca, por el arriendo hecho en 1797, se le daban anualmente, por la diezma de Lanaja, 2.405 libras, y además los arrendatarios tenían que pagar al cura y los racioneros sus rentas, que ascendían a 85 caíces de trigo, diez de cebada, cuatro de centeno, 114 nietros de vino, seis cántaros y 56 libras, 12 sueldos por las campanas. Y al Monasterio de Sijena le resulta por el arriendo de la primicia, por un quinquenio, en cada año, libremente, 800 libras jaquesas. Este informe fue remitido al Consejo de Castilla por el Intendente Gardoqui el 13 de febrero de 1798.[2826]

En relación con lo anterior, a principios de diciembre de 1798, el apoderado del Cabildo de Huesca remitió un extenso memorial al Consejo de Castilla intentando justificar que dicho Cabildo no tenía obligación de contribuir a las obras de la nueva Iglesia de Lanaja, y que estas se debían financiar con la Primicia. En consecuencia, el fiscal del Consejo propuso, en informe fechado el 26 de marzo de 1799, que el Monasterio de Sijena, como perceptor de la primicia, expusiera lo que le conviniera, y que Agustín Sanz *buelva a decir con toda claridad y especificación si bastará reparar la yglesia parroquial de esta villa o es indispensable construirla de nuevo*. El Consejo aceptó la propuesta de su fiscal el 29 de marzo, por lo que algo después, en concreto el 16 de mayo de 1799, el escribano de cámara Manuel Antonio de Santisteban remitió una carta a Agustín Sanz y otra al Monasterio de Sijena, para que informaran.[2827]

Agustín San dio respuesta al Consejo de Castilla a los dos meses, el 20 de julio de 1799, mediante un informe que remitió al escribano mayor Santisteban. En el mismo matizó que, *aunque dicha Yglesia de Lanaja se halla en el estado ruinoso que expresa mi informe de 10 de abril de 1793, no es imposible su reparación, como allí mismo indico, ni el mucho coste de todas las obras necesarias para ello podrá alcanzar con bastante diferencia al qua tendría la nueva yglesia de planta*. Aclaró también que, sin embargo, tuvo *por oportuno proyectarla assí (precedida la aprovación del cavallero Yntendente de este Reyno), por agregarse a los citados daños la mala forma y situación de la yglesia*

[2825] *Ibidem*, ff. 44 v.-45 r. (Informe de 16-IX-1797).
[2826] *Ibidem*, f. 53 r. (Carta de 22-XII-1797), f. 56 r.-v. (Informe de 24-I-1798) y f. 57 r. (Informe de 13-II-1798).
[2827] *Ibidem*, ff. 59 r.-64 v. (Memorial de h. 1-XII-1798), f. 65 r. (Informe de 26-III-1799), f. 65 r. (Auto de 29-III-1799), ff. 66 r. (Oficio de 16-V-1799) y ff. 67 r.-68 r. (Oficio de 16-V-1799)

antigua, cuyas partes las consideré muy principales. Por ello, le planteó al Consejo de Castilla las principales y más urgentes obras a ejecutar en el caso de que, *atendiendo solamente a la solidez de la antigua yglesia*, considerara conveniente su mera reparación, *supuesto que la capacidad de ella es suficiente para el vecindario*. Las citadas obras las fue explicando una a una.[2828]

Así, Agustín Sanz precisó en primer lugar que *para ebitar el que las aguas del terreno montuoso que circuye la mayor parte de la yglesia se calen, como hasta de aquí, al interior de ella deteriorando notablemente sus cimientos y paredes, es preciso rebajar dicho terreno en veinte quartas de anchura poco más o menos, formando una calle que su pavimento quede inferior al de aquellas y con inclinación a la parte más baja del monte, a cuyo fin se deberán derruir las capillas que existen debajo de él, cerrando sus embocaduras con macizos del mismo grueso que la pared que las acompaña, y si al tiempo del desmonte sale, como se crehe, en dichas paredes o sus cimientos alguna porción falsa, se irá reparando conforme se bayan haciendo las escabaciones.* También informó de que debía demolerse y construirse de nueva planta la pared lateral donde se hallaba la puerta principal de la iglesia, *dándole el grueso que pida el empuge de la bóbeda que apea en ella, executando los reparos que se juzguen precisos para dejar con toda solidez dicha bóbeda y la del coro*. A su vez, consideraba también necesario que se derribara y volviera a construir de nueva planta *la espadaña con la escalera que comunica ha ella y a las bóbedas, y las paredes de su caja, guardando en la execución de dicha nueva espadaña una forma sencilla y reduciendo su buque a lo preciso para acomodamiento de las campanas que hay en el día*. Los tejados de las dos naves, por su parte, consideraba preciso deshacerlos totalmente y volverlos a armar con mayor inclinación de sus vertientes, *supliendo las maderas y demás necesario para dejarlos perfectamente arreglados.* Por último, veía necesario que se ejecutaran *barias porciones de enlucidos en lo interior de la yglesia para dejarla con alguna decencia, resultivos de las nuevas obras y del deterioro que a causado la umedad en sus paredes, y arreglar su pavimento. Y sería muy conducente mudar el cementerio a otro sitio más a propósito que el actual*. Sanz concluyó su informe para el Consejo precisando que esas eran las principales reparaciones que consideraba precisas *para dejar la precitada yglesia de Lanaja con la debida solidez, sin que deba extrañarse el que al tiempo de su construcción sea necesario atender a otros que ahora no pueden conocerse. Su execución requiere sumo cuidado e inteligencia y por ello tengo por indispensable, en el caso de verificarse, que Vuestra Alteza se sirba encargar su dirección a un arquitecto de la mayor satisfacción de Vuestra Alteza*.[2829]

En paralelo, a principios de agosto de 1799, la priora y religiosas del Monasterio de Sijena, a través de su apoderado, Esteban Peirón y Merino, pidieron ser parte en el expediente abierto en el Consejo de Castilla y que se les remitiera para poder expresar lo que les conviniera. Por su parte, el Ayuntamiento pidió el 8 de diciembre de 1800 que se le autorizara a utilizar 2.000 reales de vellón de los Propios, para poder seguir financiando las diligencias del expediente, algo que le permitió el Consejo de Castilla. Así, ya en

[2828] *Ibidem*, ff. 69 r.-71 r. (Informe de 20-VII-1799).
[2829] *Ibidem*.

octubre de 1801, el apoderado del monasterio remitió un informe al Consejo justificando los motivos que amparaban al mismo para no tener obligación de contribuir en nada, para lo cual presentó adjunta la escritura de compromiso y sentencia arbitral del año 1575, otorgada entre el monasterio y el ayuntamiento, por la cual se les concedía la primicia íntegra, sin sus cargas habituales, a cambio de la condonación de un treudo perpetuo. Entretanto, el ayuntamiento y el capítulo eclesiástico presentaron al Consejo de Castilla otro pedimento, fechado a comienzos de diciembre de 1801, en el que, debido a la ruina galopante del templo, pedían que se acudiera a su pronto remedio, bien mediante una obra de nueva planta o reparando el edificio existente, para lo cual consideraban lo más adecuado el secuestro de la tercera parte de las décimas y la primicia.[2830]

Casi un año después, el fiscal del Consejo de Castilla, en un informe fechado el 22 de septiembre de 1802, propuso que para la construcción o reparo de la iglesia se podría fijar la contribución de la tercera parte de los diezmos y que se aplicara el sobrante que hubiere de Propios, pero que de ninguna manera se podía obligar a contribuir a las Monjas de Sijena. En vista de ello, el 3 de noviembre de 1802, la sala de Justicia del Consejo, integrada por los señores Yebra, Navarro y Campomanes, determinó que se remitiese al Intendente General de Aragón el informe de Agustín Sanz de 1799 y que mandara que este u otro arquitecto de su confianza, en caso de que Sanz se hallase ausente u ocupado, con citación de los interesados, regulara y calculara el coste que tendrían las reparaciones de la iglesia que el arquitecto zaragozano proponía en su informe. Dicho auto se comunicó al Intendente mediante despacho del 7 de diciembre de 1802. En vista de ello y ante la muerte de Sanz en julio de 1801, el Intendente Blas Ramírez encargó el trabajo el 15 de diciembre de 1802, mediante despacho de comisión, al veterano Manuel Inchauste,[2831] arquitecto y académico de San Luis, para que *regule y calcule el coste que tendrán los reparos de la yglesia parroquial de dicha villa de Lanaja que se proponen en el informe que acompaña de don Agustín Sanz, y prevengo que la Junta de Propios le auxilie en lo que se le ofrezca, satisfaciéndole las dietas que devengue en su comisión*. Inchauste se presentó ante los miembros del ayuntamiento de Lanaja el 5 de febrero de 1803, a quienes presentó el despacho de comisión del Intendente, los cuales se comprometieron a facilitarle lo que necesitara para el cumplimiento de su encargo. Previamente, antes de proceder a calcular el coste de la reparación del templo, Inchauste había pedido que se le remitiera una lista con los precios habituales de jornales y materiales de Lanaja.[2832]

Finalmente, la extensa regulación del coste de reparar el templo según lo que había estipulado Agustín Sanz fue rubricada por Manuel Inchauste el 31 de marzo de 1803. Calculó el coste de las obras precisas en un total de 229.865 reales de vellón y 4 maravedís, sin contar otros reparos que sin duda irían surgiendo durante las obras, lo que

[2830] *Ibidem*, f. 76 r.-v. (Pedimento de h. 1-VIII-1799), f. 89 r.-v. (Pedimento de 8-XII-1800), f. 111 r.-113 v. (Informe de X-1800), f. 96 r.-110 r. (Copia de escritura de 1575) y ff. 115 r.-120 r. (Pedimento de h. 1-XII-1800).

[2831] Sobre Manuel Inchauste, véase el subapartado §2.2. dedicado a la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

[2832] A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena", f. 125 v. (Informe de 22-IX-1802), f. 127 r. (Auto de 3-XI-1803), f. 129 r.-v. (Despacho de 7-XII-1802), f. 130 r. (Despacho de comisión de 15-XII-1802), f. 130 v. (Certificación de h. 5-II-1803) y ff. 131 r.-131 v. (Lista de precios de jornales y materiales de h. I/II-1803).

suponía poco menos que construirla de nueva planta según el proyecto de Sanz. De hecho, en su informe, pese a calcularlo, puso de manifiesto el altísimo coste de reparar el templo antiguo y el poco sentido de ello dado que llevaría mucho tiempo a causa de ser necesarios varios apuntalamientos y ser preciso construir las obras *en un crecidísimo número de diversas y pequeñas porciones*, algo muy embarazoso y costosísimo.[2833]

El cálculo de Manuel Inchauste fue remitido al Consejo de Castilla por el Intendente Blas Ramírez el 5 de abril de 1803. En paralelo continuaron las diligencias sobre la financiación de las futuras obras, en las que cobró gran protagonismo el Obispo de Huesca, Joaquín Sánchez Cutanda y Miralles (1745-1809) a quien el Consejo encomendó la mediación y coordinación en el asunto. Así, en un informe fechado el 26 de mayo de 1804, el obispo Cutanda planteó que, dado que apenas había una diferencia de 32.925 reales y 8 maravedís de vellón entre el proyecto de nueva planta de Agustín Sanz y la reparación de Manuel Inchauste, era preferible, según su criterio, que se siguiera el proyecto de Sanz, cuyos planos se incluían en el expediente, construyéndose un *nuevo templo arreglado en todo a los planos que obran en autos*. Así, aunque las diligencias siguieron, el criterio del Obispo de Huesca pervivió, de tal manera que el 7 de agosto de 1806, más de tres años después del informe del obispo, el Consejo de Castilla decretó que el templo de Lanaja debía construirse de nueva planta. Tras más de doce años desde la redacción del proyecto de Agustín Sanz, se volvía a la casilla de salida [fig. 5].[2834]

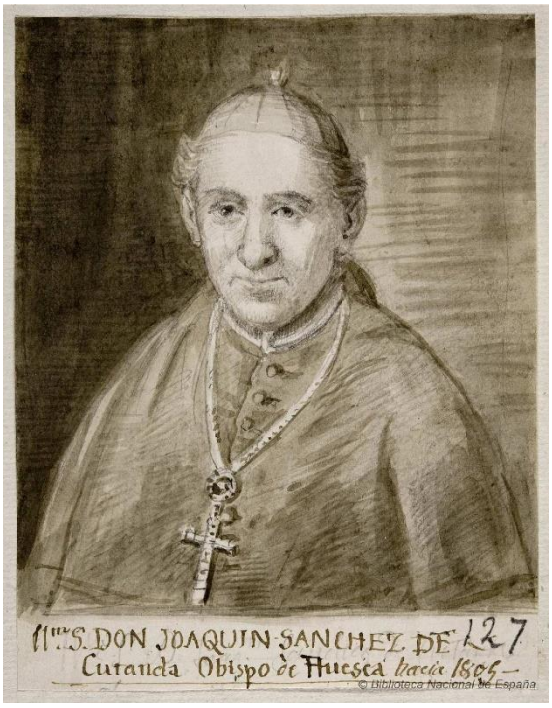


Fig. 5: Luis Muñoz Lafuente, *Retrato de Joaquín Sánchez Cutanda, obispo de Huesca*, h. 1805.

En concreto, en su extenso auto del 7 de agosto de 1806, el Consejo de Castilla determinó que *la Yglesia de la villa de Lanaja debe hacerse de nueva planta, con los despojos y materiales de las antigua, que ha de demolerse, y contribuyendo los vecinos para el resto con dos terceras partes de su coste y el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca con la otra tercera parte*, para lo cual este último debía destinar *la tercera parte líquida de los diezmos que percive en Lanaja, deducidos los cargos de dezmario. Y para las dos terceras de los vecinos, se aplicará la mitad del sobrante anual de Propios de aquella villa, todo el producto de las mil cabezas de ganado lanar que pueden hervajear cada año en aquel término, y la limosna que voluntariamente haga el Monasterio de Sigena, a cuya priora y monjas se escrivirá que el Consejo espera que, aumentando las pruebas que siempre han dado de su religiosidad y celo, contribuirán para la obra de la nueva yglesia con aquella cantidad que por vía de limosna voluntaria le dicte su caridad*

[2833] *Ibidem*, ff. 134 r.-138 r. (Cálculo de costes de 31-III-1803).
[2834] *Ibidem*, f. 139 r. (Oficio remisivo de 5-IV-1803), ff. 149 r.-153 v. (Informe de 26-V-1803) y f. 183 r.-v. (Auto de 7-VIII-1806).

y estime, teniendo presente la deplorable situación de aquel vecindario y la apurada y estrechísima urgencia que tiene de yglesia. Se encarga a los vecinos de Lanaja que procuren contribuir con algunas peonadas o jornales en los trabajos y acarreos de materiales, para que se adelanten más las obras y tengan ese alivio y ayuda en los gastos de sus dos terceras partes.[2835]

A su vez, el auto del Consejo de Castilla del 7 de agosto de 1806 contempló también, *sin perjuicio de lo que va mandado*, que el expediente y *los planos levantados por el arquitecto don Agustín Sanz* fueran remitidos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando *para el examen y aprovación de dichos planos, que evacuará y debolverá con su informe a la brevedad posible, atendiendo a la urgencia del caso y la naturaleza del asunto. Venido el informe dese cuenta y procédase inmediatamente a la construcción de la yglesia con arreglo al plan que sea aprovado, edificándose en la plaza principal de Lanaja, o en otro sitio más proporcionado que elija el arquitecto que haya de entender en la dirección de la obra, llevándose la devida cuenta y razón por la persona o personas que nombre la Junta de Fábrica de acuerdo con el Yntendente, componiéndose la junta del alcalde ordinario de Lanaja, del cura párroco de la misma villa, de la persona que señale el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y del tesorero que elija la junta, poniéndose los caudales en arca de quatro llaves que tendrán los que compongan la Junta de Fábrica, custodiando el arca en sitio seguro*.[2836]

A consecuencia del auto del Consejo de Castilla, su escribano de gobierno por lo tocante a los reinos de la Corona de Aragón, Manuel Antonio de Santisteban remitió el expediente y los cuatro diseños de Agustín Sanz, ya difunto desde hacía cinco años, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando mediante oficio fechado el 14 de agosto de 1806.[2837] La Real Academia, siguiendo el procedimiento habitual, pasó los diseños a informe de su Comisión de Arquitectura, una comisión que en 1806 nada tenía que ver ya en su composición y talante con la que conoció Agustín Sanz en la segunda mitad de la década de 1780. La misma, reunida el 4 de septiembre de 1806, examinó los *quatro diseños que en el año pasado de 1794 levantó el arquitecto académico don Agustín Sanz, ya difunto, para construir de nueva planta la Iglesia parroquial de la villa de Lanaja, cuya obra reguló en 262.790 reales y 12 maravedís vellón. La Comisión no pudo aprobarlos por sus malas formas y faltas de la proporción en su planta y alzados*. Sin duda, los nuevos componentes jóvenes de la comisión, defensores de un neoclasicismo radical, no vieron en los diseños de Sanz, que ya tenían más de doce años, aquello que se consideraba idóneo en aquel momento en el seno de la institución.[2838]

[2835] *Ibidem*, f. 183 r.-v. (Auto de 7-VIII-1806).
[2836] *Ibidem*.
[2837] *Ibidem*, ff. 184 r.-185r. (Oficio de 14-VIII-1806).
[2838] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-140, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1806-1823), f. 11 r.-v. (Comisión de 4-IX-1806). Los planos de Agustín Sanz se vieron en la comisión nº 11 del año 1806. Formaron parte de la misma ese día los siguientes arquitectos: Antonio López Aguado, Juan Antonio Cuervo, Julián Barcenilla, Ignacio Haan, Manuel Peñapadura. Actuó de secretario el historiador del arte Isidoro Bosarte, secretario general de la academia, por ausencia del secretario de la misma, Silvestre Pérez, antiguo discípulo de Agustín Sanz, que quizá se ausentó para no pasar por el mal trago de tener que participar en el rechazo de unos diseños de su antiguo maestro, que fue su descubridor para la arquitectura y al que en el fondo le debía buena parte de lo que era.

El rechazo de la Comisión de Arquitectura a los diseños de Agustín Sanz de la Iglesia de Lanaja de 1794 fueron comunicados al Consejo de Castilla mediante un oficio del secretario general de la Real Academia, Isidoro Bosarte, dirigido a Manuel Antonio de Santisteban y fechado el 10 de septiembre de 1806. En consecuencia, el fiscal del Consejo, en un informe fechado el 20 de noviembre de 1806 propuso que se remitieran los diseños rechazados de Sanz al Intendente, para que este nombrara un arquitecto de su confianza, académico siempre que fuera posible, que levantara los planos de nuevo teniendo en cuenta *los vicios* de los antiguos, y que los remitiera para su aprobación con la mayor brevedad. En función de este dictamen del fiscal, la sala de Justicia del Consejo, conformada por los señores Vilches, Carrillo y Moyano, decretó el 16 de diciembre de 1806 que se devolvieran al Intendente de Aragón *los planos que andan en estos autos para que, nombrando un arquitecto académico de experiencia y de confianza, lebante de nuevo el plan o planos que han de serbir para la construcción de nueba yglesia en la villa de Lanaja, precediendo para ello la elección del sitio en que se ha de hacer dicha yglesia, cuya elección hará la Junta de Fábrica, que ha de componerse del alcalde ordinario de dicha villa, el cura párroco* […], *teniendo presente el arquitecto los defectos de los planos que se debuelben para evitarlos, y lebantar el nuebo con la exactitud que corresponde, regulando los costos que habrá de tener la nueba yglesia y remitiendo el Yntendente las diligencias originales con su informe en el término de treinta días precisos*. También se ratificaron en este auto, a pesar de haberse admitido a trámite un recurso del ayuntamiento, las cuestiones relativas a la financiación de las obras ya acordadas en el auto anterior del 7 de agosto de 1806 que el que se mandaba poner en marcha las obras del templo. El auto se comunicó al Intendente en enero de 1807.[2839]

Por otra parte, cabe destacar que el reparto de la financiación establecido por el Consejo de Castilla para sufragar las obras del templo no había gustado nada al Ayuntamiento de Lanaja, que presentó un recurso ante el Consejo fechado el 22 de octubre de 1806 (190 r.-194 v.), ya que consideraba el reparto establecido gravoso a sus intereses y muy perjudicial, señalando que el consistorio no estaba obligado a financiar la fábrica de la iglesia sino que ello debía corresponder al Cabildo de Huesca, tanto por su calidad de diezmador, como por el hecho de que el título por el que obtuvo esa condición, una donación del rey Pedro II en 1206, ligó al Cabildo a la construcción de la fábrica y a sus reparos y conservación, *uniéndola e incorporándola en calidad de hija a la Catedral de Huesca con facultad de instituir ministros en ella y proveerlos de alimentos*. En dicho recurso el ayuntamiento resaltó que solo debía contribuir con la mitad del sobrante de sus Propios, y además únicamente mientras durase el secuestro de la tercera parte de los diezmos al Cabildo de Huesca, a la vez que entendía que otras de sus contribuciones también se debían reducir. Esta controversia sobre la financiación siguió a lo largo de 1807, pero nada se sabe sobre si se llegó a nombrar a un arquitecto académico para trazar unos nuevos planos, pues el expediente del Consejo de Castilla, probablemente

[2839] A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena", f. 184 r.-185 r. (Oficio de 10-IX-1806), f. 203 r. (Informe de 20-XI-1806), f. 204 r.-v. (Auto de 16-XII-1806) y ff. 205 r.-206 v. (Despacho de I-1807).

a raíz del estallido de la Guerra de la Independencia en 1808, quedó inconcluso.[2840] Lo que sí se sabe es que el Cabildo de Huesca, a título particular, llegó a encargar al controvertido fray Joaquín del Niño Jesús, que no era académico, que proyectara la reparación del viejo templo medieval, para lo que este elaboró diseños y una memoria en enero de 1808, poco antes del inicio de la guerra.[2841] En cualquier caso, ninguna de las iniciativas llegó a buen puerto, pues el extraño templo bajomedieval de dos naves desalineadas sigue sirviendo hoy en día como singular iglesia parroquial.

[2840] *Ibidem*, f. 190 r.-194 v. (Recurso de 22-X-1806).
[2841] EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño Jesús…", *op. cit.*, p. 275.

4.3.1.3. Proyecto de la nueva Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Peñas de El Frasno (1795-1808)

Estudio histórico-artístico



Fig. 1: ***Vista general de la torre campanario, único resto subsistente hoy de la vieja iglesia parroquial de El Frasno que las autoridades municipales de la localidad pretendían reedificar a finales del siglo XVIII.***

La pequeña localidad aragonesa de El Frasno, emplazada en un estrecho valle rodeado de agrestes montañas por el que transcurría el transitado camino real que unía Madrid con Zaragoza y Barcelona, y que dependía en lo administrativo y judicial del Corregimiento de Calatayud y en lo eclesiástico del Obispado de Tarazona, concretamente del Arcedianato de Calatayud, emprendió ya en el año 1772 los primeros pasos para intentar proceder a la reforma o reconstrucción de su vieja Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Peñas, que al parecer estaba muy deteriorada y resultaba pequeña para el creciente vecindario de la localidad, iniciando incluso las gestiones para lograr la asignación de fondos públicos, en concreto parte de las rentas eclesiásticas (diezmos y primicia) recaudadas en el pueblo.[1] Ese primer intento, documentado ya por Manuel Expósito Sebastián,[2] no llegó a buen puerto [fig. 1].

[1] A.D.P.Z., Legajo de Culto y Clero nº IX-575, Expediente de Resoluciones del Consejo, s. f.

[2] Manuel Expósito Sebastián fue el primero en estudiar en 1990 el azaroso proceso seguido hasta conseguir la construcción de la nueva Iglesia parroquial de El Frasno, que como ser verá más adelante, acabó

Ya a finales de la década de 1780 las autoridades municipales de El Frasno emprendieron un nuevo procedimiento para intentar abordar la reedificación de su "achacosa" iglesia parroquial mediante la asignación de rentas públicas. Para ello reaprovecharon un proyecto arquitectónico muy somero encargado años atrás, en 1780, a dos experimentados maestros de obras de la cercana localidad de Calatayud, Matías Navarro y Millán Torcal, que acabaron presentando ante el Consejo de Castilla adjunto a una nueva solicitud oficial. Esta acción supuso la apertura de un expediente oficial en el citado Consejo de Castilla, que tras diversos trámites procedió, ya a finales del año 1789, a remitir el referido proyecto de Navarro y Torcal, junto al resto del expediente, a examen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.[3]

Así, el expediente sobre la reedificación de la Iglesia de El Frasno fue remitido a la Real Academia de San Fernando por el Consejo de Castilla adjunto a un oficio del escribano de cámara Manuel Antonio de Santisteban dirigido al secretario de dicha academia, el célebre abate y gran erudito Antonio Ponz Piquer (1725-1792). En el referido oficio, fechado el 22 de diciembre de 1789, Santisteban pidió a Ponz que presentara el expediente a la Real Academia a fin de que esta pudiera ofrecer al Consejo su parecer o dictamen académico sobre *el plan con que principia dicho expediente*.[4] Siguiendo el protocolo establecido desde 1786, la Academia derivó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura, creada para ejercer como principal órgano censor y garante de la calidad de la arquitectura española.[5]

Concretamente, el expediente *sobre reedificación de la Yglesia parroquial del lugar de Frasno, partido de Calatayud* fue visto y estudiado en la junta nº 62 de la Comisión de Arquitectura, que tuvo lugar el 6 de febrero de 1790 con la asistencia y participación de los destacados arquitectos académicos Juan Pedro Arnal y Ardi —figura central de la comisión—, Francisco Sánchez, Manuel Machuca, Guillermo Casanova, Pablo Morales y Manuel Turrillo. Levantó acta de la sesión el secretario de la comisión, el también arquitecto José Moreno, quien en la misma dio cuenta de la presentación del expediente acompañado de *la planta sola y las condiciones dadas en el año de 80 por los alarifes Matías Navarro y Millán Torcal, con su abance de 3.443 libras jaquesas.*

construyéndose muy avanzado el siglo XIX, según unos diseños que no fueron los rubricados por Agustín Sanz en 1796. De hecho, Expósito fue el primero en aludir a dichos diseños de Sanz. Sin embargo, ya entonces, Expósito destacó lo poco que se sabía del proyecto de Agustín Sanz, que solo se llegó a iniciar y se abandonó pronto, pues no solo no llegó a buen puerto, sino que la documentación técnica del mismo, tanto sus diseños, como su proyecto constructivo y su cálculo de costes, permanecían en paradero desconocido, probablemente por no conservarse. Dicha situación apenas ha mejorado en los últimos tiempos, al haber resultado infructuosos todos los intentos por mi parte de localizar documentación inédita. Por ello, la mayoría de los datos que aquí se presentan ya fueron reseñados por Expósito, aunque se ha procurado acudir a las fuentes originales para ampliar la información en la medida de lo posible. A consecuencia de lo ya expuesto, cabe considerar el proyecto de esta Iglesia de El Frasno, el peor documentado de todos aquellos de nueva planta que el arquitecto abordó en su última etapa creativa. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, pp. 409-430.

[3] *Ibidem*, p. 410.

[4] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-2 (2), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales (Oficio de 22-XII-1789).

[5] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 136 v. (Junta de 6-II-1790); y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, p. 410.

Especificó que, *además de no poderse hacer juicio completo de esta obra por faltar los alzados, la planta presentada se reprobó por falta de solidez y buena forma.* Indicó también que *se propuso para disponerla bien al académico don Agustín Sanz, de Zaragoza.* Queda claro por tanto que la documentación presentada, además de incompleta, resultaba inadecuada desde los parámetros académicos, lo que llevó a la comisión a proponer que su arquitecto de confianza en Aragón, Agustín Sanz, elaborara nuevas trazas.[6]

Según la pauta establecida, el dictamen de la Comisión de Arquitectura se tradujo en un informe oficial para el Consejo de Castilla que fue remitido días después, tras la pertinente revisión, por la Real Academia de San Fernando, que se acomodó a lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura. Una vez en el Consejo de Castilla, el expediente, siguiendo el procedimiento habitual, se remitió sin duda al Intendente General de Aragón con el fin de que este se ocupara de dar cumplimiento a lo recomendado por la comisión. Por motivos que no están claros, el mismo quedó estancado, de tal manera que no se retomó su tramitación hasta muy avanzada la década de 1790, alrededor de 1795, cuando se encargó a Agustín Sanz que visurara el templo y proyectara las obras necesarias. El arquitecto zaragozano, tras estudiar el asunto, optó por elegir un nuevo emplazamiento y diseñar una iglesia completamente de nueva planta cuyos diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes tuvo listos en la primavera de 1796. Los mismos, remitidos al Consejo de Castilla para retomar el curso del expediente, fueron enviados por este, como no podía ser de otra manera, a revisión de la Real Academia de San Fernando. En concreto fueron remitidos a la academia adjuntos a un oficio de Manuel Antonio de Santisteban dirigido al secretario académico, Isidoro Bosarte (1747-1807). En dicho oficio, fechado el 20 de junio de 1796, Santisteban pidió a Bosarte que presentara el expediente a la Real Academia a fin de que esta pudiera ofrecer al Consejo su dictamen académico *sobre los adjuntos planes que se han formado por el arquitecto don Agustín Sanz para la construcción de nueva yglesia en el lugar del Frasno, Reyno de Aragón*.[7] Siguiendo de nuevo el protocolo establecido desde 1786, la Academia derivó la responsabilidad de dictaminar a su Comisión de Arquitectura.[8]

Así, los diseños de Agustín Sanz, que se repartían en tres pliegos de papel, fueron vistos y estudiados en la junta nº 126 de la Comisión de Arquitectura, que se celebró el 1 de julio de 1796 con la concurrencia de los destacados arquitectos académicos Juan Pedro Arnal, Manuel Martín Rodríguez, Francisco Sánchez menor, Manuel Machuca, Guillermo Casanova, Antonio López Aguado, Pedro Joaquín de la Puente Ortiz y Alfonso Rodríguez. Levantó acta de la sesión el secretario de la comisión, el pintor Luis Paret, quien en la misma dio cuenta de haberse examinado sucesivamente *tres diseños del académico arquitecto don Agustín Sanz para construcción de una nueva yglesia en el lugar del Frasno, hecha esta remisión de acuerdo de la Sala de Gobierno de Aragón por*

[6] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 136 v. (Junta de 6-II-1790); y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, p. 410.
[7] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 1-28-1, Comisión de Arquitectura. Informes (Oficio de 20-VI-1796).
[8] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 283 v.-284 r. (Junta de 1-VII-1796); y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, p. 411.

el escribano Santistevan. Matizó el secretario que la comisión consideró *arreglada en lo general la forma del edificio, pero ocurrió sin embargo prevenir a Sanz diese a las columnas de la fachada de la yglesia la forma de pilastras, excusando así en estas como en las demostradas en el cuerpo interior del edificio, las estrías. Recomendósele también limitase el alto de las capillas, ciñéndose a la proporción dupla, por cuyo medio evitaría que los arcos de ellas intestasen en el architrabe. Y por último, se le encargó por indispensable el aumento de luz, dando mayor avertura a las ventanas que deben comunicarla, haciéndolas semicirculares y con bastante derrame hacia lo interior del edificio*.[9] Tal y como se deduce de estas palabras, el proyecto fue aprobado, aunque con la obligación por parte de Sanz de introducir las tres enmiendas indicadas, que permiten conocer algunos de los pocos rasgos que se conocen del edificio proyectado por Sanz en su versión original, especialmente que su fachada estaba dotada de un pórtico ya neoclásico de columnas acanaladas, probablemente corintias, que el interior estaba articulado mediante estilizados arcos de medio punto que entestaban directamente en el entablamento general y que quedaban flanqueados por pilastras de fuste acanalado, probablemente corintias, y que la iluminación era moderada, probablemente a base de óculos circulares. Mucho más tampoco se puede colegir, salvo que tendría una configuración espacial longitudinal, quizá de una sola nave con capillas o basilical.

Siguiendo el procedimiento establecido, el dictamen de la Comisión de Arquitectura se tradujo en un informe oficial para el Consejo de Castilla redactado y rubricado al día siguiente, 2 de julio de 1796, por el secretario de la misma, en el que este se limitó a reproducir el contenido del acta de la sesión. El mismo fue remitido poco después al Consejo de Castilla por la Real Academia de San Fernando, que se acomodó a lo dictaminado por su Comisión de Arquitectura.[10]

Ya en el Consejo de Castilla, el informe de la Comisión de Arquitectura se incorporó al expediente con el fin de que Agustín Sanz tuviera en cuenta lo prescrito a la hora de ejecutar el edificio en un futuro. A su vez, el Consejo de Castilla, instado sin duda por el apoderado del ayuntamiento, procedió también a dar curso a las diligencias tendentes a asignar financiación pública para poder acometer las obras y para establecer la estructura administrativa que se ocupara de la gestión de las mismas en lo económico y administrativo. Así, transcurrido ya un año desde la aprobación de los diseños, mediante Real Orden de 24 de julio de 1797, el Consejo de Castilla dispuso la creación de una Junta de Fábrica que se encargara de los aspectos económicos y de gestión de las futuras obras del templo, y determinó y asignó ya las fuentes de financiación que permitirían costearlas, concretamente: la cuarta parte de las primicias, un tercio de los diezmos y parte de los rendimientos de Propios.[11]

[9] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 283 v.-284 r. (Junta de 1-VII-1796); y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, p. 411.
[10] A.R.A.B.A.S.F., Sign. 1-28-1, Comisión de Arquitectura. Informes (Oficio de 2-VII-1796).
[11] A.D.P.Z., Legajo de Culto y Clero nº IX-575, Expediente de Cuentas de la Junta de Fábrica (1828-1830), s. f., y Libro de cuentas de la nueva fábrica de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Peñas (1797-1829); y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, p. 411.

Con todos estos medios, probablemente ya en 1798, recaudados los primeros fondos, se dispuso el inicio de las obras según los diseños de Agustín Sanz, que, sin embargo, en vez de llegar a buen puerto en pocos años como cabría esperar, acabaron siendo muy conflictivas y acabaron fracasando, al menos en primera instancia.[12] Una de las fuentes de conflicto más graves, dada a conocer ya por Manuel Expósito, fue la decisión de poner al frente de la ejecución material de las obras, como aparejador, al controvertido fraile arquitecto fray Joaquín del Niño Jesús (h. 1761-1830),[13] el que muy pronto, ya en 1798, decidió *mudar, en la mayor parte, el proyecto y diseños hechos por el arquitecto don Agustín Sanz* […] *sin embargo de estar aprobados por el Real Consejo* con el fin de sustituirlos por otros suyos estéticamente más retardatarios y anticuados.[14] También muy graves fueron los conflictos de carácter económico que se generaron con los perceptores de los diezmos (obispo de Tarazona y capítulo eclesiástico) y la primicia, fundamentalmente con el capítulo eclesiástico, que se negaba a entregar las cantidades anuales que le correspondían en el reparto determinado por el Consejo de Castilla haciendo una lectura muy retorcida de la Real Orden de 1797 en favor de sus intereses y en detrimento de los de la fábrica. Tan lamentable e insostenible llegó a ser la situación económica, que a la postre impedía el avance de las obras, que varias Junta de Fabrica, una tras otra, acabaron disolviéndose ante la incapacidad de llevar adelante las obras con la debida solvencia dada la grave merma de las rentas asignadas. En consecuencia, ya iniciado el siglo XIX, se optó por paralizar las obras, que apenas avanzaban, y arrendar la primicia a particulares, a la espera de llegar a un acuerdo sobre los fondos asignados, algo que no llegó a suceder dado que el estallido de la Guerra de la Independencia en 1808 lo acabó desbaratando todo definitivamente, pues causó *su paralización y malversación de los caudales existentes, los cuales fueron ocupados en su mayor parte por las tropas, quedando disuelta la junta y todo en el mayor abandono.*[15]

Lo poco que se había construido hasta 1808 quedó completamente abandonado a la intemperie y a merced del pillaje, por lo que se debió de deteriorar gravemente. De hecho, dada la mala situación general, no fue hasta 1826 cuando se retomó la iniciativa de construir la iglesia, concretamente tras la designación por parte del Consejo de Castilla de Ramón Ciriaco Pérez como comisionado para liquidar y arreglar el estado de las

[12] *Ibidem*.

[13] Sobre Fray Joaquín del Niño Jesús véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño Jesús…", *op. cit.*, pp. 267-283; LEÓN SANTIAGO, J., "Fray Joaquín del Niño Jesús. El arquitecto del Desierto de Las Palmas", *Monte Carmelo. Revista de Estudios Carmelitanos*, vol. 115, nº 1, Madrid, Editorial Montecarmelo, 2007, pp. 85-112; y LEÓN SANTIAGO, J., "Fray Joaquín del Niño Jesús. Su curriculum vitae y profesional. Algunas de sus actividades de arquitectura e ingeniería (datos verificados en los archivos correspondientes). Bibliografía", *Monte Carmelo. Revista de Estudios Carmelitanos*, vol. 115, nº 1, Madrid, Editorial Montecarmelo, 2007, pp. 113-132.

[14] Este aspecto, dado a conocer por Manuel Expósito, consta en el escrito de una denuncia por intrusismo profesional interpuesta en 1798 ante la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza por los comisionados del Gremio de Albañiles de Calatayud. Acusaban a fray Joaquín del Niño Jesús de trabajar sin licencia y de acaparar la dirección de la mayor parte de las obras de importancia que se ejecutaban en el Corregimiento de Calatayud. Véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, pp. 411-412.

[15] A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-695, Expediente 36, s. f.; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, p. 412.

cuentas relativas a las rentas asignadas a las obras y gestionadas por la Junta de Fábrica, que no actuaba desde hacía muchos años. El comisionado, con gran sagacidad, puso orden en las cuentas, redactando en consecuencia un demoledor informe en el que puso de manifiesto que la deuda acumulada, derivada de las cantidades asignadas no entregadas, ascendía a 136.147 reales, y que los principales deudores eran el obispo de Tarazona, el capítulo eclesiástico de la localidad y los arrendatarios de la primicia. El comisionado, al que se habían concedido amplias facultades, procedió, como medida cautelar, a emprender el embargo y la subasta de bienes y fincas de los deudores, que decidieron solicitar al Consejo de Castilla la paralización del proceso de embargo y su exoneración aduciendo las discrepancias con la Junta de Fábrica en la interpretación de la Real Orden de 1797, así como todos los males padecidos durante la guerra y los convulsos años posteriores. El recurso de los deudores, que dio lugar a una Real Provisión fechada el 23 de octubre de 1827, surtió efecto, pero solo parcialmente, pues si bien se les condonó la deuda acumulada, a la vez se les obligó, en adelante, al pago de las cantidades anuales asignadas con el fin de que la Junta de Fábrica, que se reconstituyó al poco, pudiera por fin acometer la empresa de construir un nuevo templo.[16]

Resuelta la cuestión financiera, la nueva Junta de Fábrica se dirigió, ya en 1830, a la Intendencia General de Aragón reclamando el expediente de las obras emprendidas en 1798, en concreto los diseños de Agustín Sanz. Sin embargo, la Intendencia respondió señalando que, después de tantos años, *se ignora dónde están* dichos planos y que, en caso de localizarlos, los costes asociados a los mismos estarían desfasados.[17] Es más, dicha Intendencia optó por encargar directamente unos nuevos diseños y un cálculo de costes actualizado, labor que encomendó el 28 de mayo de 1830 al joven arquitecto neoclásico Antonio Vicente (h. 1780/85-1844),[18] que una vez listos los presentó a la Real Academia de San Luis de Zaragoza, que los aprobó el 10 de abril de 1831. Este hecho puso fin al vínculo de Agustín Sanz con el proyecto, que en adelante discurrió por unos derroteros muy diferentes a los planteados por él, hasta el punto de no poderse rastrear en el edificio finalmente construido, que también sufrió en el proceso hasta su materialización avatares diversos que desvirtuaron la idea inicial de Vicente, ningún vestigio o pervivencia de la propuesta original de Agustín Sanz, pues según se deduce de la documentación, la nueva iglesia diseñada por Vicente se levantó desde cero incluyendo la creación de nuevos cimientos, que fueron demarcados por el arquitecto en febrero de 1832. El nuevo templo, iniciado en 1833, sufrió un lento y tortuoso proceso constructivo que no culminó al parecer hasta 1854 [figs. 2 y 3].[19]

[16] A.D.P.Z., Legajo de Culto y Clero nº IX-575, Expediente de Cuentas. Papeles sueltos, s. f., e Informe de las obras necesarias en la Iglesia de El Frasno; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, pp. 412-413.

[17] *Ibidem*, p. 413; y A.D.P.Z., Legajo de Culto y Clero nº IX-575.

[18] Sobre Antonio Vicente, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica…*, *op. cit.*, pp. 234-242.

[19] A.R.A.B.A.S.L., Libro de actas (1827-1836), pp. 198-200 (Junta ordinaria de 10-IV-1831); A.D.P.Z., Legajo de Culto y Clero nº IX-575; y EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción…", *op. cit.*, pp. 413-417.



Fig. 2: ***Vista de la fachada principal de la nueva Iglesia de El Frasno*****, construida finalmente a partir de 1833 bajo diseños del arquitecto neoclásico Antonio Vicente, que al parecer no preservó nada de lo levantado previamente según el proyecto de Agustín Sanz.**



Fig. 3: ***Vista del interior de la nueva Iglesia de El Frasno, diseñada por Antonio Vicente en 1832 y construida entre 1833 y 1854 aproximadamente*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

4.3.1.4. Cúpula del coro del Templo del Pilar de Zaragoza (1796-1801)

Estudio histórico

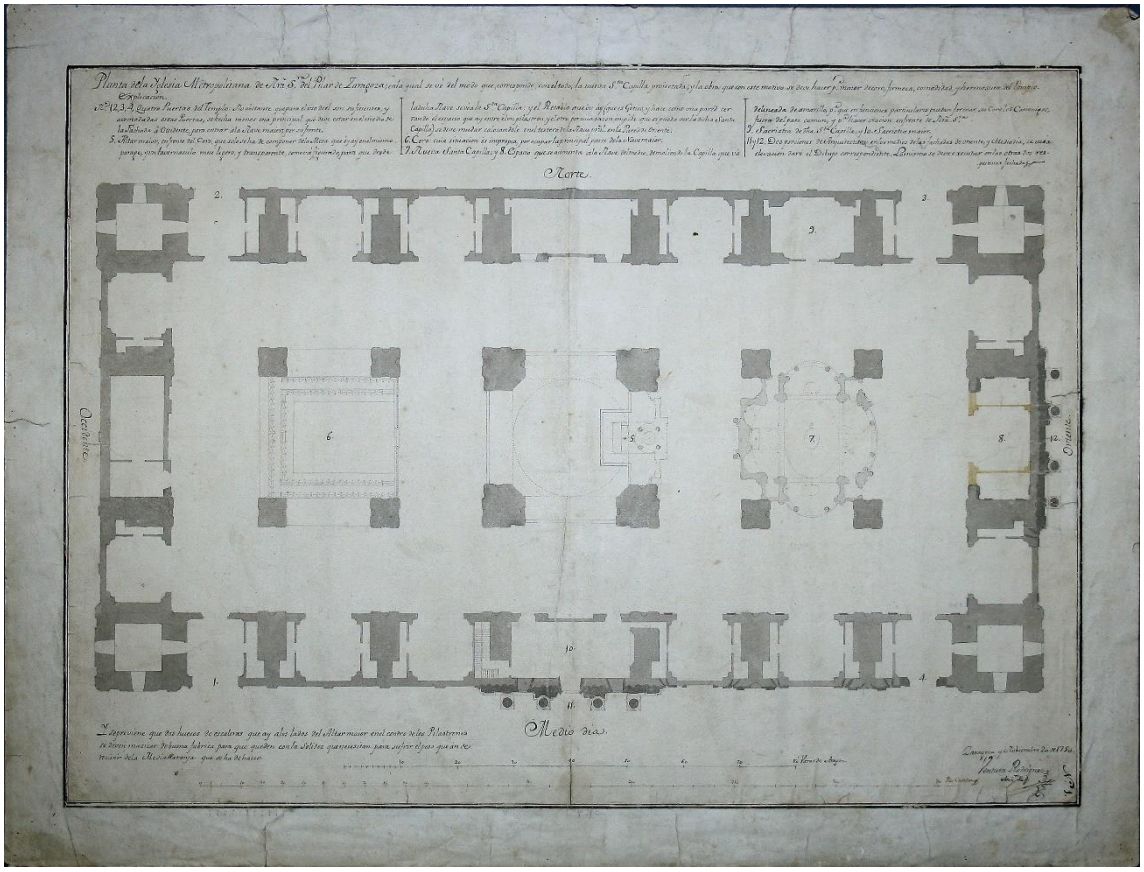


Fig. 1: Ventura Rodríguez, *Planta del Templo del Pilar con propuesta de reforma y redistribución espacial*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1750. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y sepia sobre papel verjurado, 598 x 802 mm. Zaragoza, Basílica del Pilar, Archivo Capitular del Pilar. A la izquierda se observa el emplazamiento del coro mayor en el segundo tramo de la nave central.

Ya a principios de diciembre de 1795, durante unos trabajos ordinarios, se constató el grave deterioro estructural que aquejaba a uno de los cuatro arcos torales de la bóveda del coro o coro mayor del Templo del Pilar de Zaragoza, que correspondía al segundo tramo de la nave central de la iglesia desde los pies, es decir, desde su flanco occidental, pues entonces el coro se disponía adelantado un tramo respecto a la posición adosada al testero de los pies que ocupa actualmente.[1] Dicha bóveda, que aún respondía al diseño inicial de cubiertas concebido por el arquitecto Francisco Herrera el Mozo, que ya no era el vigente en las obras desde que en 1725 Guillem de Rocafull (¿?-1728), conde de Peralada, y el maestro de obras Domingo Yarza (1680-1745) propusieran la solución de cubrimiento mediante *medias naranjas y platillos*, es decir, mediante cúpulas combinadas con bóvedas de plato,[2] se había levantado, con un probable carácter de cierta

[1] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1795 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1795).
[2] DOMINGO PÉREZ, T., "Apuntes históricos" en VV. AA., *La Cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar,* Zaragoza, DGA, Ministerio de Educación y Cultura, CAI y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1998, pp. 11-41, espec. pp. 14-17.

provisionalidad, durante la primera fase constructiva del edificio, acometida entre 1680 y 1718 y que incluyó la construcción de los cuatro primeros tramos de los pies, justo hasta el altar mayor incluido [fig. 1].[3]

Paradójicamente, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, responsable del templo, no fue consciente de la gravedad del situación, o al menos no tomó cartas en el asunto, hasta que ya entrado el año 1796, Agustín Sanz, que era el maestro mayor de obras del Templo del Pilar desde el 29 de octubre de 1783,[4] tras una primera inspección, puso de manifiesto por escrito el peligro de ruina que aquejaba al arco del coro ya referido y a la propia bóveda que este contribuía a sostener, que había quedado también dañada, *en términos de que entendía que se debía de hacer de nuevo toda la dicha bóbeda y la mayor parte del arco que cae sobre la espalda del coro*.[5] A raíz de ello, el Cabildo decidió trasladar temporalmente las funciones de coro al Coreto de la Virgen, justo en el extremo contrario del templo, lo que se verificó el 10 de abril de 1796, tal y como lo reflejó en su diario Faustino Casamayor, cronista oficioso de la ciudad, que constató que ese día se había mudado la residencia del coro mayor al Coreto *con motivo de haberse abierto bastante la bóveda que está sobre dicho coro*.[6] De hecho, el 12 de abril se procedió a retirar el facistol del Coreto para poder acomodar en su lugar el gran facistol del coro mayor, aunque a los pocos días se volvió a trasladar, en este caso al nuevo coro mayor provisional, compuesto de andanas de madera y tapices antiguos de la rica colección del Cabildo, que se habilitó en la nave central del templo entre los dos púlpitos, justo delante del presbiterio, y que acabaría sirviendo como tal hasta el 14 de agosto de 1799.[7]

También a partir del 12 de abril de 1796, fecha que con el tiempo se acabaría considerando la de inicio oficial de las obras, se emprendieron los preparativos para crear los andamios de madera *para componer la bóbeda y arco sobre el coro mayor*, labor, dirigida sin duda por Agustín Sanz, en la que trabajó a lo largo de la semana el maestro carpintero de la fábrica, Joaquín Rueda, con ayuda de un mancebo. Fruto de los citados preparativos, el 18 de abril, seis peones comenzaron *a subir los puentes para formar sobre ellos los andamios*, pues estos se dispondrían, sin duda por decisión expresa de Sanz, sobre una compleja plataforma volada de madera que se tendería a gran altura entre los cuatro gruesos pilares del templo correspondientes al coro y que quedaría reforzada por cuatro estilizados pies derechos que arrancarían desde el suelo del coro, una plataforma a la que se accedería, atravesando una pasarela de madera tendida desde la cornisa del entablamento general del templo coincidente con la capilla de San Braulio (segundo tramo de la nave de la epístola). Las labores de montaje de la plataforma y sus accesorios y de los propios andamios, dada su complejidad, si dilataron durante tres meses y medio. Así el 9 de mayo se seguían subiendo y colocando puentes para los andamios, en cuyo

[3] ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca", *op. cit.*, pp. 287-292.
[4] A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1780 a 1790 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 1, nº 5), año 1783, p. 237 (Junta de 29-X-1783).
[5] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, p. 325 (Anotación que antecede a la junta de 22-IV-1796).
[6] CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, 1796, f. 40 r. (Anotación de 10-IV-1796).
[7] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, p. 325 (Anotación que antecede a la junta de 22-IV-1796); A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1790 a 1804, año 1796, p. 296 (Junta de 9-XI-1796); y CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…,* t. 16, 1799, Ms. 117, f. 77 r. (Anotación de 4-VIII-1799).

montaje trabajaban a finales de mes, además de los peones y oficiales de albañilería, el maestro carpintero Rueda y su mancebo. Los trabajos de montaje continuaron durante los meses de junio y julio, pues consta que el 18 de julio se trabajaba ya *en concluir de hacer los andamios* y el 26 de julio en *hacer las entregas para los puentes que se han de poner desde encima de la cornisa de la capilla de San Braulio hasta los andamios y aprontar las maderas*, labor que se extendió hasta el 1 de agosto, último día en que se trabajó en el andamiaje, concretamente en colocar los tres puentes *para el paso desde la cornisa de San Braulio hasta los andamios, y perficionar dicho paso*. La compleja estructura resultante, concebida sin duda por Sanz, cumplía al parecer con todos los estándares de seguridad de la época, pues, según el propio arquitecto, las labores constructivas que se realizaran sobre ella no supondrían riesgo alguno que impidiera realmente usar la gran sillería coral renacentista dispuesta debajo, que por eso mismo, dado que no peligraba, no se había llegado a desmontar (además seguía teniendo visibilidad), porque *el tablado es doble, con ladrillos y yeso, de modo que aunque llueva o derriven aguas no se filtrarán* [fig. 2].[8]

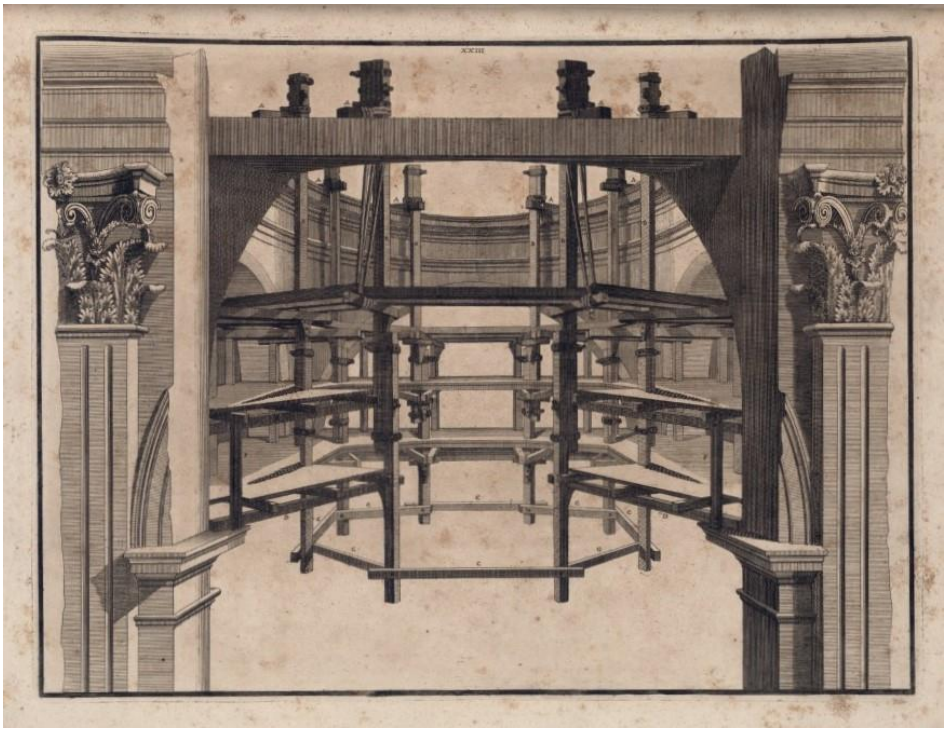


Fig. 2: Niccola Zabaglia*, Diseño de plataforma de andamiaje para construir una cúpula*, 1743 (estampa de *Castelli e Ponti*…). Esta plataforma de andamiaje volada para construir una cúpula sería probablemente similar a la montada en el Templo del Pilar para intervenir en el cubrimiento del coro mayor.

Entretanto, encarrilada ya la creación de los andamios, el 22 de abril de 1796 había tenido lugar una importante reunión de la Junta de Fábrica del Pilar con el fin de dar cuenta de las medidas urgentes tomadas y tratar sobre el arreglo del arco y la bóveda sobre el coro mayor. En la misma, dado que se habían advertido también ciertos *quebrantos* en otros muchos arcos y bóvedas del templo y que el asunto era de suma gravedad, se acordó

[8] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1796 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1796); y A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 336-338 (Junta de 15-XI-1796).

lo primero que Agustín Sanz, en colaboración con su antiguo discípulo y entonces compañero en la docencia arquitectónica en la Real Academia de San Luis de Zaragoza, Francisco Rocha,[9] que era el único arquitecto aragonés que como él tenía el título de académico de mérito de San Fernando, hiciera una *visura y reconocimiento general de toda la yglesia, y otro particular sobre la bóbeda y arcos del coro, haciendo, por lo que toca a esta parte, dos planes, detallando en el primero el coste que tendrá hacer la bóbeda en la forma que ahora se ve, y en el segundo calculando el coste de la media naranja que debe haber sobre el coro semejante a la que hay sobre la Santa Capilla siguiendo el nuevo plan de don Bentura Rodríguez, para resolver en vista de todo lo que más convenga.* Queda claro por tanto que la junta, antes de tomar una determinación en firme sobre el tipo de obra a ejecutar, deseaba conocer tanto el estado general de las bóvedas del templo, para saber si habría a corto plazo la necesidad de acometer más inversiones como la que se avecinaba en el coro, como el coste que tendrían las dos opciones principales que estaban sobre la mesa al margen de la reparación del arco, que era insoslayable: la construcción de una sencilla bóveda semejante a la que existía, opción a priori mucho más barata pero que resultaba pobre y completamente ajena a la redecoración interior del templo proyectada por Ventura Rodríguez, que ya se había ejecutado en la mitad opuesta del templo, en el *circuito* de la Santa Capilla, a lo largo de las últimas cuatro décadas, pero que seguía pendiente por completo entre el altar mayor y los pies; y la construcción de una gran cúpula hemisférica oval sobre pechinas, dotada de tambor y linterna, que fuera en todo semejante a la gran cúpula de la Santa Capilla, entonces la más grande y destacada del templo, algo que había contemplado el arquitecto de Ciempozuelos en su plan general de reforma del edificio siguiendo la idea previa del conde de Peralada y Domingo Yarza, con el fin de mantener una estricta simetría a ambos lados del eje transversal, puesto que el emplazamiento del coro mayor hacía *pendant* exacto con el de la Santa Capilla en el extremo opuesto del templo.[10]

Una semana después, el 29 de abril de 1796, dada su importancia, el asunto fue tratado también por el propio Cabildo en su sesión ordinaria de ese día, en la que el encargado de gestionar los trabajos a acometer, que era el administrador de la Nueva Fábrica del Pilar, cargo que era desempeñado por el arcediano mayor del Salvador, Andrés de Isastia y Colarte, dio cuenta oficialmente de la *relación* o informe inicial de Agustín Sanz, que a pesar de las medidas tomadas todavía no se había expuesto, *sobre la ruina que amenaza el arco de sobre el coro maior y también el sentimiento que parece haber hecho la vóveda, por lo que se hacía indispensable un reparo de mucha consideración,* lo que aprovechó el canónigo Cistué para proponer que se meditara *si en esta ocasión podría trabajarse la media naranja que según el plan de la yglesia debe formarse correspondiente a dicha vóveda*. Fruto de ello, a pesar de que el canónigo fabriquero llegó a poner de manifiesto la escasez de caudales que tenía la administración de nueva fábrica, ambos extremos, la reconstrucción de la bóveda o la creación de una nueva cúpula a la manera de Ventura Rodríguez, se debatieron *largamente,* acordándose

[9] Véase una aproximación biográfica a Francisco Rocha en el subapartado §2.2. dedicado a la arquitectura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII.

[10] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 326-327 (Junta de 22-IV-1796); y DOMINGO PÉREZ, T., "Apuntes…", *op. cit.*, pp. 14-17 y 22-25.

que el asunto volviera a pasar a la Junta de Fábrica, *la que llamando a los arquitectos que tubiese por convenientes según la importancia del asunto, trate y conferencie con ellos para informar al Cabildo*.[11]

La Junta de Fábrica, como no podía ser de otra manera dada la confianza que tenía depositada en la reconocida valía de Agustín Sanz y Francisco Rocha, siguió adelante con el encargo que les había hecho el 22 de abril, que estos concluyeron casi dos meses después de esa fecha, poco antes del 20 de junio. Ese día se reunió de nuevo la Junta de Fábrica, para estudiar *la visura y reconocimiento general que hizieron en todas la bóbedas de la yglesia los arquitectos don Agustín Sanz y don Francisco Rocha, académicos de mérito de la de San Fernando y directores de la Real de San Luis, y en ella dicen que los quebrantos que se hallan en algunos arcos y bóbedas de la nave mayor proceden de la mala construcción de su partes, executadas con poca inteligencia, así por lo perteneciente al empleo de materiales, como a su disposición, por lo que se ha seguido el riesgo que al presente se advierte en la bóbeda que cubre el coro principal y en uno de los arcos que la acompañan, la qual es indispensable construirla de nuevo, reparando el citado arco*. Cifraban el coste de reparar el arco dañado y reconstruir la bóveda del coro en la moderada cuantía de 2.889 libras y 10 sueldos jaqueses, *según el cálculo formado por menor en relación que se leyó*, a la vez que garantizaban que los demás deterioros advertidos en otras bóvedas *no prometen riesgo alguno*. A su vez, también se leyó en la junta el exhaustivo cálculo que los arquitectos habían elaborado *del coste que tendrá la cúpula que se piensa construir en lugar de la bóbeda que cubre el coro mayor, semejante a la construida sobre el Tabernáculo de Nuestra Señora*, para cuya elaboración habían llegado a medir con precisión la cúpula de la Santa Capilla, puesto que la del coro debería ser gemela a la misma. Habían calculado su precio, sin contar sus posibles pinturas murales, en la abultada cifra 30.005 libras y 4 sueldos jaqueses (564.803 reales y 26 maravedís de vellón), más de diez veces mayor que la de la bóveda. A pesar de su elevado coste, la junta, tras haber tratado sobre *varios medios que se tubieron por asequibles para recoger caudales*, consideró que *convendría construir la expresada cúpula y hacerlo presente al Cabildo para que sobre todo resuelva lo que tenga por más conveniente*.[12]

El Cabildo volvió a abordar el tema cinco días después, en su sesión ordinaria del 25 de junio de 1796. En la misma, tras dar a conocer el deán, Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea (1730-1803), el dictamen de la Junta de Fábrica y la propia documentación técnica elaborada por los arquitectos, y *habiéndose largamente*

[11] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, pp. 63-64 (Cabildo de 29-IV-1796).

[12] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 327-328 (Junta de 20-VI-1796) y 329-330 (Junta de 5-VII-1796); y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1796 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Recibos de Agustín Sanz de 27-VI-1796 y de Ramón López de 6-VII-1796). La labor de Agustín Sanz y Francisco Rocha había incluido la *medición de la media naranja de Nuestra Señora*, la visura general del templo y la realización de dos *estados* o cálculos de costes, uno de la reconstrucción de la bóveda y otro de la construcción de la nueva cúpula. Por estos trabajos cobraron el 27-VI-1796 un total de 68 libras jaquesas, 34 libras cada uno. En la medición de la cúpula de la Santa Capilla Sanz y Rocha contaron con la ayuda de Ramón López, oficial de albañilería de la fábrica e hijastro del sobrestante, que fue gratificado por ello, y *para que se esmere en el cumplimiento de su obligación*, por empeño del administrador de la fábrica, Andrés de Isastia, con 8 libras y 10 sueldos jaqueses que se le abonaron el 6-VII-1796.



Fig. 3: Autor desconocido, *Retrato de Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea*, h. 1802.

conferenciado sobre el asunto, se acordó que se repare el arco que amenaza ruina y se construia la nueba cúpula siguiendo el antiguo plan de don Ventura Rodríguez, empezándose dicha obra con el caudal existente en la administración y contrivuiendo por ahora el Cabildo con quatromil duros de la masa canonical y rentas del presente año de 1796, quedando encargados los señores de junta de dicha fábrica de poner en execución oportunamente los medios y arbitrios que tienen entendidos. El Cabildo presidido por el deán Larrea, con una clara amplitud de miras y siguiendo la recomendación de su Junta de Fábrica, había optado, a pesar del coste, por lo más inteligente, por aprovechar la ocasión para seguir ejecutando poco a poco el ambicioso proyecto de reforma interior de Ventura Rodríguez. No obstante, como no podía ser de otra manera, quería tener bien establecidas y ordenadas las fuentes de financiación de las obras [fig. 3].[13]

A los diez días, el 5 de julio, la Junta de Fábrica, presidida por el propio deán Hernández de Larrea, que dio cuenta de la resolución favorable del Cabildo a la ejecución de la nueva cúpula, trató en profundidad el asunto de los posibles medios de financiación de las costosas obras, tal y como le había requerido el Cabildo. Fruto del debate se escogieron dos vías de financiación principales que complementaran el dinero ya asignado: solicitar con prontitud la licencia necesaria para rifar varias alhajas de la Virgen del Pilar *que no le sirven de uso alguno*, y pedir asimismo *lo que quieran dar* de los espolios y la vacante de la mitra de Zaragoza, *conforme se ha practicado en otras ocasiones*. Se determinó que el canónigo doctoral Juan Francisco Martínez se ocupara de preparar las representaciones necesarias para cursar ambas solicitudes, avisando cuando las tuviera formadas, para celebrar otra junta.[14]

[13] A.C.P., Libro de Resoluciones del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, año 1796, pp. 77-78 (Cabildo de 25-VI-1796).
[14] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 329-330 (Junta de 5-VII-1796).



Fig. 4: Ventura Rodríguez, *Sección transversal de la Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1750. Lápiz, tinta negra y aguadas de colores sobre papel verjurado, 764 x 563 mm. Zaragoza, Basílica del Pilar, Archivo Capitular del Pilar. En este dibujo Rodríguez incluyó el diseño de la reforma interior de la cúpula sobre la Santa Capilla (no incluyó todavía la decoración adventicia sobrepuesta), que fue tomada como modelo para el interior de la cúpula del coro.

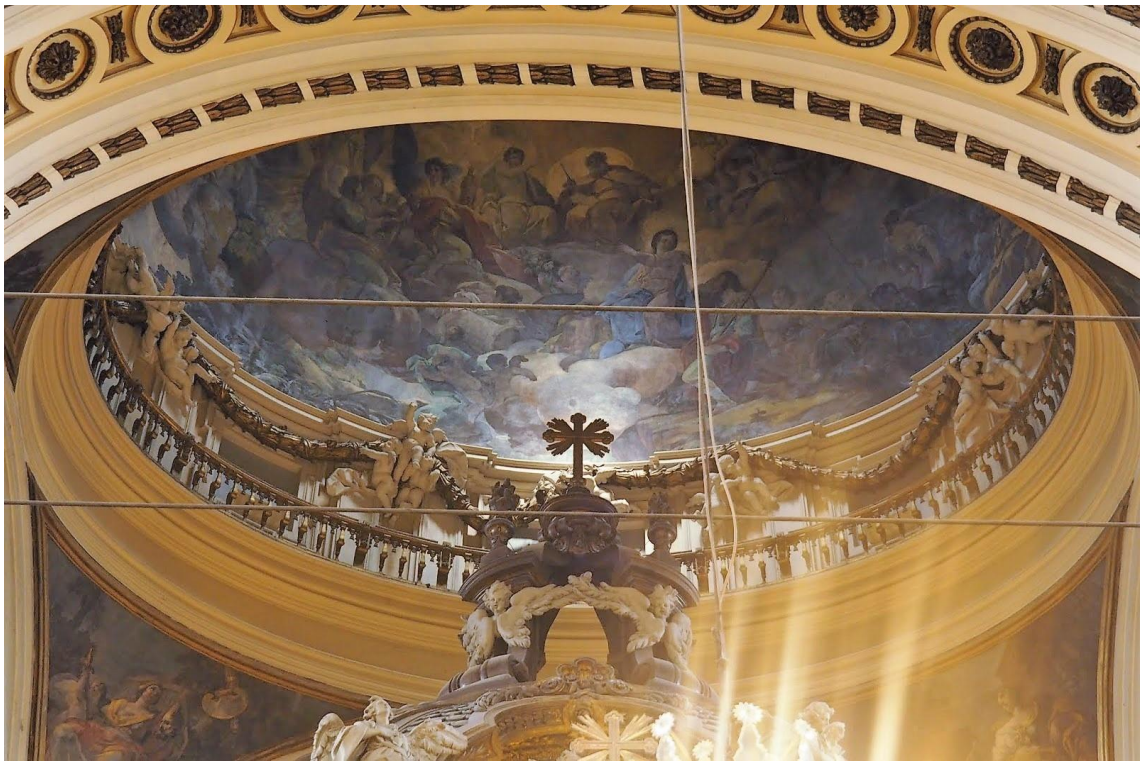


Fig. 5: ***Vista general interior de la cúpula de la Santa Capilla del Templo del Pilar, tomada modelo para el interior de la nueva cúpula del coro mayor.***

De la dirección y ejecución de las obras de la nueva cúpula del coro se iba a encargar, como maestro mayor de obras del Templo del Pilar, el propio Agustín Sanz,[15] quien no debió de tener que elaborar como tal unos nuevos diseños interiores más allá de las delineaciones técnicas de trabajo necesarias para que los aparejadores y oficiales pudieran entender los pasos a seguir, pues el Cabildo optó por qué traspusiera literalmente, para mantener una estricta simetría y unidad del conjunto, las trazas de redecoración interior de la cúpula de la Santa Capilla rubricadas por Ventura Rodríguez el 20 de noviembre de 1750. No ocurrió lo mismo con los exteriores de la cúpula, pues, aunque preservó la misma volumetría general que la de la Santa Capilla para mantener la simetría general exterior, optó por rediseñar por completo, en clave clasicista, la articulación mural de los paramentos del tambor octogonal oblongo, pues el tambor exterior de la cúpula de la Santa Capilla, todavía barroco castizo, resultaba muy retardatario en su decoración [figs. 4, 5 y 6].

En vista de las grandes responsabilidades que iba a adquirir, en vísperas del comienzo efectivo de las obras a comienzos de agosto de 1796, Agustín Sanz se dirigió oficialmente al citado Cabildo, y por ende a su Junta de Fábrica del Pilar, mediante un extenso memorial fechado el 22 de julio en el que solicitó fundamentalmente que se le concediera una asignación económica diaria por la dirección facultativa de las obras mientras estas durasen, un sistema al que no había recurrido en anteriores encargos como

[15] Juan Agustín Ceán Bermúdez, en su primigenia biografía breve de Agustín Sanz, ya citó la cúpula del coro del Templo del Pilar entre las obras *más notables que Sanz trazó y dirigió*. La mencionó así, con notable precisión: *la media naranja que cubre el coro principal de este templo, sobre el plan que trazó D. Ventura Rodríguez*. Véase LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos…*, *op. cit.*, pp. 313-315

maestro mayor de obras del Templo del Pilar, que cobraba, según los casos, mediante factura o a través del porcentaje que retenía del jornal de cada uno de los oficiales a su cargo.[16]



Fig. 6: ***Vista parcial del remate de la Santa Capilla y del tambor de la cúpula que la cubre, tomada como modelo para el interior de la nueva cúpula del coro mayor.***

En concreto, Agustín Sanz expuso en su memorial que *la media-naranja que por orden de Vuestra Ylustrísima se ba a construyr sobre el coro principal de dicho templo, es obra que para su buen desempeño requiere mucho trabajo y meditación por parte del exponente, así por la naturaleza de ella, como por los agregados de las partes accesorias, lo qual le ha de ocasionar el haver de desatender a otras obras y trabajos que, aunque de menos consideración, le rinden lo preciso para la manutención de su dilatada familia*. Además, demostrando haberse documentado bien sobre los antecedentes, señaló que, habiendo tenido *noticia de que quando se construyó la que cubre el Tabernáculo de Nuestra Señora asignó Vuestra Señoría Ylustrísima quatro reales de plata diarios a cada uno de los dos maestros que la dirigían, además del drecho de los oficiales, que heran bastantes, en esta atención a Vuestra Ylustrísima suplica que, teniendo presente la estación del actual tiempo en el que todos los comestibles y géneros llevan unos precios muy superiores a los que en aquel tenían, se sirva señalarle al exponente durante la referida obra el diario que le parezca correspondiente a dichos trabajos, en el concepto de que a los oficiales que trabajaren se les dará solo su jornal, quedando a veneficio de la fábrica el drecho que de ellos devía percivir el exponente*. El arquitecto zaragozano, que tenía 72 años, una edad muy avanzada para la época, aunque se encontraba en un

[16] A.C.P., Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo, 1796-1799 (Sala 3, sign. provis.), cartas de 1796 (Memorial de 22-VII-1796).

estado de forma adecuado que le permitía seguir trabajando, había visto como el volumen de sus encargos, altísimo en el pasado, había ido disminuyendo paulatinamente en los últimos años en beneficio de otros profesionales más jóvenes, aunque seguía siendo importante, a lo que se añadía que cada vez le resultaba más difícil aceptar ciertos encargos que requerían de largos y duros viajes a pueblos remotos de la geografía aragonesa. Por ello resulta comprensible que viera en la dirección de las obras de la gran cúpula del coro, un proyecto por otro lado muy complejo desde un punto de vista técnico y constructivo que requería de mucha atención y supervisión dada la gran envergadura de la estructura a levantar, la oportunidad de garantizarse durante varios años, quizá los últimos de su vida (como finalmente acabó ocurriendo), unos ingresos estables que, aunque no resultaran suficientes para vivir con holgura, le proporcionaran una notable tranquilidad económica al ser el complemento perfecto a sus menguados ingresos.[17]



Fig. 7: José de Madrazo, *Retrato de Juan de Escóiquiz*, h. 1815-1820.

Como era de esperar, la petición del arquitecto, que resultaba razonable a tenor de la envergadura y dificultad del elemento arquitectónico a ejecutar, fue aceptada por la Junta de Fábrica, que reunida el 4 de agosto de 1796 acordó conceder a Agustín Sanz, en calidad de director facultativo de las obras de la nueva cúpula del coro, una asignación de 4 reales de plata (8 sueldos jaqueses) diarios, incluidos los días festivos, mientras durasen dichas obras, una cuantía que resultaba algo exigua teniendo en cuenta que era idéntica a la que cobraron cada uno de los dos maestros que se ocuparon de dirigir la construcción de la cúpula de la Santa Capilla más de seis décadas atrás (h. 1729-1731), años antes de la reforma proyectada por Ventura Rodríguez en 1750. No obstante, como complemento, aunque Sanz se había ofrecido a renunciar a ello, la junta le permitió que percibiera también el acostumbrado *derecho* por los oficiales que trabajaran en la obra, que era una pequeña cantidad que se descontaba del jornal diario que estos percibían, *en atención a la grandeza de esta obra y reflexiones que expone*. De esta manera alcanzaría unos ingresos adecuados que le garantizarían una cierta tranquilidad durante varios años.[18]

[17] *Ídem*.

[18] *Ídem*; y A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 331-332 (Junta de 4-VIII-1796). Por su asignación diaria de 4 reales de plata (8 sueldos jaqueses), Agustín Sanz cobró lo siguiente anualmente: 1796 (por 148 días, desde el 5-VIII-1796 al 31-XII-1796, 59 libras y 4 sueldos jaqueses); 1797 (por 365 días, 146 libras); 1798 (por 365 días, 146 libras); 1799 (por 365 días, 146 libras); 1800 (por 226 días, desde el 19-V-1800 al 31-XII-1800); y 1801 (por 151 días, desde el 1-I-1801 al 31-V-1801). Véase A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora



Fig. 8: Francisco Bayeu, *Retrato de Manuel Godoy*, h. 1792.

En la Junta de Fábrica del 4 de agosto de 1796 se dio cuenta también de la representación redactada por el doctoral Martínez, a nombre del Cabildo, *para pedir a Su Magestad la cantidad que tenga a bien consignar de los espolios y vacante de esta mitra, o de donde sea de su real agrado, para la prosecución de la dicha obra*. La representación en cuestión pareció bien a la junta, que acordó remitirla al influyente Juan de Escóiquiz (1747-1820), sumiller de cortina de Carlos IV y preceptor del Príncipe de Asturias, el futuro Fernando VII, que a la postre era también canónigo del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, con el fin de que se la hiciera llegar al primer secretario de Estado, el todopoderoso Manuel Godoy (1767-1851), Príncipe de la Paz, acompañada de una carta de recomendación para este, así como de otra para el Colector General de Expolios y Vacantes, Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba (h. 1750-1800).[19] La citada representación para el rey (en realidad para Godoy, que debía despachar el asunto), que fue rubricada oficialmente con fecha de 13 de agosto de 1796 y en la que se explicó pormenorizadamente el grave problema de la cúpula incidiendo en los pasos seguidos, en su necesidad y en su alto coste, se acabó acompañando de una certificación autógrafa redactada, a instancias de la junta, por Agustín Sanz y Francisco Rocha el 16 de agosto de 1796, en la que estos afirmaron haber *visurado con todo cuidado los quebrantos que se advierten en la bóbeda que cubre el coro principal de su Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, y de su reconocimiento entendemos que dicha bóbeda y arcos que la acompañan amenazan peligro de ruina. Assí mismo, de orden del mismo Ylustrísimo Cabildo hemos calculado, con la detención que exige la importancia del asunto, lo que será necesario gastar para la execución de la nueva cúpula que se piensa construir en el sitio de la referida bóbeda, semejante a la que se halla construida sobre el Tabernáculo de la Santa Capilla, y teniendo presentes los diseños y planes formados por el arquitecto don Bentura Rodríguez, mandados executar por Su Magestad el señor don Carlos III* [sic], *ha resultado que se necesita gastar la cantidad de quinientos sesenta y quatro mil ochocientos y tres reales de vellón y veinte y seys maravedises* [figs. 7 y 8].[20]

del Pilar de 1796-1801 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Recibos de Agustín Sanz de 1796-1801).

[19] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 331-332 (Junta de 4-VIII-1796).

[20] A.C.P., Libro Copiador de Cartas del Cabildo Metropolitano de Zaragoza (del Pilar), 1795-1823 (Arm. 2, Caja 5, Lig. 8), s. p. (Representación de 13-VIII-1796 y certificación de 16-VIII-1796).

El mismo día 16 de agosto en que los arquitectos rubricaron su certificación, el Cabildo hizo lo propio con las cartas de recomendación para Godoy, Murcia y el propio Escóiquiz, una documentación que, adjunta a la propia representación para el rey, se remitió de inmediato a este último, que le dio curso tempranamente, generándose en los meses siguientes una intensa comunicación epistolar entre las partes, hasta bien entrado el año 1797, que no solo incluyó a Escóiquiz, sino también al propio Godoy y al siempre difícil Murcia. En contra de lo esperado a tenor de la inestimable ayuda de Escóiquiz y la amable predisposición de tanto de Godoy como de Murcia, el rédito que se acabó obteniendo para las obras de la cúpula fue más bien escaso, pues la solicitud se acabó canalizando a través del Ministerio de Gracia y Justicia de Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799) y solo condujo a la obtención de una pensión sobre la mitra de Zaragoza que, *aunque de permanencia y ventajas a la misma fábrica, no puede sacarla del grande apuro en que se halla para obras tan costosas y precisas en el día*. En consecuencia, fue preciso recurrir también a otros medios de financiación mucho más sustanciosos, como las propias rentas del Cabildo, las limosnas de los fieles o la enajenación de alhajas de la Virgen del Pilar carentes de uso [fig. 9].[21]



Fig. 9: Ginés Andrés de Aguirre, *Retrato de Eugenio de Llaguno y Amírola*, 1765.

Como era habitual en los trabajos constructivos que el Cabildo Metropolitano emprendía periódicamente en el Templo del Pilar, las obras se rigieron por el sistema económico de administración, denominado también sistema *a jornal*, que resultaba el más adecuado para proyectos de gran envergadura y coste como este, cuya financiación, por su propia naturaleza, se dilataba en el tiempo, lo que dificultaba la aplicación del sistema alternativo, el de contrata o *a estajo*, a no ser que se fragmentara la construcción en varias

[21] *Ibidem* (Tres cartas de 16-VIII-1796 y carta de 28-VI-1799); A.C.P., Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo, 1796-1798 (Sala 3, sign. provis.), cartas de 1796 (Cartas de 20-VIII-1796 y 3-IX-1796); *ibidem*, cartas de 1799 (Carta de 13-VII-1799); A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 333-334 (Junta de 6-IX-1796), pp. 334-335 (Junta de 15-X-1796), pp. 336-338 (Junta de 15-XI-1796) y pp. 338-340 (Junta de 28-XI-1796); y A.C.L.S., Libro 6º de cartas escritas por el Ilustrísimo Cabildo de Zaragoza (1797-1805), año 1797, s. f. (Carta de 8-IV-1797). Ante la escasa pensión obtenida y la falta de contestación a la instancia de mayor financiación formulada por el Cabildo al Colector General de Expolios y Vacantes el 8-IV-1797, el propio Cabildo se volvió a dirigir a Pedro Joaquín de Murcia el 28-VI-1799 solicitando una asignación extra para las obras. Este contestó el 13-VII-1799 con amables palabras, señalando que quedaba enterado del *quebranto* del Pilar y que contribuiría gustoso con cuanto le fuera posible *luego que se liquide el caudal que resta del espolio y vacante, como lo ha manifestado al señor maestre escuelas mi subcolector, que se interesa al mismo asunto*. Todo parece indicar que no hubo contribución extra alguna.

contratas parciales.[22] El sistema de administración o *a jornal*, que implicaba que los diferentes profesionales encargados de acometer los trabajos, comenzando por el director facultativo, fueran asalariados (aunque gozaran de poder de decisión a nivel técnico en los asuntos de su competencia respetando la jerarquía), de ahí su nombre, consistía en que el promotor del proyecto, en este caso el Cabildo, mantenía la gestión económica directa de las obras a través de un depositario de los caudales asignados a la fábrica y sobre todo de un administrador. El puesto de depositario lo ejerció, según parece, el procurador de fábrica, Lorenzo de Force, que se encargaba, entre otras cosas, de pagar las cuentas a los distintos proveedores o artífices especializados que realizaban encargos puntuales (suministradores de ladrillo, teja, yeso, madera, herreros, cerrajeros, escultores…) para la obra. Por su parte, el cargo de administrador, de muchas y variadas responsabilidades, lo ejerció el propio administrador de fábrica, el veterano Andrés de Isastia y Colarte, que ostentaba la poderosa dignidad de arcediano mayor del Salvador desde 1761 y que fallecería al poco de concluirse las obras, en 1802. Se encargó de elaborar y llevar las cuentas de los gastos ocasionados en la fábrica, redactando cédulas mensuales. A su vez, la Junta de Fábrica, que actuaba de órgano consultivo y fiscalizador de los trabajos y estaba conformada por diferentes miembros del Cabildo, entre ellos el propio deán, y dignidades y canónigos, también jugó un papel fundamental en el control de las obras y en la toma de decisiones de tipo administrativo y económico, dado que se encargó de debatir y decidir sobre la ejecución del proyecto, de resolver los problemas de financiación y de aprobar los gastos y las cuentas presentadas periódicamente por el administrador.[23]

Desde un punto de vista técnico, las obras se ejecutaron bajo la dirección facultativa de Agustín Sanz, que contó en todo momento con la asistencia de su hijo menor José Sanz Muzas, arquitecto académico por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y que ejercía en la ciudad,[24] quien entre otras cosas cubrió sus ausencias, que no debieron de ser pocas dada su avanzada edad. Ambos contaron con la ayuda de un aparejador de albañilería, Ramón López, que se encargaba de coordinar a los oficiales de albañilería, entre los que destacaban Miguel Latorre y Cristóbal Berna, que por su parte mandaban a un nutrido grupo de peones. De la dirección específica de las importantes labores de carpintería se ocupó el experimentado maestro carpintero de la fábrica, Joaquín Rueda, que contó con la asistencia de un *aparejador de carpinteros*, Cayetano Violante,

[22] El sistema económico alternativo, el de contrata o *a estajo*, consistía en que el arquitecto o maestro de obras encargado de la dirección técnica se hiciera cargo de la globalidad de la obra como contratista o empresario de la construcción por un tanto alzado, es decir, por una cantidad pactada con el promotor de antemano, que se la pagaba en distintos plazos, lo que le obligaba a encargarse de todo: comprar los materiales, subcontratar ciertos trabajos, pagar los jornales de sus oficiales y aprendices… Este sistema garantizaba un mayor beneficio para el maestro en caso de que se ajustara a los plazos establecidos y no hubiera desfases, ya que toda reducción de costes respecto a la cantidad pactada redundaría en su beneficio. A cambio, el promotor tenía la tranquilidad de saber que los posibles desfases del presupuesto, de haberlos, no correrían de su cuenta. En el caso de Agustín Sanz este sistema se aplicó en la construcción de las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, dos obras que le reportaron grandes beneficios.

[23] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), años 1796-1801; y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1796-1801 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1796-1801).

[24] El otro hijo arquitecto, Matías Sanz, residía en Madrid, pues estaba completando estudios de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

que a su vez coordinó a los oficiales de carpintería Francisco Osua, Francisco Francés, José Catalán y Dámaso Miranda.[25] De la coordinación y supervisión laboral de la obra se ocupó a diario el sobrestante o capataz mayor, Juan de Bara, encargado, entre otras cosas, de pagar los jornales de los trabajadores.

Las obras de la nueva cúpula comenzaron como tal hacia finales de agosto de 1796, aunque empezaron por labores complementarias de carácter secundario. Así, el 29 de agosto se trabajaba ya en desmontar un chapitel que existía sobre el tejado de la nave mayor del templo, con el fin de abrir dos *guardillones* que permitieran acceder cómodamente a dicho tejado para proceder a su desmontaje en toda la extensión que ocuparía la nueva cúpula, que se trasdosaría exteriormente con una gran volumetría. Esa labor continuó a principios de septiembre, cuando también se procedió a recibir la teja y el ladrillo de la primera hornada de materiales encargada para poder construir la cúpula. Una segunda hornada se recibió a final de mes. Ya el 12 de septiembre se trabajaba en construir una *escala de balagoste* provisional para que los albañiles pudieran acceder a la base de la futura cúpula y bajar las enronas que estaba generando el desmontaje del tejado, que se realizó sin demoler la bóveda antigua, que quedaba más abajo y que no se eliminó hasta que la cúpula no estuvo concluida enteramente a nivel arquitectónico, con el fin de evitar filtraciones de agua y minimizar la caída de enronas y pequeños cascotes sobre la sillería coral renacentista dispuesta debajo. Avanzada ya la segunda mitad de septiembre, a partir del día 19, comenzó un trabajo muy relevante, el picado de los *macizos* de la parte alta de dos de los cuatro gruesos pilares del tramo del coro con el fin de *hacer la planta* para poder *formar las pichinas de la media naranja*, una labor que continuó durante todo el mes de octubre. En paralelo, mientras continuaba el picado de los citados pilares para crear las bases sobre las que trazar las pechinas de la futura cúpula, el maestro carpintero Joaquín Rueda, ayudado de su *mancebo*, ejecutó entre el 17 y el 29 de octubre la cimbra de madera *para la formación de las dos pechinas y anillo de la media naranja*. De hecho, el 2 de noviembre catorce peones trabajaban ya en subir yeso y materiales para iniciar la ejecución de la primera pechina, mientras que, a la vez, entre el 2 y el 5 de noviembre Rueda y su mancebo trabajaron en hacer cerchones o camones para las referidas pechinas, la primera de las cuales empezó a construirse finalmente el 7 de noviembre, trabajando en la misma hasta 27 peones, tres oficiales de albañilería y un oficial carpintero. La concluyeron el 20 de noviembre, pues el día 21, un total de 28 peones, con cuatro oficiales de albañilería y dos de carpintería empezaron a trabajar en la construcción de la segunda pechina y en hacer el andamio para instalar una *rueda* con la que subir material (el andamio se terminó el 3 de diciembre). Esa segunda pechina, en la que llegaron a trabajar hasta 30 peones además de los ya referidos cuatro oficiales de albañilería y dos de carpintería, se terminó el 24 de diciembre. No obstante, compaginaron esa labor con el picado de rozas en los pilares *para pasar los arcos*, labor que comenzó hacia el 5 de diciembre. Los dos oficiales de carpintería citados también se ocuparon simultáneamente de trabajar los maderos para apuntalar el gran arco que estaba dañado y que había motivado los trabajos, que debía repararse. De hecho, su reparación comenzó el 19 de

[25] A.C.P., Caja con papeles sueltos en borrador de Teodoro Ríos Balaguer, arquitecto restaurador del Templo del Pilar (Papel de 31-V-1933 con transcripción de una inscripción hallada en una de las vigas de madera del chapitel de la cúpula del coro, concretamente en su nervio central abajo del todo).

diciembre por parte de los 30 peones que también trabajaban en la segunda pechina. En paralelo, del 19 al 31 de diciembre, los dos oficiales carpinteros trabajaron en hacer la cimbra para poder construir las dos pechinas que restaban, unas pechinas para cuya ejecución se picaron también los dos pilares restantes entre el 27 y el 31 de diciembre, labor en la que se ocuparon veinte peones y tres oficiales de albañilería.[26]

Encarriladas ya las obras, el administrador de fábrica, Andrés de Isastia, decidió dar cuenta oficial del transcurso de las mismas en la junta de fábrica que se celebró el 15 de noviembre de 1796, informando de que, *sin derribar la bóveda, se van formando las pichinas sobre las quales se ha de colocar el anillo*. También aclaró que desde el 12 de abril en que *comenzose la obra,* en la que englobaba la creación previa de los andamios y de su estructura portante, se habían gastado un total de 1.940 libras y 4 sueldos jaqueses. En vista de ello, la junta acordó que la obra continuara sin ser paralizada en el invierno, como solía ser habitual en otros casos, con el fin de agilizarla, *trabajando las horas acostumbradas, con ocasión que hay quince mozos retirados que trabajan con esmero y menor jornal que otros, de modo que con ellos beneficia la fábrica 15 sueldos diarios, y atendiendo principalmente a la naturaleza de esta obra tan grandiosa y deseada, cuya suspensión podría entiviar la piedad de los fieles*. Queda claro que con la continuación invernal de las obras la junta pretendía aprovechar la coyuntura de que estuviera trabajando una cuadrilla de peones de albañil de jornal moderado, así como favorecer que los fieles, al ver actividad constructiva ininterrumpida, siguieran entregando limosnas para la financiación de las obras, que también se iban a sufragar con la enajenación de ciertas alhajas de la Virgen. De hecho, en la misma junta se dio cuenta de que se había podido constatar que el Cabildo tenía potestad *para disponer a beneficio de la fábrica de las alhajas dadas por los fieles para culto de María Santísima,* pues se entendía *que la continuación de la fábrica de este templo, con su adorno en toda su perfección, con arreglo al último plan aprobado, se dirige al mayor culto de la Virgen más o menos inmediato*. No obstante, se excluían de la posible venta *aquellas alajas que expresamente están designadas por sus donadores para el culto inmediato de la Virgen en su Santa Capilla, y otras que, no sirviéndole de uso alguno, están prohividas enagenar o extraerse del relicario donde se hallan a la vista, por memoria*. De esta manera se allanaba el camino para conseguir una importante financiación extra para las obras.[27] Cabe señalar que ambos acuerdos de la junta, tanto la continuación de las obras en invierno como el reconocimiento de la potestad para enajenar alhajas de la Virgen para costear las obras fueron refrendados por el propio Cabildo, de lo que dio cuenta el deán en la siguiente junta de fábrica, celebrada el 28 de noviembre.[28]

Durante el año 1797 las obras de la cúpula continuaron con total normalidad bajo la dirección facultativa de Agustín Sanz. El mes de enero comenzó con la prosecución del picado de la parte alta de dos de los cuatro gruesos pilares del coro para poder formar las dos pechinas que faltaban, labor en la que se ocuparon 17-18 peones y cuatro oficiales

[26] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1796 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1796).
[27] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 336-338 (Junta de 15-XI-1796).
[28] *Ibidem*, pp. 338-340.

de albañilería entre el 2 y el 14 de enero. Entretanto, un oficial carpintero se ocupó de hacer los cerchones para las dos referidas pechinas, que se ejecutaron simultáneamente entre el 16 de enero y el 18 de febrero de 1797 por parte de hasta 32 peones y 4 oficiales de albañilería. A la vez, entre el 16 y el 21 de enero, tres oficiales de albañil y uno de carpintería se habían ocupado de armar la cimbra y los cerchones de las dos pechinas (el oficial de carpintería se ocupó también entre el 23 y el 28 de enero de armar los cerchones en las cuatro pechinas).[29]

Una vez concluidas por completo las pechinas el 18 de febrero de 1797 y preparadas las maderas necesarias por parte de un oficial carpintero, el 20 de febrero comenzó el trabajo de *enfalcado* de los cuatro arcos torales de la cúpula, que concluyó el 4 de marzo y que ejecutaron hasta 32 peones y 4 oficiales de albañilería, mientras uno de los oficiales carpinteros se ocupaba de *aprontar*, es decir, de traer, las maderas necesarias para la construcción de la cúpula propiamente dicha, así como de trabajarlas (trabajó las maderas durante lo que restaba del mes de marzo). Ya entre el 6 y el 18 de marzo hasta 33 peones, al mando de cuatro oficiales, se encargaron de ejecutar el arquitrabe del entablamento anular que serviría de base al arranque del tambor de la cúpula. Una vez concluido el arquitrabe del anillo de la base de la cúpula, hasta 29 peones y los 4 oficiales habituales procedieron a ejecutar, entre el 20 de marzo y el 1 de abril, el friso del mismo entablamento anular. Llegadas las obras a este punto, los 15 días siguientes se dedicaron a sanear los tejados inmediatos a la futura cúpula, para lo cual fue preciso que hasta 26 peones y 4 oficiales de albañilería se ocuparan de porgar yeso, subirlo a los algorines instalados en el andamio y *componer los tejados y cerros de la iglesia y demás*. Ya el 18 de abril se retomó la construcción de la cúpula como tal mediante el inicio de la ejecución de la cornisa de su entablamento anular inferior, labor que acometieron hasta 25 peones y 4 oficiales de albañilería y que se ejecutó por *cuartos* de cornisa utilizando dos plantillas que había elaborado el oficial carpintero hacia el 18-20 de abril. La primera de las cuatro secciones de cornisa se ejecutó, incluidos los trabajos generales iniciales, entre el 18 y el 29 de abril, mientras que la segunda se acometió entre el 1 y el 13 de mayo. Por su parte, la tercera y la cuarta sección de cornisa se construyeron respectivamente entre el 15 y el 20 de mayo y entre el día 22 de dicho mes y el 3 de junio.[30]

Dado el gran ritmo que habían adquirido las obras en los últimos meses, ya el 6 de mayo de 1797 la Junta de Fábrica del Pilar acordó *que los 4.000 duros que el Cabildo consignó de su bolsa canonical para la continuación de la actual obra*, se trajeran ya al templo, *pues, aunque toda vía no hay necesidad de ellos, con todo pareció por más conveniente tenerlos aquí.* Durante el mes de junio, una vez concluido enteramente el entablamento anular que, tendido sobre las pechinas, serviría de base a la estructura de la futura cúpula, se procedió ya a construir dicha estructura empezando por su *pie derecho*, es decir, por su gran tambor interior pseudocilíndrico de planta oval. Dicho tambor interior empezó a ser construido el 6 de junio por un contingente de hasta 34 peones y 4 oficiales de albañil. Para el 17 de junio el tambor interior había alcanzado ya la altura del tejado antiguo, por lo que antes de continuar su construcción fue preciso *desmontar la*

[29] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1797 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1797).
[30] *Ídem*.

parte del tejado de la iglesia que ha de ocupar la media naranja, labor en la que se afanaron hasta 30 peones de albañil, cuatro oficiales de albañilería y dos de carpintería entre el 19 y el 1 de julio. La carencia de tejado obligó, lógicamente, a tomar medidas de prevención para evitar que el agua de lluvia penetrara dentro del edificio más allá de la zona de trabajo. La medida más importante fue la de tender, apoyado sobre *puentes*, un *tablado* estanco sobre la cornisa saliente del recién construido entablamento anular de la base de la cúpula. Dicho tablado, que además de proteger serviría sin duda para poder trabajar a mayor altura, fue confeccionado entre el 3 y el 15 de julio por hasta 33 peones, cuatro oficiales de albañilería y hasta tres de carpintería, los cuales trabajaron también los últimos días en poner *reglés* para poder continuar el tambor de la cúpula. Otra medida complementaria, que se implementó a partir de mediados de junio de 1797 y hasta que se concluyó el cubrimiento de la nueva cúpula, consistió en dejar en la *bóbeda de sobre el coro mayor*, en aquellas noches en que hubiera previsión de lluvias, un retén de cuatro peones y un oficial *para el desaogo de las aguas que cayesen sobre esta por estar sin tejado*, un procedimiento al que fue preciso recurrir en la segunda mitad del año 1797 un total de 22 noches.[31]

Solventada la protección y acondicionamiento del emplazamiento de la obra, las labores de construcción del *pie derecho* o tambor interior de la cúpula se retomaron, bajo la dirección facultativa de Agustín Sanz, el 17 de julio de 1797 y culminaron algo más dos meses después, el 23 de septiembre, a falta de su cornisa superior, habiendo trabajado en las mismas hasta 36 peones, aunque en algunos periodos fueron bastantes menos, y entre cuatro y cinco oficiales de albañilería, mientras que dos o tres oficiales de carpintería colaboraban en los trabajos o se ocupaban, casi de continuo, de preparar maderas y serrar ladrillos, algo lógico pues se necesitaban piezas pequeñas para poder generar la curvatura mural del tambor. La cornisa superior que debía rematar el tambor interior sirviendo a la vez de base al *cascarón* o casquete ovalado que debía cerrar la cúpula interiormente se ejecutó, por parte de un total de hasta 19 peones y cinco oficiales de albañilería (entretanto tres oficiales de carpintería seguían ocupados en preparar maderas y serrar ladrillo), entre el 25 de septiembre y la semana laboral del 9 al 14 de octubre, en que se concluyó y se echaron *tres hiladas más para formar los andamios para hacer el cascarón*, unos andamios que fueron ejecutados, a modo de gran armazón, entre el 16 de octubre y el 18 de noviembre, por hasta 18 peones y tres oficiales de albañilería, mientras tres oficiales de carpintería preparaban maderas. A su vez, el 13 de noviembre empezaron a trabajar en la obra dos oficiales de cantería ocupados en labrar las *losas* para la parte superior de los ángulos del tambor exterior de la cúpula, unas *losas* que acababan de ser suministradas en bruto por el cantero Benito Rivera, que se había ocupado del arranque, desbaste y conducción a pie de obra de 64 piedras calizas extraídas de la cantera de la localidad de Fuendetodos, cuna de Goya, *que se han de emplear en la cornisa del alero de la media naranja*.[32] De hecho, ya el 20 de noviembre comenzó simultáneamente la ejecución del

[31] *Ídem*; y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1796 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de Ramón López de 31-XII-1797).

[32] *Ibidem*, docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1797); doc. suelto (Recibo de Benito Rivera de 21-XI-1797). Benito Rivera cobró por el suministro de las 64 piedras, tras un informe favorable de Agustín Sanz, un total de 109 libras, 17 sueldos y 10 dineros jaqueses, cuantía que le fue abonada el 21-XI-1797.

gran tambor octogonal oblongo exterior y del gran casquete oval interior, labor en la que se ocuparon hasta 39 peones y cinco oficiales de albañilería durante lo que restaba del mes de noviembre y todo el mes de diciembre. Simultáneamente, los dos oficiales canteros se ocuparon de seguir labrando las *piedras que han de servir en la cornisa y alero de la media naranja*, mientras que tres oficiales carpinteros, coordinados con los canteros, se ocuparon en las últimas seis semanas del año en *sacar plantillas* para que estos pudieran labrar sus grandes *losas* con una correcta estereotomía.[33]

El año 1798 fue también muy fructífero para la obra de la nueva cúpula del coro mayor, que experimentó grandes avances en su construcción. Así, a principios de enero prosiguió la ejecución del tambor exterior, que ya había alcanzado un estadio muy avanzado de construcción puesto que entre el 2 y el 13 de enero, mientras los dos oficiales canteros seguían labrando las piedras de los esquinazos de la *cornisa y alero de la media naranja* y los tres oficiales carpinteros seguían preparando maderas, 32 peones y cinco oficiales de albañilería se afanaron en subir las pesadas piedras de cantería ya labradas *que han de servir para la cornisa y colocarlas en sus respectivos puestos*. De hecho, la *última cornisa* que debía rematar el tambor octogonal oblongo exterior se concluyó al poco tiempo, el 3 de febrero, habiendo trabajado en su disposición, desde el 15 de enero, hasta 32 peones, cinco oficiales de albañilería y un oficial cantero que se ocupó expresamente en los primeros días de colocar las piedras de dicha cornisa, mientras a la vez dos o tres oficiales carpinteros preparaban maderas para la obra. Una vez rematada la cornisa, entre el 5 de febrero y el 3 de marzo hasta 22 peones y 3 oficiales de albañilería procedieron a ejecutar el acabado exterior de la fábrica de ladrillo del tambor externo, consistente en *abrir las juntas y zaboyar la obra* con una lechada fina unificadora que sellara dichas juntas, pero sin llegar a ocultar el ladrillo, el procedimiento habitual en la arquitectura aragonesa de la época. Entretanto, dos oficiales de carpintería se ocuparon de ejecutar *el telar principal de sobre la cornisa*, es decir el entramado interior de madera que debía unir el tambor exterior con la fábrica interior de la cúpula, y en preparar maderas.[34]

En el mes de marzo de 1798 los trabajos se centraron fundamentalmente en la conclusión del casquete o calota de la cúpula, cuya construcción había estado paralizada desde finales de diciembre de 1797 para poder concluir previamente el tambor exterior. Una vez terminado este, se retomó la ejecución del casquete. Como paso previo fue preciso, entre el 5 y el 17 de marzo, hacer una *guardilla* que permitiera subir exteriormente a la futura linterna de la cúpula, labor en la que se ocuparon 22 peones y tres oficiales de albañilería que, en los últimos días, a partir del 12 de marzo aproximadamente, se encargaron ya también de retomar las obras de conclusión del casquete, que se intensificaron a partir del 19 de marzo y que concluyeron el día 31 de dicho mes, habiendo trabajado en las mismas, desde el citado día 19, hasta 31 peones y tres oficiales de albañilería (dos o tres oficiales carpinteros seguían preparando maderas). Desde entonces se hizo ya innecesario el retén de cuatro peones y un oficial que era preciso en noches de lluvia por si había que achicar agua. Ya en abril, una vez concluido

[33] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1797 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1797).
[34] *Ibidem*, docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1798).

el casquete, comenzaron los preparativos para ejecutar la estructura de madera del tejado envolvente que debía cubrir dicho casquete al exterior, así como para levantar la propia linterna que debía rematar el conjunto tanto interior como exteriormente para proporcionarle luz directa. Así, entre el 2 y el 7 de abril 20 peones y dos oficiales de albañilería hicieron los andamios para la citada linterna, mientras que el 10 de abril comenzó ya la compleja labor de subir desde el suelo e instalar los maderos necesarios para formar la armadura del tejado, en la que se ocuparon hasta 21 peones y dos oficiales de albañil, mientras 5 o 6 oficiales de carpintería se encargaban de seguir preparando maderas para el citado tejado. Esos trabajos se remataron el 5 de mayo. Ya entre el 7 y el 19 de mayo, hasta 20 peones de albañil y dos oficiales de albañilería *trabajaron en concluir de enmaderar el tejado de la media naranja y en retejar los tejados de la iglesia*, sin duda para cerrar el entronque con la cúpula y reparar los daños que se hubieran podido generar. Mientras, seis oficiales carpinteros seguían preparando maderas. Ya el 21 de mayo se procedió a acometer otra labor que concluyó el 2 de junio: *enmacizar los anillos de la media naranja*, sin duda para aumentar su solidez. Estos trabajos los acometieron hasta 28 peones y tres oficiales de albañilería, mientras seis oficiales carpinteros seguían preparando maderas.[35]

El mes de junio de 1798 se dedicó fundamentalmente a los trabajos previos y los preparativos para poder iniciar la construcción de la linterna. Así, mientras entre seis y siete oficiales de carpintería siguieron preparando maderas todo el mes, entre el 4 y el 16 de junio 28 peones y tres oficiales de albañilería procedieron a *subir el sardinel de la de la media naranja*, lo que probablemente se refiera a la base de la linterna. Esos mismos trabajadores se ocuparon la semana siguiente, entre el 18 y el 23 de junio, de ejecutar los andamios que restaban para la linterna, de tal manera que a partir del 25 de junio pudieron ya *dar principio a subir la linterna de la media naranja*, labor en la que se ocuparon ininterrumpidamente durante todo el mes de julio y buena parte del de agosto un número variable de peones y tres oficiales de albañilería (entre 6 y 8 oficiales de carpintería siguieron preparando maderas). Ya el 27 de agosto comenzó la ejecución del *cascarón de la linterna de la media naranja*, es decir, de su cupulín de remate interior, labor que concluyó el 1 de septiembre y en la que se ocuparon entre 16 y 25 peones y tres oficiales de albañilería. Ya concluida a nivel constructivo a falta de su chapitel, los paramentos exteriores de ladrillo visto de la linterna recibieron su acabado definitivo entre el 3 de septiembre y el 6 de octubre de 1798 por un contingente muy variable de peones y por tres oficiales que se dedicaron a *abrir juntas y zaboyar la linterna*. Simultáneamente, seis oficiales carpinteros siguieron preparando maderas y desde el día 10 de septiembre, además de a esa labor, se dedicaron a armar la estructura del chapitel de la citada linterna, trabajo con el que siguieron los meses de octubre, noviembre y buena parte de diciembre, concretamente hasta el día 22 de dicho mes. Por su parte, los albañiles, 18 peones y 3 oficiales, dedicaron el mes de octubre y también el de noviembre entero, hasta el 1 de diciembre inclusive, a *correr molduras o medias cañas en la media naranja*, en concreto en el interior de la linterna, que fue decorada con estuco usando un elegante lenguaje

[35] *Ibidem*, (Cédulas de gastos de fábrica de 1798 y recibo de Ramón López de 10-IV-1798).

clasicista a base de pilastras cajeadas y sencillas molduras anulares.[36] A partir de entonces y durante todo el mes de diciembre, los 18 peones de albañil, coordinados por los tres oficiales habituales, se ocuparon de *ir perfeccionando la media naranja por dentro*, sin duda de ir enluciendo sus paramentos y otras labores similares.[37]

Entre el 17 y el 22 de diciembre de 1798 se procedió también a realizar trabajos de emplomado en el chapitel de la linterna de manera simultánea a la propia conclusión de su armadura de madera por parte de los carpinteros, labores de emplomado que estuvieron a cargo de uno de los carpinteros asalariados, así como del sobrestante Juan de Bara, de su *entenado* o hijastro Ramón López, que era el aparejador de albañilería, y de otros dos peones. Estos cuatro últimos se ocuparon de este trabajo al margen de sus funciones oficiales y lo cobraron aparte. En concreto, el 4 de enero de 1799 Juan de Bara cobró en nombre de los cuatro 42 libras y 10 sueldos jaqueses, gratificación correspondiente a tirar 320 arrobas de plomo para el chapitel de la cúpula. De esa cantidad, a él le correspondían 24 duros, a su hijastro 12 duros y a cada uno de los dos peones 4 duros.[38] Poco después, entre el 24 y el 31 de diciembre, seis oficiales de carpintería procedieron a hacer cerchones para la cubrición exterior de la cúpula.[39]

En enero de 1799, entre el 2 y el 19 de dicho mes, prosiguieron las labores de *perfeccionamiento* interior de la cúpula, que estuvieron a cargo de 17 peones y tres oficiales, unos trabajadores que a partir del 21 de enero y hasta el 2 de marzo trabajaron en *correr molduras en el pie derecho de la media naranja*, es decir, en ejecutar los moldurajes de estuco del tambor de la cúpula. A su vez, durante los meses de enero y febrero completos, concretamente hasta el 2 de marzo, seis oficiales carpinteros *trabajaron en hacer los cerchones para el tejado de la media naranja y emplomar el chapitel de la misma*.[40] Este emplomado del chapitel de la linterna acometido en enero-febrero de 1799, complementario al de finales de diciembre del año precedente, que se hizo probablemente con las 75 arrobas (945 kg) de plomo en *barretas* pagadas a Tomás Peret, por importe de 4.500 reales, el 21 de agosto de 1799, incluyó ya sin duda la instalación de la bola ovalada con cruz que remata dicho chapitel, una bola de cobre, de 2 arrobas y 22 libras (32’9 kg) de peso, que había sido ejecutada bastante antes, a mediados de 1798, por Germán Esteban y Tilán, que el 12 de agosto de 1798 había

[36] *Ibidem*, (Cédulas de gastos de fábrica de 1798 y recibo de Francisco Casado de 8-I-1799). De hecho, el 8-I-1799 se abonaron 5 libras jaquesas a Francisco Casado por una *carretada* de cal que le fue comprada un tiempo atrás *para hacer el estuco que ha de serbir para el adorno de la linterna de la media naranja que se construye en el Santo Templo del Pilar*.

[37] *Ibidem*, (Cédulas de gastos de fábrica de 1798 y recibo de Manuel Monge de 31-XII-1798). De hecho, el 31 de diciembre de 1798 se abonó una abultada cuenta de 670 libras y 9 sueldos jaqueses correspondiente a 2.438 cargas de yeso que el aljecero Manuel Monge había ido suministrando para la obra durante ese ejercicio

[38] *Ibidem*, (Cédulas de gastos de fábrica de 1798, recibos de Juan de Bara de 19-XII-1798 y 4-I-1799, y recibo de Onofre Planas de 31-XII-1798). Al margen de la gratificación, a Juan de Bara también se le pagaron el 19-XII-1798 23 libras, 2 sueldos y 6 dineros jaqueses en pago por las telas empleadas para *tirar* el plomo y en la leña gastada para derretirlo. A su vez, previamente había sido preciso encargar a Onofre Planas, para el citado emplomado, la creación de 4.000 clavos, que se le abonaron el 31-XII-1798 y costaron 12 libras y 15 sueldos.

[39] *Ibidem*, (Cédulas de gastos de fábrica de 1798).

[40] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1799).

cobrado por su ejecución 59 libras, 18 sueldos y 8 dineros jaqueses. Dicha bola con cruz de forja fue dorada ya muy avanzado febrero de 1799, poco antes de instalarse, por el maestro dorador Jerónimo Cidraque, dorador de referencia del Cabildo y del propio Agustín Sanz, que cobró 10 libras el 23 de febrero de 1799 por *los trabajos puestos en preparar y dorar la bola y cruz que han de serbir en la media naranja que se construye*. Utilizó para el dorado 26 libras de *oro doble* que para dicho dorado había trabajado, por encargo de la fábrica, Ciriaco Llamas, que había cobrado por ellas 33 libras y 3 sueldos el 20 de noviembre de 1798.[41]

Por otro lado, en los últimos días del mes de febrero de 1799 un oficial de albañil trabajó ocho noches en preparar la bovedilla de la linterna de la media naranja para que esta fuera pintada al fresco en las mismas fechas por el pintor académico Alejandro de la Cruz (Salamanca, 1738-Madrid, 1811), director de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, que representó en la misma el escudo del Cabildo Metropolitano inserto en una gran corona de laurel encintada, labor artística por la que cobró 17 libras jaquesas el 24 de febrero de 1799.[42] Algo después, en torno a marzo o abril de 1799 debió de ejecutarse también la exquisita decoración escultórica de tradición barroca romana (serafines, rompimientos celestiales, guirnalda de hojas de laurel encintada, moldura acanalada con hojas de acanto…), realizada en estuco blanco y dorado, del anillo interior inferior de la linterna de la cúpula, que fue encargada al prestigioso escultor Pascual de Ypas (Urdués, Huesca, 1747-Zaragoza, 1811),[43] artífice de referencia del Cabildo en materia escultórica desde el fallecimiento de Carlos Salas. Este cobró concretamente 120 duros (120 libras y 10 sueldos jaqueses) que le fueron abonados el 12 de junio de 1799 *por la obra executada de escultura y adornos en el anillo de la media naranja del coro mayor*.[44] Algo después, probablemente ya a principios de junio, el maestro dorador Jerónimo Cidraque procedió a pintar y dorar los paramentos interiores de la linterna, lo que incluyó el coste de los aceites y tintas y el dorado de los *filetes*, es decir, de los detalles arquitectónicos lineales de las cornisas y probablemente también, aunque no se cita expresamente en su recibo, de ciertos motivos decorativos de la decoración ejecutada por Ypas que se disponen dorados. Cobró por todo ello, el 20 de junio de 1799, la abultada cuantía de 127 libras y 10 sueldos jaqueses, lo que indica la notable envergadura de la actuación y el coste de los materiales usados. Empleó 38.500

[41] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1798 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Recibo de Germán Estevan y Tilán de 12-VIII-1798, recibo de Ciriaco Llamas de 20-XI-1798, y recibo de Jerónimo Cidraque de 23-II-1799); y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de Tomás Peret de 21-VIII-1799).

[42] *Ibidem*, (Cédulas de gastos de fábrica de 1799); y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1798 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de Alejandro de la Cruz de 24-II-1799).

[43] Sobre Pascual de Ypas véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana…*, *op. cit.*, t. I, pp. 233-235; y BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía del escultor Pascual de Ypas López y su familia (1747-1811)", en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 337-359.

[44] A.C.P., Papeles de Nueva Fábrica, Obras del Nuevo Templo 1750-1799 (últ. legajo localizado), carpetilla 1793-1799, recibo nº 66 del año 1799 (Recibo de Pascual de Ypas de 12-VI-1799); y A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 362-363 (Junta de 4-V-1799).

panes de oro que para el dorado específico de la linterna había trabajado, por encargo de la fábrica, Ciriaco Llamas, que había cobrado por ellos la abultadísima cuantía de 531 libras, 15 sueldos y 10 dineros [fig. 10].[45]



Fig. 10: ***Detalle del interior de la linterna de la cúpula del coro mayor del Templo del Pilar*****. Se aprecian la decoración pictórica del cupulín, obra de Alejandro de la Cruz y la ornamentación escultórica, realizada por Pascual de Ypas. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Entre el 4 de marzo y el 19 de abril de 1799 se siguió ejecutando la decoración de estuco del tambor, acometiéndose en este periodo las parejas de pilastras cajeadas y los grandes marcos moldurados cuadrados y rectangulares que estas flanquean, labor que acometieron 18 peones y tres oficiales de albañilería. Entretanto, entre el 4 y el 30 de marzo seis oficiales de carpintería *trabajaron en poner cerchones en la media naranja para entablarla y emplomar los estribos de la linterna de la misma, y en entablar los ochabos de la media naranja*. Esos mismos carpinteros, entre el 1 de abril y el 18 de mayo, *trabajaron en poner los cerchones, entablar la media naranja y emplomarla*. Por su parte, los albañiles ya mencionados ejecutaron entre el 22 de abril y el 18 de mayo *el trabajo de la cornisa general de la media naranja*, un elemento interior de estuco que hasta el momento presentaba a la vista su alma interior de ladrillo. Ya entre el 21 de mayo y el 8 de junio, 22 peones y cinco oficiales de albañilería procedieron a encarcelar el gran balcón perimetral de forja de ocho frentes o lados que circuye la base de la linterna por el

[45] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Recibo de Jerónimo Cidraque de 20-VI-1799 y recibo de Ciriaco Llamas de 6-X-1799).

exterior envolviendo sus estribos, que había sido ejecutado un par de meses antes por el maestro cerrajero de la fábrica, Pedro Lagera, por un importe de 237 libras, 2 sueldos y 8 dineros que incluyó el coste de la mano de obra y del hierro empleado y que cobró el 30 de marzo de 1799, y *a echar las bocatejas de la media naranja*, unas bocatejas que probablemente correspondan a las que se sitúan justo debajo de la citada barandilla. Entretanto, también entre el 21 de mayo y el 8 de junio, cuatro oficiales carpinteros trabajaron ya en *encerchonar, entablar y echar el tejado en la media naranja*, un tejado para el que se emplearon las 9.300 tejas encargadas al tejero Maximino Bravo, que tuvieron un coste de 697 libras y 10 sueldos jaqueses que se le abonó el 3 de octubre de 1798, así como las 6.050 tejas que suministró el tejero Francisco Tabuenca a lo largo de 1799, cuyo importe de 51 libras, 8 sueldos y 8 dineros se le pagó el 11 de octubre de 1799.[46]

Habiendo llegado las obras a este punto, el administrador de fábrica, Andrés de Isastia, volvió a dar cuenta oficial del transcurso de las mismas a la Junta de Fábrica. Lo hizo en la junta celebrada el 4 de mayo de 1799, en la que señaló que *su linterna estaba enteramente acabada, con todos sus adornos por dentro y por fuera; que se estaba hechando el tejado en la cúpula; que havía poco que hacer de lo tocante a la albañilería; que faltaba derribar la bóbeda, trabajar el balconaje interior de madera para la misma cúpula, y su pintura, con los demás adornos de escultura y dorado*. Queda claro que lo fundamental estaba ya hecho. De hecho, la cúpula estaba ya prácticamente concluida a nivel arquitectónico a falta de terminar su tejado y de derribar la bóveda inferior antigua, que seguía en pie, lo que requeriría la redecoración de esa zona así como de los cuatro arcos torales con el fin de dotarlos de la misma decoración clasicista que ya tenían los restantes del templo redecorados según el plan general de Ventura Rodríguez, por el contrario, dado que no se iba a abordar de inmediato la remodelación general de la zona de los pies del templo, los cuatro grandes pilares del tramo del coro permanecerían sine-die con su decoración barroca castiza sin tocar. También se había avanzado en los acabados interiores de la cúpula, fundamentalmente en los de la linterna, que ya estaba terminada incluso a nivel decorativo. Lo que restaba era fundamentalmente la gran pintura mural al fresco del casquete, la decoración escultórica adventicia de ángeles niños volantes sosteniendo una gran guirnalda o festón dorado de hojas de laurel entorchadas, y la magnífica balaustrada de madera que debía ceñir el balcón volado que generaba la cornisa saliente del entablamento anular de la base de la cúpula. El administrador comunicó también a la junta que desde el 12 de abril de 1796, cuando comenzaron los trabajos en la cúpula con el montaje de la estructura portante de los andamios, se llevaba gastada, hasta el 30 de abril de 1799, la nada desdeñable cifra de 22.362 libras jaquesas, y que existía el grave problema de que para continuar la obra solo había acumuladas otras 841 libras y 6 sueldos jaqueses, *de que se iba gastando desde el día 1º de mayo, lo que hacía presente para que se discurrieran medios de recoger dinero*. La junta, consciente del aprieto, acordó que como medida de cautela se suspendiera *hacer el balconaje interior*

[46] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1798 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (recibo de Maximino Bravo de 9-X-1798); y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1799, recibo de Pedro Lagera de 30-III-1799 y recibo de Francisco Tabuenca de 11-X-1799).

y tratar de la pintura, por no haver caudal necesario para ello. Y en quanto a los adornos de escultura y dorado, acordó que los facultatibos den una relación de coste de uno y otro, y que entre tanto, disponga el señor administrador se vendan las alhajas que regaló el señor arzobispo Cortés, como ya se tiene resuelto.[47]

Ante el grave problema de financiación existente, la Junta de Fábrica volvió a tratar el asunto de la cúpula en su sesión del 12 de junio de 1799. En la misma, el administrador Isastia aprovechó para actualizar los datos sobre el estado de las obras, señalando *que se concluía de poner el texado en ella, y que se estaba apuntalando la bóbeda para mejor derribarla*. A su vez, presentó una relación o cálculo *formado por los facultatibos*, sin duda Pascual de Ypas y Agustín Sanz, *del coste que tendrán los adornos del festón, angelotes y pichinas que debe tener esta media naranja, con el dorado correspondiente*. Según ellos, el coste de estos elementos de ornato ascendería a 2.084 libras y 9 sueldos jaqueses, incluyendo en ello el importe que supondrían los *peones, yerros, alcanduces, estuco y demás materiales que sean necesarios*. En vista de ello, y dado que un devoto acababa de dar una abultada limosna de 584 libras, 7 sueldos y 8 dineros, *esperando que vengan otras a más de las ordinarias, y confiando en otros recursos, no obstante que no hay en el día bastante caudal*, la junta decidió, *dexando por ahora la pintura*, que se ejecutaran *desde luego todos los dichos adornos antes de quitar los andamios, a fin de que esta obra quede con toda la posible perfección*. Con buen criterio se había decidido no dejar la obra a medias en lo fundamental, en la escultura, cuya ausencia resultaría excesivamente llamativa, dejando el fresco para más adelante, aunque ello supusiera el coste adicional de hacer nuevos andamios.[48]

A lo largo del mes de junio de 1799 continuaron los trabajos de ejecución del tejado de la cúpula, ya muy avanzados, y se empezó a preparar el derribo de la vieja bóveda del coro, aún subsistente. Así, entre el 10 y el 28 de junio 22 peones y cinco oficiales de albañilería trabajaron en echar el tejado de la media naranja y retejar los tejados comunes de la iglesia, mientras a la vez cuatro oficiales carpinteros se ocuparon de apuntalar la vieja bóveda del coro para poder derribarla. Ya en julio, entre el 1 y el 6 de julio 20 peones y cuatro oficiales siguieron retejando los tejados del templo colindantes con la cúpula además de ayudar a dos oficiales de carpintería a completar dos trozos de andamio que eran necesarios para derribar la vieja bóveda del coro, que se demolió entre el 8 y el 13 de julio por parte de 18 peones y 3 oficiales que también se ocuparon de empezar a sacar la abundante enrona generada, que a la semana siguiente, entre el 15 y el 20 de julio, siguieron sacando y que tiraron directamente al cauce del río Ebro, una práctica que quizá pueda sorprender a ojos de hoy (los carpinteros mientras tanto hacían trabajos de carpintería para la obra). Lo que restaba del mes se dedicó fundamentalmente a retirar los andamios específicos utilizados para el derribo, así como *a levantar el tablado de sobre el coro mayor para sacar algunos de los pies derechos del mismo* que ya no eran necesarios, lo que permitiría desembarazar parcialmente el espacio de la sillería coral dispuesta en la parte inferior, que así podría volver a utilizarse, aunque los andamios no se hubieran retirado por completo. Esta labor de desmontaje parcial de aquellas partes de

[47] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1799, pp. 362-363 (Junta de 4-V-1799).
[48] *Ibidem* (Junta de 12-VI-1799).

los andamios que ya no eran necesarias, se prolongó hasta el 10 de agosto, aunque entre el 12 y el 24 fue preciso completar el gran tablado volado para devolverle su funcionalidad. Entretanto, la noche del 13 de agosto un equipo de 14 peones coordinado por tres oficiales se ocupó de demoler por fin la sillería coral interina que había dado servicio desde 1796 entre los dos púlpitos de la nave mayor, recuperándose ya al día siguiente, 14 de agosto de 1799, víspera del día de la Asunción de la Virgen, la *residencia* en el coro mayor, que a pesar de tener todavía andamios encima recuperó ya su funcionalidad litúrgica, algo que reseñó puntualmente Faustino Casamayor en su célebre diario, en el que dejó constancia de que la obra de la cúpula del coro estaba *ia concluida por lo correspondiente a la arquitectura, faltando los adornos interiores y pintura, por cuio motivo, haviendo cesado el justo temor que podía dar la obra, determinó el Cabildo restituirse al magnífico coro, el qual en la nueva limpia ha quedado muy mejorado*. Queda claro por tanto que antes de recuperar su uso la sillería coral había sido limpiada en profundidad [figs. 11 y 12].[49]



Fig. 11: Nicolas Lejeune y Robert Daudet, *Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza en 1806*, 1820. Grabado calcográfico al aguafuerte y buril, 220 x 260 mm. París, Biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte. En este grabado se aprecia la cúpula del coro poco después de ser construida, cuando aún permanecía aislada.

[49] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1799); y CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, t. 16, 1799, Ms. 117, f. 77 r. (Anotación de 14-VIII-1799).



Fig. 12: Charles Clifford, *Vista general del Templo del Pilar desde el cauce del río Ebro*, 1860. Se observa la cúpula del coro con un aspecto semejante al que tenía cuando se concluyó.

Ya a finales de agosto de 1799 comenzó el trabajo más importante de albañilería que quedaba pendiente: el refuerzo estructural de los cuatro arcos torales y la redecoración de sus *platabandas* o intradoses siguiendo la pauta estética fijada por Ventura Rodríguez, todo ello bajo la dirección experta de Agustín Sanz. Así, entre el 26 y el 31 de agosto, un equipo de 13 peones, tres oficiales de albañilería y dos de carpintería ejecutó los andamios del arco toral meridional, lindante con la nave lateral del lado de la epístola. Ese mismo equipo se ocupó a la semana siguiente, del 2 al 7 de septiembre, de componer el citado arco, que estaba en buen estado estructural, de tal manera que del 9 al 28 de septiembre pudo proceder ya a ejecutar la nueva articulación arquitectónica venturiana de su *platabanda* o intradós.[50]

El segundo arco toral en ser intervenido, que sufría importantes deterioros, fue el oriental, el más próximo al altar mayor, que era de luz mucho mayor por corresponder a la nave central. Trabajó en él el mismo equipo de 11-13 peones, 2-3 oficiales de albañilería y 1-2 oficiales de carpintería, que entre el 30 de septiembre y el 5 de octubre montó sus andamios, procediendo ya entre 7 y el 11 de octubre a preparar la *platabanda*, lo que conllevó que entre el 15 y el 19 de octubre se picara para dejar a la vista la *llave* o clave del arco, el centro del mismo, *por estar muy malo*, lo que no deja de sorprender a ojos de hoy, pues se había construido la cúpula completa antes de sanear los arcos torales, un saneamiento previo que Sanz no debió de considerar necesario por no revestir su estado la suficiente gravedad a nivel estructural. Entre el 21 y el 26 de octubre el equipo de trabajo procedió a *concluir de manifestar los quebrantos del citado arco* y a partir de la semana siguiente, entre el 28 de octubre y el 2 de noviembre, se ocupó ya de *enfalcar* dicho arco e instalarle *barras* de hierro de refuerzo, en concreto dos arcos de hierro con

[50] *Ídem.*

ocho tizones. Una vez hecho esto, entre el 4 y 16 de noviembre procedió ya a ejecutar la articulación arquitectónica de la *platabanda* o intradós del arco.[51]

En paralelo, hacia mediados de octubre de 1799, se instaló ya la magnífica balaustrada de madera, de original diseño barroco clasicista de ecos barrocos romanos, que circuye la base del tambor por encima de la cornisa de su entablamento inferior, que se ejecutó idéntica a la ideada por Ventura Rodríguez para la cúpula de la Santa Capilla a pesar que el propio Agustín Sanz había llegado a concebir y trazar ex profeso otra balaustrada más sencilla para entonar con la arquitectura y decoración interior de la cúpula de tradición venturiana, pero no repetir el mismo diseño ya usado en la cúpula de la Santa Capilla, que resultaba ya algo retardatario. De ello queda constancia en el tardío recibo que José Sanz, hijo del arquitecto zaragozano y director adjunto de las obras, presentó en nombre de su padre a la administración de fábrica el 12 de enero de 1801, para el cobro de su importe, fijado en 6 libras, 7 sueldos y 8 dineros jaqueses (120 reales de vellón). En el mismo consta que el pago estaba motivado *por el trabajo de la formación de un dibugito que contiene un trozo de la balaustrada que existe sobre el anillo de la media-naranja que cubre el Tavernáculo de la Virgen, y otro trozo de la nueva idea para la balaustrada de la media-naranja que se está construyendo*.[52] Aunque el recibo es tardío, la fecha de ejecución e instalación de la balaustrada fue anterior, y se deduce de otro recibo, el presentado por Pedro Lagera, encargado de anclarla e instalarla[53]

Llegada la obra a este punto, a falta todavía de sanear y redecorar dos arcos torales más, los trabajos de albañilería fueron paralizados, por decisión probable del administrador de fábrica, con el fin de que el escultor Pascual de Ypas pudiera ejecutar e instalar la importante decoración escultórica del tambor de la cúpula con la debida tranquilidad. Este comenzó sus trabajos *in situ*, en el propio templo, el 18 de noviembre de 1799 y los concluyó el 17 de mayo de 1800, por lo que tuvieron una duración de seis meses. Contó en todo momento, en todos los días de trabajo, con la asistencia de tres peones pagados por la fábrica dedicados exclusivamente a traerle los materiales que necesitara y a ayudarle en todo lo preciso. Para poder ejecutar la enorme y compleja decoración escultórica del tambor, de clara tradición barroca romana, compuesta de movidos ángeles niños volantes en posturas diversas que sostienen una colgante guirnalda de hojas de laurel, el escultor precisó de diferentes materiales que fueron comprados por la fábrica, fundamentalmente yeso, que fue suministrado por Manuel Monge (992 cargas en 1799, por 272 libras y 16 sueldos; y 882 cargas en 1800, por 242 libras y 11 sueldos), y cal, que fue comprada a Manuel Lorente (dos *carretadas*, por 10 libras, 12 sueldos y 8 dineros), que eran necesarios para preparar el estuco. También necesitó, para proporcionar estructura a las figuras de los angelotes de estuco y poderlas anclar en sus

[51] *Ídem*; y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1800 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de Pedro Lagera de 30-X-1800).
[52] *Ibidem* (Recibo de José Sanz de 12-I-1801).
[53] En concreto, dentro de un recibo general de cerrajería de 21-X-1799, consta que Pedro Lagera había hecho diferentes trabajos vinculados al balconaje interior de la cúpula del coro, concretamente: 40 espolones que sostienen el rejado y lo sujetan a la solera, 8 tornillos de los platillos de los hacheros, 32 *ovalillos*, 16 bolas de los remates y *por ayudar a poner dicho balcón*. Véase A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de Pedro Lagera de 21-X-1799).

complejas posturas volantes, ciertos elementos de forja que la fábrica encargó al maestro cerrajero Pedro Lagera, concretamente 945 palmos de *barretas* y 29 *tizones* para los cuerpos de los *serafines*, en realidad de los angelotes. Pascual de Ypas cobró por su complejo trabajo escultórico del tambor de la cúpula la nada desdeñable cuantía de 988 libras, 2 sueldos y 8 dineros jaqueses (930 duros), que le fue abonada el 7 de julio de 1800. En su recibo precisó que el importe correspondía al *pago de los trabajos que he puesto en egecutar el festón de laurel y los grupos de ángeles que le adornan, egecutado todo en el ático de la media naranja que se a construido sobre el coro mayor de dicho santo templo*. Una vez concluida la decoración escultórica, de *preparar y dorar el cordón o festón de laureles* que portan los angelotes se ocupó el maestro dorador Joaquín Cidraque, hijo de Jerónimo Cidraque, que cobró por ello 180 libras, 8 sueldos y 8 dineros el 29 de julio de 1800 [fig. 13].[54]



Fig. 13: ***Detalle de la decoración escultórica del tambor de la cúpula del coro, ejecutada por Pascual de Ypas en 1799-1800*****. Se aprecia también la refinada balaustrada. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Entretanto, mientras Pascual de Ypas ejecutaba la decoración escultórica, la Junta de Fábrica, reunida el 20 de enero de 1800, decidió dejar atada la financiación de las obras restantes de la cúpula tras escuchar al administrador Isastia, que dio cuenta de que las

[54] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1799, recibo de Manuel Lorente de 29-VI-1799 y recibo de Manuel Monge de 3-I-1800); A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1800 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1800, recibo de Pascual de Ypas de 7-VII-1800, recibo de Joaquín Cidraque de 29-VII-1800, recibo de Pedro Lagera de 30-X-1800 y recibo de Manuel Monge de 30-XII-1800).

obras estaban económicamente al día, sin deudas, pero que solo restaba para ejecutarlas un exiguo fondo de 60 libras jaquesas. La solución elegida fue inteligente y nada problemática al quedar en el seno del propio Cabildo: que la administración de fábrica de La Seo prestara a la del Pilar 2.000 libras jaquesas que luego esta le devolvería cuando volviera a recaudar lo suficiente. De esa manera podrían concluir los trabajos de la cúpula con la debida solvencia. No obstante, las referidas 2.000 libras, previa autorización del Cabildo, no entraron en las arcas de la administración de fábrica hasta principios de diciembre de 1800, por lo que entretanto se debió de recurrir a otras fuentes.[55]

Tras la conclusión de la monumental decoración escultórica del tambor de la cúpula por parte de Pascual de Ypas, las obras constructivas, que habían sufrido un parón de medio año, fueron retomadas de inmediato bajo la dirección de Agustín Sanz, que no había cobrado nada de la fábrica en los meses de parón correspondientes al año 1800 (sí en noviembre y diciembre de 1799). Se retomaron en el mismo punto en que habían quedado: en el saneado y redecoración de los arcos torales. Así, entre el 19 y el 31 de mayo 8 peones y un oficial de albañilería trabajaron en hacer el andamio para el arco septentrional, lindante con la nave del evangelio y ubicado justo sobre la puerta lateral de acceso al coro, practicada en la propia sillería, que era la que se usaba a diario para no tener que abrir el gran rejado. Dicho arco, que estaba en buen estado, fue repicado por el mismo equipo de trabajo entre el 1 y el 7 de junio con el fin de poder formar la nueva *platabanda* o intradós, para cuya realización se contó con la participación de un oficial de carpintería encargado de ejecutar una media caña que sirviera de plantilla. La ejecución de la nueva articulación arquitectónica venturiana del intradós la acometió el mismo equipo entre el 9 de junio y el 2 de agosto de 1800.[56]

Una vez saneado y actualizado el arco septentrional, se pasó a hacer lo propio con el meridional, el *arco de sobre el altar de Nuestra Señora de la Esperanza*, en el que paradójicamente ya se había intervenido en 1799. La razón, fue probablemente la voluntad de Agustín Sanz de reforzarlo estructuralmente, algo que no se había hecho en 1799 al ser el primero en ser intervenido, pero que ahora debía de considerar necesario, quizá a tenor del mal estado del arco oriental. El citado arco meridional, lindante con la nave del lado de la epístola y situado sobre el célebre altar de Nuestra Señora de La Esperanza, se *andamió* entre el 4 y el 9 de agosto de 1800 por un equipo de 9 peones y dos oficiales de albañilería que contó con la ayuda de un oficial de carpintería para las cuestiones de su ramo. Dicho equipo procedió a picar el arco entre el 11 y el 16 de agosto, y a trabajar en el mismo para sanearlo y ejecutar la articulación arquitectónica de su intradós entre el 18 de agosto y el 27 de septiembre. El saneamiento incluyó, de hecho, encastrar en la fábrica de ladrillo, como elementos de refuerzo estructural, seis arcos de hierro que fueron ejecutados por el maestro cerrajero Pedro Lagera dentro una abultada cuenta que cobró el 30 de octubre de 1800. Una vez terminado este arco, el mismo equipo

[55] A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1799, p. 368 (Junta de 20-I-1800) y pp. 372-374 (Junta de 10-XII-1800).
[56] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1800 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1800).

procedió a deshacer parte de los andamios existentes sobre el andamiaje general volado entre el 29 de septiembre y el 4 de octubre.[57]

El único arco toral pendiente era el occidental, coincidente justo con el gran órgano de caja renacentista del templo. El mismo equipo anterior procedió a la intervención en el mismo. Así, entre el 6 y el 10 de octubre de 1800 ejecutó su andamiaje, mientras que entre el 14 y el 18 de mismo mes se ocupó en picar su intradós, sobre el que intervino ya, para su saneamiento y redecoración entre el 20 de octubre y el 15 de noviembre. Paradójicamente, aunque la intervención en los cuatro arcos torales de la cúpula ya estaba concluida, el administrador, quizá por recomendación de Agustín Sanz, decidió aprovechar la coyuntura para que los mismos peones y oficiales intervinieran también en un arco inmediatamente colindante, correspondiente a la nave de la epístola: el *arco correspondiente a la capilla de San Braulio*. La razón pudo deberse al uso intensivo que sufrió la capilla de San Braulio durante las obras de la cúpula como acceso principal al andamiaje y punto de entrada y salida de los materiales, hasta el punto de que el pasadizo volado de acceso al andamio general volado transcurría a corta distancia de uno de los arcos transversales de la nave de la epístola que quizá sea el que se decidió sanear. La intervención en el mismo la acometió el equipo habitual, que entre el 17 y el 22 de noviembre procedió a su andamiaje, entre el 24 y el 29 a picar su *platabanda* o intradós y, finalmente, entre el 1 de diciembre de 1800 y el 7 de febrero de 1801, al saneamiento y ejecución de su articulación arquitectónica, que incluyó el encarcelamiento de dos arcos de hierro de refuerzo estructural ejecutados por el maestro cerrajero Pedro Lagera.[58]

En paralelo al saneamiento y redecoración de los cuatro arcos torales, en el año 1800 se habían ejecutado otras obras importantes para dejar la cúpula del coro perfectamente terminada. Así, en torno a julio o primeros de agosto, concluida ya la decoración escultórica de Pascual de Ypas, el maestro dorador Joaquín Cidraque, hijo de Jerónimo Cidraque, se ocupó de dar al tambor de la cúpula y su monumental entablamento anular inferior su acabado superficial definitivo, consistente en blanquear ambos elementos y en *dar las medias tintas de ocre y aplomas en las partes que les corresponden*, labor por la que cobró 31 libras, 17 sueldos y 8 dineros el 7 de agosto de 1800. Por el contrario, el casquete, a la espera de una futura pintura mural, parece ser que quedó simplemente enlucido con yeso, sin ser pintado.[59]

Tras el saneamiento y redecoración de los cuatro arcos torales, solo quedaban pendientes de ejecutar en la cúpula, en cuanto a albañilería, ciertos trabajos puntuales. El más relevante fue probablemente la ejecución de los acabados arquitectónicos de las cuatro pechinas sobre las que esta se voltea, que se empezó a preparar a partir del 9 de febrero de 1801 con la instalación de los andamios necesarios para *las 4 pichinas y para los escultores*, es decir, también para que Pascual de Ypas y sus ayudantes pudieran ejecutar la decoración adventicia de estuco de los cuatro arcos torales. Tras el montaje de los andamios, labor que ejecutaron nueve peones y dos oficiales de albañilería con la

[57] *Ibidem* (Cédulas de gastos de fábrica de 1800 y recibo de Pedro Lagera de 30-X-1800).
[58] *Ídem*; y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1800 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1800, recibo de Pascual de Ypas de 7-VII-1800, recibo de Manuel Monge de 30-XII-1800 y recibo de Pedro Lagera de 30-X-1800).
[59] *Ibidem* (Recibo de Joaquín Cidraque de 7-VIII-1800).

colaboración de un oficial carpintero para cuestiones de su ramo y que concluyó el 28 de febrero, el mismo equipo procedió ya a ejecutar los acabados de las pechinas (enlucido, marco perimetral…), que se prolongó durante los meses de marzo y abril completos. Ya en mayo, entre los días 1 y 2, el mismo equipo anterior se dedicó a un nuevo menester: montar los andamios necesarios para blanquear los cuatro arcos torales, una labor de blanqueo que ejecutaron siete peones y dos oficiales de albañilería entre el 4 y el 30 de mayo. En junio, por el contrario, nada se hizo ya de albañilería, salvo sacar enronas del tablado a primeros de mes, pues ante la falta de trabajos de importancia a ejecutar, el 31 de mayo de 1801 *se mandó cesar la obra de orden superior*, lo que supuso que Agustín Sanz dejara de cobrar su asignación diaria por la dirección facultativa de las obras. De hecho, la obra estaba ya prácticamente terminada a falta exclusivamente de retocar o redecorar aquellos elementos o paramentos a los que estaba fijado el gran andamiaje general, que por esa razón todavía no se habían podido tocar, pero que no afectaban directamente a la cúpula.[60]

Entre las labores decorativas ejecutadas en la primavera de 1801 cabe citar la decoración adventicia de estuco de los intradoses de los cuatro arcos torales, para cuya realización la fábrica había comprado previamente una carretada de cal a Manuel Lorente el 26 de febrero de 1801 por importe de 5 libras, 6 sueldos y 4 dineros. La citada decoración adventicia de estuco fue realizada por Pascual de Ypas y su equipo entre marzo y abril de 1801 por un importe total nada desdeñable de 800 libras jaquesas que el escultor cobró el 3 de mayo de 1801. La misma comprendía *la obra de adornos ejecutados en los cuatro arcos de la media naranja del coro mayor, que son ocho festones de laureles, todos entorchados con cintas, rosetones en todos los güecos mayores, y en los menores unos grupos de tulipas y unas conchas adornadas con unos cartones en los estremos de cada arco.* Del dorado de estos elementos de estuco, así como de los marcos de las cuatro pechinas, incluida su preparación, y de *dar las tintas en las partes que les corresponde de los dichos cuatro arcos*, se ocupó el maestro dorador Jerónimo Cidraque, que cobró por ello la abultada cifra de 338 libras, 2 sueldos y 8 dineros el 2 de agosto de 1801. Utilizó para realizar el trabajo un total de 17.050 panes de oro trabajados para tal fin por Ciriaco Llamas y que tuvieron un coste de 235 libras y 9 sueldos jaqueses.[61]

Avanzada ya la segunda mitad de julio de 1801, a punto de iniciarse el desmontaje de los andamios, el Cabildo recibió un curioso memorial, fechado el 18 de julio, del pintor francés afincado en Barcelona Joseph-Bernard Flaugier (1757-1813), uno de los más relevantes entre los activos en la capital catalana, aunque de calidad mediana, ofreciéndose a pintar la ya concluida cúpula sobre el coro, pues le habían llegado noticias de que ya estaba *para pintarse*. En un alarde de pretenciosidad, el pintor se ofreció a demostrar su suficiencia y valía pintando sendos bocetos de *claro y oscuro* ante la Academia de San Lucas de Roma o la de San Fernando de Madrid y llegó a proponer la posibilidad de celebrar un concurso para lograr el encargo, un concurso cuyas obras planteaba remitir a alguna de las Academias Reales de España, o las de París o Roma.

[60] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1801 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1801 y recibo de Agustín Sanz de 31-V-1801).
[61] *Ibidem*, (Recibo de Manuel Lorente de 26-II-1801, recibo de Pascual de Ypas de 3-V-1801, recibo de Jerónimo Cidraque de 2-VIII-1801 y recibo de Ciriaco Llamas de 9-VIII-1801).

Para facilitar la decisión del Cabildo, Flaugier se ofreció a cobrar en diferido, cuando concluyese las pinturas murales, con la salvedad de las dietas.[62]



Fig. 14: ***Vista general interior de la cúpula del coro y de los cuatro arcos torales sobre los que se voltea.***

Pocos días después, el 25 de julio de 1801,[63] con la obra ya terminada a falta de unos mínimos retoques en la zona andamiada, fallecía el arquitecto Agustín Sanz tras casi cuarenta años de ejercicio profesional independiente y más de cincuenta, activo en la profesión. Estuvo a pie de obra hasta el final, pues no dejó nunca de trabajar. De hecho, solo dos días después de su muerte, el 27 de julio, por orden del administrador de fábrica, que hizo caso omiso del ofrecimiento de Flaugier para pintar la cúpula, se empezó a desmontar el gran andamio general de la cúpula del coro, que había dado servicio durante los cinco años que habían durado los trabajos.[64] Para más adelante, para tiempos mejores

[62] A.C.P., Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo (1800-1803), Sala 3 (Memorial de 18-VII-1801.

[63] A.D.Z., Libro de Difuntos de la Parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza (1762-1813), f. 152 r. (Partida de defunción de Agustín Sanz de 25-VII-1801).

[64] Las labores de desmontaje del gran andamiaje del coro comenzaron el 27-VII-1801 y concluyeron el 26-IX-1801. El momento más problemático de dicho desmontaje acaeció a finales de agosto, cuando los peones retiraron los puentes volados, una operación muy compleja y arriesgada por la que recibieron una gratificación especial. Ya entre el 2-IX-1801 y el 10-X-1801 se procedió al almacenaje de las maderas de andamio. A continuación, se acometieron los últimos remates puntuales en el entorno de la propia cúpula y en la capilla de San Braulio, que durante más de seis años había estado inoperativa como epicentro de la entrada y salida de materiales y espacio auxiliar de la obra. Así, entre el 1-XI-1801 y el 5-XII-1801 se procedió a *componer* y blanquear los *banquillos* de los cuatro pilares del coro, dispuesto justo debajo del arranque de los cuatro arcos torales, unos banquillos a los que se había anclado el gran andamiaje y que debían haber quedado algo dañados. También se debieron actualizar estéticamente de manera acorde a los propios arcos. Posteriormente, entre el 7 y el 12-XII-1801 se trabajó en cerrar las dos puertas que se hicieron en el machón de la capilla de San Braulio para poder introducir los materiales de obra directamente desde el pórtico occidental. A su vez, entre el 14 y el 19-XII-1801 se rehízo la escalera de la casa del fosero, que

a nivel económico, quedó el pintado de la cúpula, que finalmente no se llegó a verificar hasta 1955, en que el reconocido muralista Ramón Stolz Viciano (1903-1958) la decoró al fresco con una compleja *Alegoría del Rosario* en el casquete, cuatro ángeles en las pechinas y dos escenas complementarias en los sobrealzados de los arcos torales laterales [figs. 14 y 15].[65]



Fig. 15: Autor desconocido, *Vista general del Templo del Pilar*, h. 1860-1865.
Se observa la cúpula del coro aislada en el extremo derecho.

Estudio artístico

A la hora de concebir arquitectónicamente la cúpula del coro mayor del Templo del Pilar, por petición expresa del Cabildo Metropolitano y su Junta de Fábrica, pero también por mera lógica arquitectónica derivada de la conveniencia estética de mantener la

se demolió para poder introducir los materiales de obra, y por último, entre el 21 y el 24-XII-1801 se sacaron las enronas de la capilla de San Braulio, se cerró el pozo de agua que se abrió en la misma para servir a la obra y se dejó perfectamente *expedita* la citada capilla, que pudo volver a utilizarse litúrgicamente tras más de cinco años y medio. Justo un año después, los aspectos económicos de la obra de la cúpula también se dejaron perfectamente cerrados, puesto que en la Junta de Fábrica celebrada el 9-XII-1802 el administrador de fábrica, Andrés de Isastia, dio cuenta de que la administración de fábrica del Pilar ya había devuelto íntegramente las 2.000 libras jaquesas prestadas en su día por la administración de fábrica de La Seo para las obras de la cúpula del coro. Véase A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1801 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1801); y A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1799, p. 368 (Junta de 20-I-1800) y pp. 379-380 (Junta de 9-XII-1802).

[65] ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza…", *op. cit.*, p. 315.

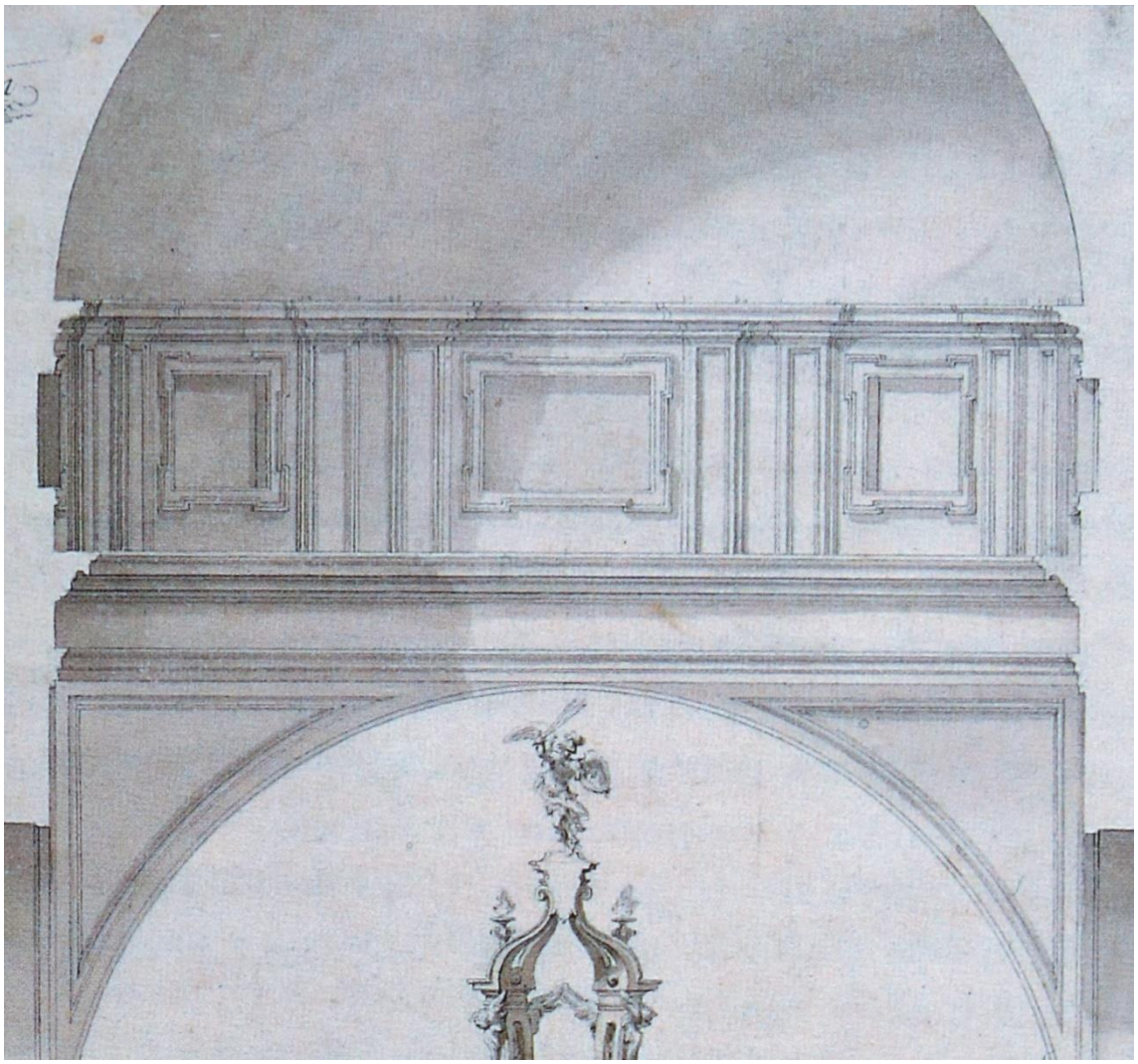


Fig. 16: ***Detalle del diseño de Ventura Rodríguez de la reforma interior de la cúpula sobre la Santa Capilla, en el que no incluyó todavía la decoración adventicia sobrepuesta (20 de noviembre de 1750).*** **Esta cúpula fue tomada como modelo para el interior de la cúpula del coro.**

simetría y unidad interior y por respeto a su gran maestro Ventura Rodríguez, Agustín Sanz optó por trasponer literalmente el diseño interior concebido por Rodríguez para la reforma interior de la cúpula sobre la Santa Capilla, que este plasmó en su diseño de sección transversal de la Santa Capilla de 20 de noviembre de 1750 y que se ejecutó materialmente en 1751-1752 enriquecido con el añadido de una voluminosa decoración escultórica sobrepuesta de estuco de angelotes blancos volantes sosteniendo grácilmente un gran festón dorado de hojas de laurel entorchadas de clara raigambre barroca romana (Bernini, Fontana…) que Rodríguez todavía no había contemplado en su diseño de 1750 y que había incorporado posteriormente. Al exterior, por el contrario, aunque mantuvo la misma volumetría general de la cúpula de la Santa Capilla, construida hacia 1729-1731 bajo la dirección principal del maestro mayor de obras del templo, Francisco Velasco (que lo era desde 1729), con el fin de preservar la simetría general del templo, pues ambas *medias naranjas* hacen *pendant*, Sanz optó por rediseñar completamente, en clave clasicista-funcionalista, la articulación mural de los paramentos exteriores del tambor octogonal oblongo, dado que el tambor exterior de la cúpula de la Santa Capilla, era todavía barroco castizo y presentaba una ornamentación muy elaborada ejecutada en

ladrillo aplantillado que resultaba ya muy retardatario y que el arquitecto zaragozano debió de considerar improcedente desde un punto de vista estético en plena época de eclosión del neoclasicismo [fig. 16].

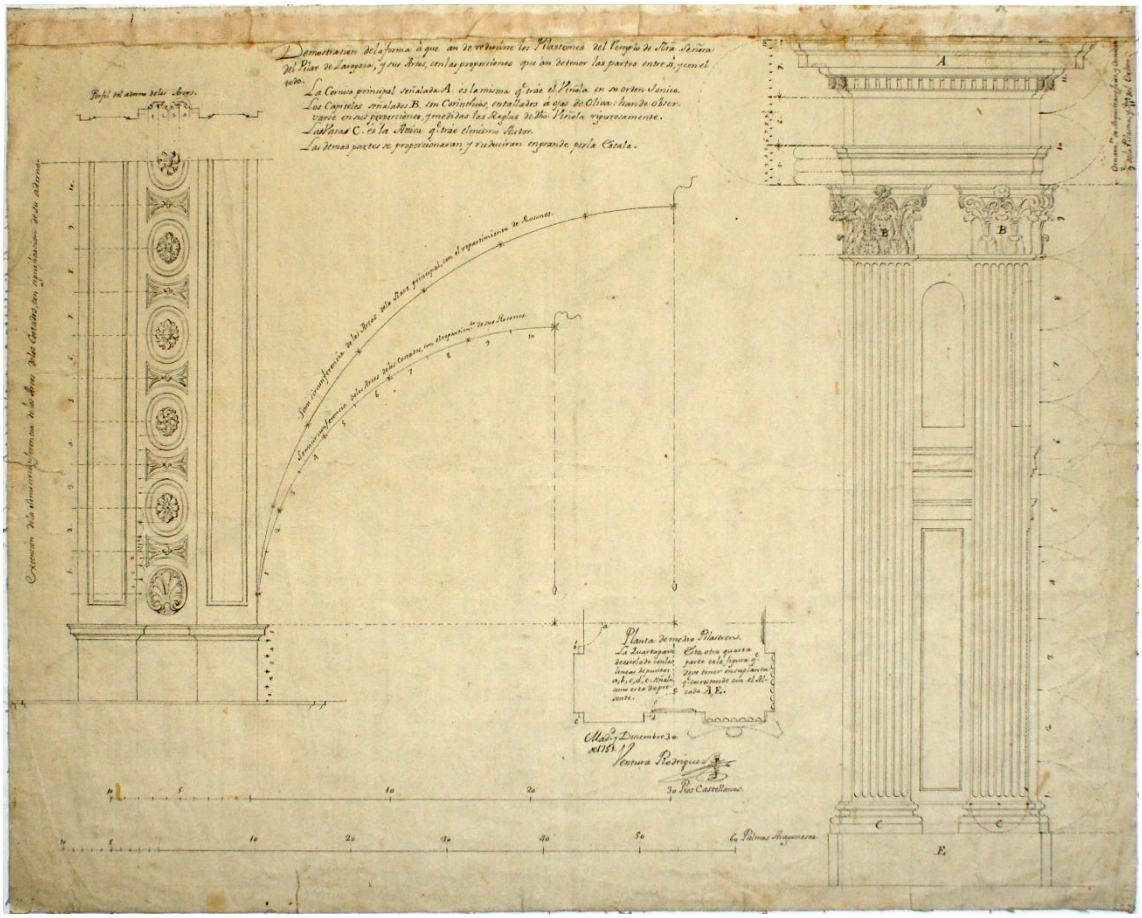


Fig. 17: Ventura Rodríguez, *Dibujo con la propuesta de reforma de los pilares e intradoses de los arcos del Templo del Pilar*, Madrid, 30 de diciembre de 1751. Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado, 435 x 540 mm. Zaragoza, Basílica del Pilar, Archivo Capitular del Pilar.

Interiormente, la cúpula del coro concebida y construida bajo la dirección de Agustín Sanz se voltea, mediante pechinas, sobre una estructura preexistente de planta rectangular generada por cuatro arcos torales gemelos dos a dos: dos arcos de gran luz, ajustados con la base de la cúpula, correspondientes a la nave central, y otros dos de menor envergadura, con peralte superior de relleno, coincidentes con el entronque con las naves laterales. Como ya se ha visto, dichos arcos fueron reforzados y redecorados en su articulación mural y decorativa dentro de las propias obras de la cúpula siguiendo el diseño general de los intradoses de los arcos del templo recogido por Ventura Rodríguez en su traza de sección transversal de la Santa Capilla de 20 de noviembre de 1750 y que afinó un año más tarde en otro diseño específico de los pilares y arcos del templo fechado el 30 de diciembre de 1751.[66] Dichos arcos, caracterizados por un refinado clasicismo barroco de raigambre barroca romana, presentan un intradós articulado por una calle central cajeada, ornada con tondos ovalados rehundidos presididos por una gran roseta dorada, que quedan jalonados por otros cajeados más pequeños que se adaptan a su

[66] ANSÓN NAVARRO, A., y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y…*, *op. cit.*, pp. 23 y 25.



Fig. 18: ***Vista general interior de la cúpula del coro de Templo del Pilar*****. Se aprecian sus arcos torales. Foto: José Manuel Herráiz España.**

curvatura y que acogen en su interior *tulipas* también doradas. La citada calle central

queda ceñida en resalte por sendos cajeados listelados que cobijan un gran festón entorchado continuo de hojas de laurel doradas que queda presidido en sus dos extremos por sendas conchas o veneras *adornadas con unos cartones* [figs. 17 y 18].[67]



Fig. 19: ***Vista general interior de la cúpula del coro*****. Se aprecian sus pechinas. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Los cuatro arcos torales citados sirven de base para tender las cuatro pechinas sobre las que se voltea la cúpula propiamente dicha, que son de diseño irregular (tienen uno de sus vértices superiores más alargado) para poder realizar adecuadamente la transición entre la planta rectangular que describen los arcos torales y la base ovalada del anillo inferior de la cúpula. Dichas pechinas son de superficie lisa perfilada por un sencillo marco exterior moldurado dorado, pues fueron pensadas, como las de la cúpula de la Santa Capilla, para recibir pinturas murales. Las mismas, con su forma pseudotriangular irregular curvada, permiten voltear la cúpula ovalada, que presenta en su base, como elemento de transición, un clasicista anillo ovalado a modo de entablamento anular, en todo semejante al de la cúpula de la Santa Capilla, dividido en arquitrabe de doble faja con cornisilla saliente, ancho friso liso y potente cornisa clasicista de perfil moldurado de notable vuelo, sobre el que apoya ya el tambor de la cúpula. Dicho anillo, con el gran saliente de su cornisa, genera funcionalmente, como también ocurre en la cúpula de la Santa Capilla, un auténtico balcón volado que permite circular delante del tambor y que queda protegido y adornado por una curiosa balaustrada de madera de raigambre barroca romana de notable decorativismo, semejante a la de la cúpula de la Santa Capilla, pues la

[67] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1801 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. Sueltos (Recibo de Pascual de Ypas de 3-V-1801).

propuesta de Sanz de hacer una balaustrada más sencilla no debió de ser aceptada.[68] La misma está conformada por unos originales balaustres quebrados a media altura para ganar saliente que quedan flanqueados en los intersticios por guardamalletas colgantes con borla [fig. 19].

El tambor de la cúpula, que es de altura moderada, lo que aumenta la presencia visual del casquete, presenta una rítmica articulación mural de tradición barroca romana derivada directamente del modelo venturiano de la cúpula de la Santa Capilla. De hecho, al igual que el tambor de la misma, se estructura mediante parejas de lesenas cajeadas con perfil interior listelado, dispuestas en proyección saliente con sus correspondientes retrolesenas, las cuales flanquean recuadros ricamente moldurados dotados en las cuatro esquinas de unas orejetas típicamente barrocas. Dichos recuadros, que también presentan su superficie interior cajeada y lisa y son todos ellos de la misma altura, responden a dos formatos alternantes: rectangulares apaisados y cuadrangulares, estos últimos, lógicamente, mucho más estrechos. Por encima de las parejas de lesenas cajeadas en proyección se dispone, perfilando todo el perímetro interior del tambor, una potente cornisa moldurada saliente, de rica articulación, dotada de un listel inferior, una franja intermedia ligeramente curvada a modo de caveto y un potente molduraje superior saliente de base cajeada y perfil escalonado. Esta cornisa, que presenta un rítmico perfil quebrado derivado de su intensiva proyección hacia delante, a intervalos regulares alternantes, coincidiendo estrictamente con las citadas parejas de lesenas en resalte, marca la transición con el gran casquete ovalado, que ciñe por su base. Sirve también como anclaje y sostén de la rica decoración adventicia de carácter escultórico, ejecutada en estuco patinado de blanco imitando mármol de Carrara y en estuco dorado, que se antepone con gran viveza y naturalidad a la articulación mural del tambor, que queda prácticamente oculta en ciertos puntos concretos. Dicha decoración escultórica antepuesta, de excelente factura y calidad, fue ejecutada en 1799-1800, como ya se ha señalado, por el escultor Pascual de Ypas, que sin duda contaría con la ayuda de algún oficial de su taller.[69] Está compuesta de un enorme festón dorado de naturalistas hojas de laurel entorchadas que, a modo de gran guirnalda colgante, rodea todo el perímetro interior del tambor quedando colgado, con irregular naturalismo, de diferentes puntos, a la vez que es sostenido visualmente por gráciles y dinámicos grupos de angelotes volantes, de rechonchas y alegres facciones y muy diversas posturas y ademanes, que, con gran efectismo y expresividad, interactúan entre ellos o con el propio festón. Este tipo de ornamentación escultórica, ya presente en la cúpula de la Santa Capilla, es de clara raíz barroca romana, teniendo el precedente más inmediato en la ornamentación de iglesias barrocas romanas, de sobra conocidas en el ámbito español gracias a la estampa, como San Andrés del Quirinal de Bernini o la Capilla de la Asunción del Colegio Clementino, obra de Carlo Fontana, discípulo del anterior [figs. 20, 21 y 22].

[68] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1800 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de José Sanz de 12-I-1801).

[69] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1799); A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1800 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1800 y recibo de Pascual de Ypas de 7-VII-1800).



Fig. 20: ***Detalle del tambor de la cúpula del coro*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

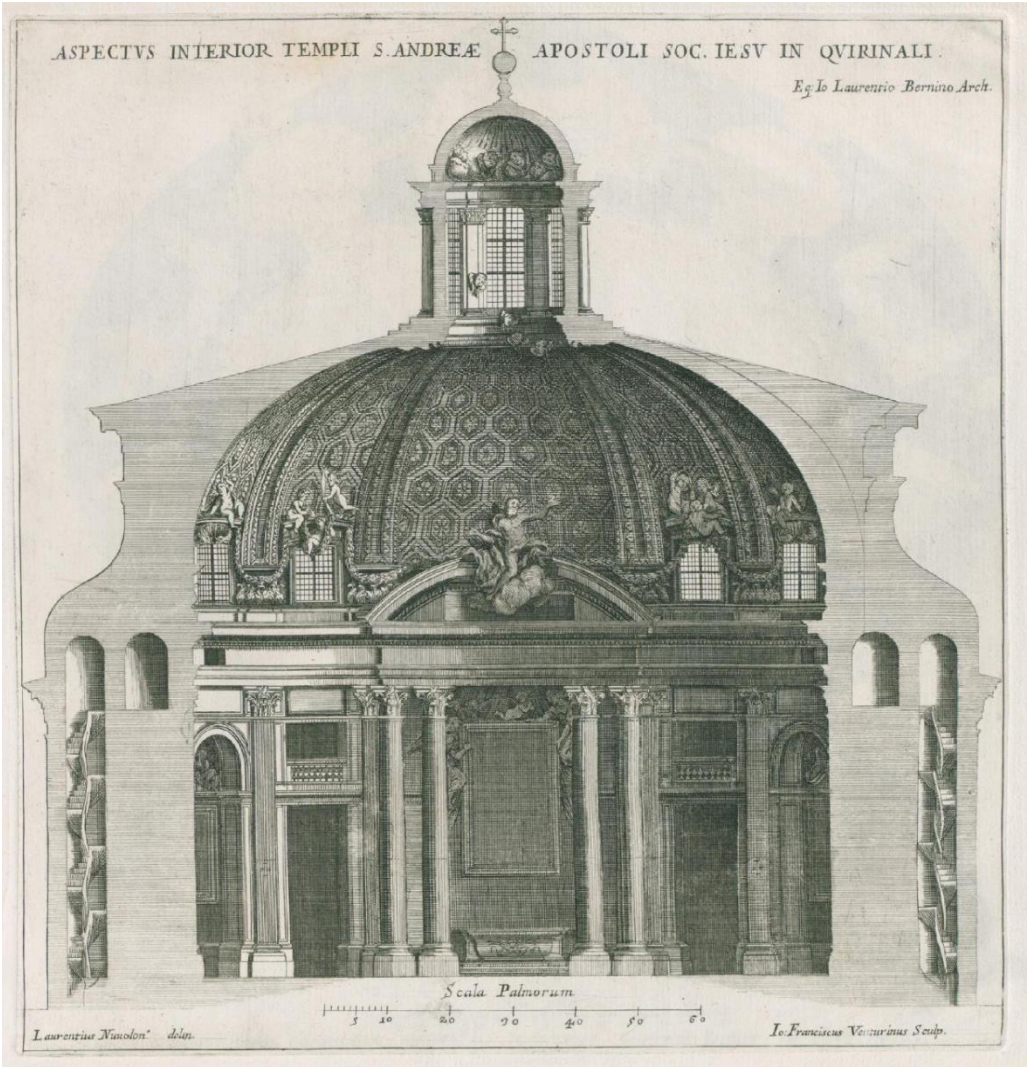


Fig. 21: ***Estampa de la sección transversal de la Iglesia de San Andrés del Quirinal de Roma, obra de Bernini*****.**

Por encima del tambor se dispone ya el gran casquete hemisférico ovalado que constituye la parte fundamental de la cúpula, que presenta su amplísima superficie con un acabado completamente liso para poder recibir pinturas murales, en concreto el ya citato fresco de Ramón Stolz, pintado en 1955, dedicado a la *Alegoría del Rosario*, de potente figuración historicista.[70] La superficie lisa del casquete queda únicamente interrumpida en su zona central, que a la vez es el punto más alto de la misma, por la perforación ovalada de la gran linterna oblonga que remata la cúpula, cuyo anillo inferior de conexión con el citado casquete, de rico molduraje perimetral de base acanalada dorada ornada con palmetas de acanto, presenta una rica decoración escultórica sobrepuesta de tradición barroca romana, ejecutada también por Pascual de Ypas en 1799,[71] conformada por gráciles y dinámicos serafines en posturas diversas que se sobreponen con naturalidad



Fig. 22: ***Estampa de la sección transversal de la Capilla del Colegio Clementino de Roma, obra de Carlo Fontana.***

[70] ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza…", *op. cit.*, p. 315.
[71] A.C.P., Papeles de Nueva Fábrica, Obras del Nuevo Templo 1750-1799 (últ. legajo localizado), carpetilla 1793-1799, recibo nº 66 del año 1799 (Recibo de Pascual de Ypas de 12-VI-1799); y A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1796, pp. 362-363 (Junta de 4-V-1799).

a la superficie arquitectónica en combinación con guirnaldas vegetales y festones de flores dorados que parecen surgir intermitentemente de pequeñas nubes blancas de estuco que jalonan el perímetro del anillo, que se remata en su parte superior con una saliente cornisa clasicista [figs. 23 y 24].



Fig. 23: ***Vista general interior de la cúpula del coro*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

La linterna propiamente dicha, que sirve para aportar abundante luz natural directa al antiguo tramo del coro mayor en el que se emplaza, es de desarrollo cilíndrico ovalado muy estilizado. Su perímetro mural se presenta muy calado, pues consta de ocho grandes ventanales de formato rectangular vertical muy acusado que recorren buena parte de su altura y quedan flanqueados por lesenas cajeadas de perfil interior listelado de diseño parecido a las del tambor. Dichas lesenas sostienen visualmente una refinada cornisa moldurada de doble listel que se adapta a su resalte y que consta de una repisa superior saliente que ciñe el arranque de cupulín o platillo ciego que remata la linterna, que se adorna con una refinada pintura mural clasicista ejecutada por el pintor académico Alejandro de la Cruz en 1799 en la que se representa, sobre un fondo de color rosáceo asalmonado, el escudo del Cabildo Metropolitano de Zaragoza enmarcado por una corona de laurel dorada perfilada por guadamecíes, entorchada y adornada con cintas colgantes.[72]

[72] A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1799 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), docs. sueltos (Cédulas de gastos de fábrica de 1799); y A.C.P., Recados para las Cuentas de la Fábrica de Nuestra Señora del Pilar de 1798 (Armario 6, Caja 11, Lig. 15), doc. suelto (Recibo de Alejandro de la Cruz de 24-II-1799).



Fig. 24: ***Vista general interior de la cúpula del coro*****. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Exteriormente, la cúpula del coro destaca por su potente y compacta volumetría de carácter geométrico, proporcionada fundamentalmente por el gran tambor octogonal oblongo que envuelve el tambor interior, que dialoga con solvencia con los de las cúpulas circundantes de menor tamaño, sobre las que esta se impone escalonadamente por su disposición a mayor altura y su tamaño algo más grande [fig. 25].



Fig. 25: ***Vista general exterior de la cúpula del coro*****. Dicha cúpula se aprecia en el centro, entre las dos torres. Foto: José Manuel Herráiz España.**

Como ya se ha señalado, a la hora de diseñar esta cúpula al exterior, Agustín Sanz optó por respetar los materiales, las dimensiones y la volumetría de la cúpula de la Santa Capilla con el fin de mantener un efecto general de simetría y equilibrio desde la lejanía. Sin embargo, en la resolución exterior del tambor optó por simplificar muy notablemente la articulación mural de la referida cúpula, que resultaba ya muy retardataria, aprovechando que los detalles de ambas serían difícilmente comparables observándolas a la vez, puesto que se disponen muy distantes entre sí y requieren de una perspectiva lejana para poder ser vistas simultáneamente [fig. 26].



Fig. 26: ***Vista general exterior de la cúpula de la Santa Capilla*****. Se aprecia su lenguaje barroco castizo.**

En concreto, el tambor exterior, que tiene una curiosa forma octogonal oblonga para poder adaptarse al óvalo interior, nace de un sencillo zócalo perimetral que le sirve de base y le permite arrancar a cierta altura ganando así visibilidad y evitando quedar oculto parcialmente por los tejados del templo, como ocurre en el caso de la cúpula de la Santa Capilla, mal resuelta en dicho aspecto. Por encima del zócalo, las ocho caras del tambor, resueltas en un despojado lenguaje clasicista de corte funcionalista muy depurado y simplificado, se articulan de la misma manera: con sendas parejas de pseudopilastras toscanas dispuestas a los lados que, arrancando de un escueto *banquillo* en resalte que se proyecta debajo de ellas, flanquean un simple cajeado mural de formato rectangular apaisado o cuadrado, según los casos. Las citadas pseudopilastras sostienen visualmente una monumental cornisa de perfil moldurado ejecutada en ladrillo aplantillado con el fin de entonar con los acabados del resto de cúpulas del templo ya construidas por aquel entonces. Dicha cornisa, que actúa de alero, presenta como sutil



Fig. 27: ***Vista general exterior de la cúpula del coro en 1860, cuando aún se presentaba aislada.*** **Foto: Charles Clifford.**

recurso de articulación una serie de pequeños resaltes coincidentes con las parejas de pilastras, unos resaltes que quedan unidos con los colindantes en las cuatro esquinas [fig. 27].



Fig. 28: ***Vista general exterior de la cúpula del coro en la actualidad.***
Foto: José Manuel Herráiz España.

Por encima de la cornisa se dispone ya el tejado de la cúpula, que es de ocho vertientes de perfil curvo perfectamente adaptadas a la forma ovalada del casquete interior. Dicho tejado, que presenta actualmente, como los del resto de las cúpulas del templo, su estructura interior de madera recubierta con teja vidriada cuatricolor (azul, amarilla, blanca y verde) a la manera valenciana, pero que, en origen, constaba de un simple recubrimiento de teja árabe común, confluye en la monumental linterna cilíndrica

ovalada que remata el conjunto y que le confiere su singular perfil ascensional. La linterna en cuestión, ya analizada al interior, arranca de un gran zócalo emplomado que le permite ganar altura y visibilidad y que se convierte en su parte superior volada en un auténtico pasadizo anular con sencillo antepecho perimetral de forja. En el zócalo de la base de la linterna apoyan precisamente los estribos angulares acabados en aletón curvo que ciñen dicha linterna reforzándola estructuralmente, una solución presente ya en la cúpula de la Santa Capilla. Los mismos se adaptan a cada uno de los ángulos, de tal manera que presentan su superficie cajeada doblada en torno a la esquina. Dichos estribos, que flanquean los sencillos y estilizados vanos rectangulares de disposición vertical ya analizados al interior, actúan visualmente de auténticas lesenas de ángulo, pues sostienen un monumental entablamento de ladrillo aplantillado que se proyecta hacia delante coincidiendo con los citados estribos. El referido entablamento, cuya cornisa actúa como alero, sirve de base al magnífico chapitel emplomado que remata la linterna, cuyo diseño ligeramente bulboso, escalonado y ascensional, similar al del chapitel de la cúpula de la Santa Capilla, remite a modelos venturianos. Como es norma y ya se ha visto en el estudio histórico, el chapitel de la linterna se remata con una bola de cobre, originalmente dorada, de la que nace una compleja cruz de hierro forjado [fig. 28].

4.3.1.5. Proyecto de la nueva torre campanario de la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Villarroya de la Sierra (1797-1798)

Estudio histórico-artístico

La villa aragonesa de Villarroya de la Sierra era a finales de la década de 1790 una pequeña pero pujante población de rico pasado medieval que gozaba además de notables privilegios fruto de su lealtad a los Borbones durante la Guerra de Sucesión. Dependía en lo administrativo y judicial del Corregimiento de Calatayud y en lo eclesiástico del Obispado de Tarazona, concretamente del Arcedianato de Calatayud, que gozaba de notable autonomía dentro de la diócesis.



Fig. 1: ***Vista general de la fachada principal de la Iglesia parroquial de Villarroya de la Sierra*****. Se aprecian la espadaña y el torreoncillo que cobijaban las campanas a finales del siglo XVIII, aún en uso.**

Avanzada ya la segunda mitad de la década de 1790, probablemente en 1797, las autoridades municipales decidieron impulsar la construcción de una torre campanario que sustituyera a la modesta espadaña y al pequeño torreón sobrepuesto que habían dado servicio hasta entonces en la fachada principal de la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, un amplio templo mudéjar que había sido construido en el último tercio del siglo XV sobre los restos de una iglesia gótica anterior del siglo XIII destruida por un incendio, y que había sido ampliado y reformado en profundidad a finales del siglo XVII. Siguiendo el procedimiento establecido, para poder construir la torre, cuya construcción requería la

asignación de rentas públicas, las autoridades municipales se dirigieron a la Intendencia General de Aragón, que era la institución competente en materia de gestión de rentas y obras públicas exponiendo la necesidad de acometer la construcción de la citada torre. Del proceso inicial poco se sabe, pues no se conserva documentación del mismo, salvo que la Intendencia, como primer paso después de haber abierto el correspondiente expediente, encargó a su arquitecto de referencia, Agustín Sanz, mediante decreto de 28 de septiembre de 1797, que diseñara la nueva torre campanario solicitada por Villarroya [fig. 1].[1]

Agustín Sanz tuvo listos sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la nueva torre campanario de la Iglesia de Villarroya de la Sierra en un plazo razonable, a los ocho meses y una semana de haber recibido el encargo, el 6 de junio de 1798, fecha en que los rubricó,[2] y según se deduce de la documentación, debido sin duda a su avanzada edad, para elaborarlos no llegó a desplazarse a la localidad con el fin de visurar el templo, recabar datos y medir, sino que dicha labor la delegó al parecer en un profesional de su entera confianza, probablemente en su maestro de obras de referencia en la zona de Calatayud, Judas Bonilla,[3] que ya había trabajado varias veces a sus órdenes en la zona y que precisamente en aquel momento estaba dirigiendo como aparejador, bajo la dirección facultativa de Sanz, la ejecución de las obras de restauración, reforma y ampliación de la cercana Iglesia de Miedes, desde donde pudo desplazarse fácilmente a Villarroya.[4] Lamentablemente, los diseños del arquitecto zaragozano, reunidos en un solo pliego de papel, no se conservan, aunque sí su proyecto constructivo y su cálculo de costes, que permiten deducir a grandes rasgos las características generales de la torre que proyectó, que tampoco llegó a construirse.[5]

En su proyecto constructivo, que fue titulado por Agustín Sanz *Método de construcción que deberá obserbarse en la execución de la torre de campanas que manifiesta el dibujo adjunto, la qual es ideada para la que se intenta construir de nueva planta en la Yglesia parroquial de la villa de Villa-Roya de la Sierra, del partido de Calatayud*, el arquitecto zaragozano detalló paso a paso las obras a ejecutar. Así, en primer lugar, precisó que la nueva torre que había diseñado debía emplazarse *contiguo a la pared foral de la yglesia en el paso al cementerio, cuyo sitio, según los informes recividos, es el más a propósito para ello*, es decir, debía ubicarse a los pies del templo flanqueando la fachada principal por el lado del evangelio. Según estipuló, en dicho emplazamiento debía ejecutarse *el foso para el cimiento, cuya extensión a de ser con dos palmos de aumento por todas frentes a la que tiene dicha torre en su primera planta, profundizándolo hasta hallar terreno tan sólido que no haya la menor duda en que se puede fundar sobre él con total seguridad. Y sucesivamente se hará el relleno de dicho*

[1] A.D.P.Z., Legajo de Junta de Propios nº XII-687, Obras municipales 1798, Expediente "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 6-VI-1798) y folio suelto (Providencia de 8-VI-1798).
[2] *Ibidem*, ff. 1 r.-5 r. (Proyecto constructivo y cálculo de costes de 6-VI-1798).
[3] Sobre Judas Bonilla, véase MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en…*, *op. cit.*, vol. I, p. 77.
[4] A.R.A.B.A.S.L.Z., Legajo de 1797, antiguo documento 159 (Certificación notarial de 5-I-1797); y A.D.P.Z., Legajo de Obras Municipales (Fomento) nº XII-689, Obras municipales de 1807, Expediente sobre la Iglesia de Miedes, f. 30 r.-v. (Informe de 19-X-1827) y f. 37 r. (Carta-informe de h. XII-1827).
[5] *Ídem*.

foso con mampostería ordinaria trabajada con el mayor cuidado, por tongadas iguales sentadas a mano con abundante mezcla compuesta de dos partes de arena y una de cal, una y otra de la mejor calidad, llebando cada tongada de por sí bien ripiada y muy apisonada [fig. 2].[6]



Fig. 2: ***Vista escorada de la zona de los pies de la Iglesia parroquial de Villarroya de la Sierra*****. A la izquierda de la fachada principal, en el lado del evangelio, se debía ubicar la torre campanario diseñada por Agustín Sanz.**

[6] *Ibidem*.

Una vez ejecutada la cimentación, *dando lugar a que se enjugue y consilide*, se debía hacer *con mucha exactitud* el planteo del primer cuerpo de la torre, *reduciéndolo en sus respectivas alturas con arreglo a la figura 3ª y alzados, obserbando lo mismo según la figura 4ª en el segundo cuerpo y chapitel.* Debiéndose construir a continuación dicha torre, *en toda su altura hasta el faldón primero del citado chapitel inclusive, de fábrica agramilada de ladrillo y yeso, trabajada con el mayor primor, siendo de piedra sillería de las canteras del lugar de Torralba la cara exterior del zócalo, a soga y tizón de tres y quatro palmos de entrega, con seis palmos de línea las piezas de los ángulos, y quatro palmos las de los centros, quando menos, repartiendo la altura de dicho zócalo en quatro hiladas iguales.* También debían ejecutarse de sillería los ángulos de todas las cornisas y *los del arquitrave del segundo cuerpo, los cimacios de las dos primeras con sus bate-aguas, las basas y capiteles de las pilastras, las quatro ménsulas que sirben de clave en los arcos de las ventanas para colocación de las campanas, y los quatro llameros, cuyas partes se han de labrar con toda limpieza y perfección y en despiezos proporcionados con el tizón competente según sus respectivos buelos*.[7]

Agustín Sanz precisó también que, a la hora de ejecutar el segundo cuerpo o cuerpo de campanas de la torre, se debía colocar, *medio palmo superior al intradós de los arcos de las ventanas y a un palmo de las caras exteriores, un telar de hierro, cuyos barroncillos tengan dos dedos y medio en quadro de grueso, unidos en sus extremos con nudillos y clavijones.* También se debía colocar en ese segundo cuerpo, concretamente en su base, *en el lugar que se manifiesta en la figura 1ª, la muestra del relox, la qual a de ser de alabastro y los números de plomo baceados* [sic] *a cola de milano dorados a sisa, formando en el hueco interior de la torre un quarto con su piso de bovedillas para dicho relox, al que se le pondrá una puertecita llana en aro con cerradura, y otro piso igual se hará sobre él para tañer las campanas, con puerta elevadiza, los quales se manifiestan en la figura 2ª.* Por su parte, la escalera interior de la torre debía ejecutarse de ladrillo y yeso, *sus correas de dos alfas con buenas rozas, y su barandilla de tabique, poniendo en cada grada un bar[r]ote de madera de quatro dedos en quadro.* En su entrada se dispondría una puerta *armada a boquilla de una ala en aro, de quatro palmos ancho y diez alto luz, con hierros*. A su vez, estaría dotada de dos ventanas de dos hojas que permitirían iluminarla.[8]

Por encima del cuerpo de campanas se dispondría ya, como remate del conjunto, un chapitel. El armado de dicho chapitel debía realizarse *en la misma forma que se demuestra en la expresada figura 2ª, siendo la aguja un madero de una pieza que tenga de grueso palmo y medio en quadro, afianzada en la parte vaja en un telar de pares, que sus piezas tengan un palmo y tres dedos en quadro de grueso sin empalme alguno, solo sí sentadas y clavadas en buenas soleras unidas entre sí por sus estremos y empotradas en las paredes.* Sobre el primer faldón del chapitel debía colocarse *un telar octógono de palmo y tres dedos en quadro de grueso sus piezas, desde el qual subirán a empalmar en la aguja los ocho rampantes, uno en cada ángulo, teniendo estos un palmo de canto y palmo y tres dedos de tabla. Los cerchones han de ser doce, uno correspondiente a cada*

[7] *Ídem*.
[8] *Ídem*.

ángulo y otro en el medio de las frentes mayores, aumentando en cada una de estas dos hijuelas para proporcionar los claros de uno a otro. Dichos cerchones se formarán de trozos de tablón doblados, unidos con abundantes clavos, de modo que juntos los dos gruesos compongan ocho dedos de canto y un palmo de ancho por donde menos, y han de sentar en el expresado telar y en los rampantes, clavándolos con toda seguridad, y a la aguja, a cuyo fin deberá ésta ochabarse desde el encuentro de los rampantes hasta lo superior de ella, y ligándolos con una abrazadera de hierro colocada a la altura de las bolutas. Sobre ellos se entablará el segundo faldón con tablas de dos dedos y dos líneas de grueso bien clabadas, como también el bate-aguas del primero, poniendo para ello suficientes quartizos de madera que enr[r]*asen con el material. Y lo restante del chapitel desde el cimacio y bolutas para arriva se perfeccionará con trozos de madera bien ajustados y clabados, que completen todo el grueso*.[9]

El chapitel quedaría rematado por el trinomio habitual de bola-veleta-cruz, de tal manera que la cruz y la veleta debían ser de hierro *dado de secante al olio, y la bola de cobre dorada a sisa, teniendo los brazos de aquella dos dedos de grueso y quatro de tabla, y el árbol principal, que a de tener quatro dedos en quadro, a de penetrar diez palmos por el centro de la aguja, poniendo en ella dos abrazaderas de hierro, la una a dos palmos sobre la parte vaja del barrón, y la otra en el último collarino, todo lo qual se manifiesta con bastante claredad en la mencionada figura segunda.* Finalmente, todo el entablado y el maderaje exterior del chapitel debían cubrirse, a modo de capa exterior de protección, *con paños de plomo sentados a redoble, esto es, de manera que no se descubra ninguna cabeza de clavo, acordonando con los mismos paños todos los ángulos y juntas berticales para que no se introduzca el agua, y a este efecto se pondrá el asiento de la bola en un sombrerillo unido con ella y del mismo material, que cubra perfectamente la testa de la aguja y cantos del emplomado, dando de color de plomo al olio al primer faldón para que haga todo un mismo efecto*.[10]

El proyecto constructivo elaborado por Agustín Sanz se completa con un cálculo de costes exhaustivo de las obras a realizar, desglosado partida por partida. Del mismo se desprende que la construcción de la nueva torre campanario de la Iglesia de Villarroya de la Sierra tendría un coste total de 9.780 libras y 10 sueldos jaqueses (184.103 reales y 18 maravedís de vellón), una cifra nada desdeñable para tratarse únicamente de una torre campanario, que indica la notable envergadura de la misma, acorde a la notable altura de la nave principal del templo, que, lógicamente, debía rebasar. El citado cálculo, gracias a ciertos datos puntuales que aporta, fundamentalmente la existencia en el cuerpo de campanas de ocho pilastras, cuatro ménsulas o protírides, y cuatro llameros, permite completar y ajustar la interpretación de la torre descrita en el proyecto constructivo.[11]

De hecho, del análisis e interpretación del proyecto constructivo y el cálculo de costes se desprende que la torre campanario diseñada por Agustín Sanz para la Iglesia de Villarroya de la Sierra, a pesar de la cronología tardía dentro de su trayectoria, respondió todavía, canónicamente, al modelo de torre más habitual en su arquitectura religiosa, es decir, aquel de inspiración pilarista-venturiana que ensayó en la Iglesia de la Santa Cruz

[9] *Ídem*.
[10] *Ídem*.
[11] *Ídem*.

y codificó en otros templos posteriores como los de Urrea de Gaén y Épila, un modelo de éxito que le había dado muchas satisfacciones y que seguía siendo plenamente válido por su potencia volumétrica, su sobrio y atemporal clasicismo o su refinamiento estético. De hecho, queda claro que la torre diseñada para Villarroya respondía a todos los rasgos básicos de este modelo general. Así, se estructuraría, siguiendo la pauta habitual, en dos cuerpos construidos fundamentalmente en ladrillo visto *agramilado* o zaboyado con detalles arquitectónicos (zócalo general, ángulos de las cornisas, basas, capiteles, protírides, flameros de ángulo…) en cantería de piedra caliza de las canteras de la cercana localidad de Torralba de Ribota, y en un chapitel emplomado ligeramente bulboso como coronación.[12]

El cuerpo inferior de la torre, de planta cuadrada y mucho más alto, que arrancaría de un potente zócalo de sillería, acogería en su interior la escalera para acceder al cuerpo de campanas, que sería de carácter perimetral, de amplio ojo central cuadrangular, de peldaños de ladrillo y yeso con atoques de madera y de pasamanos de fábrica y que estaría dotada de dos ventanas de iluminación de doble hoja. Por su parte, siguiendo la tónica habitual (Santa Cruz, Urrea, Épila, Pina…), el cuerpo de campanas, para ganar altura y estilización, pero también para dar cabida independiente al reloj de la torre y al cuarto de la maquinaria del mismo, arrancaría de un basamento inferior de transición, todavía de planta cuadrada, que además de acoger en el centro de uno de sus cuatro frentes la *muestra* o esfera del reloj, que en este caso sería se alabastro con números embutidos de plomo dorados, permitiría disponer sobre la parte superior de sus esquinas, usadas a modo de plataformas, cuatro flameros o *llameros* de ángulo para suavizar la transición con el cuerpo de campanas propiamente dicho, que sería, como de costumbre, de planta cuadrada de esquinas achaflanadas, o lo que es lo mismo, de planta ochavada. De hecho, la diáfana sala de las campanas se abriría al exterior mediante los habituales cuatro arcos de medio punto, con protíride en su clave, flanqueados por sendas pilastras de basa y capitel de cantería y fuste liso de ladrillo que sostendrían visualmente, en combinación con las protírides, un monumental entablamento superior de remate que serviría de base de arranque al estilizado chapitel que coronaría el conjunto, que según el proyecto sería similar, probablemente, tanto estructural como formalmente, al concebido por Agustín Sanz para las torres de la Iglesia de Épila, es decir, de estructura interior de madera y recubrimiento de plomo, y de planta ochavada, desarrollo ascensional de perfil ligeramente bulboso con pieza central también ochavada y remate en aguja coronado con bola de cobre y veleta y cruz de hierro forjado.[13]

Al presentar la documentación técnica que había elaborado de la nueva torre de la Iglesia de Villarroya ante la secretaría de la Intendencia General de Aragón el mismo día 6 de junio de 1798 en que la rubricó, Agustín Sanz especificó que el coste del trabajo realizado por su parte *en el desempeño de la comisión* ascendía a 842 reales de vellón (44 libras, 14 sueldos y 10 dineros jaqueses), una cantidad que el Intendente interino, Martín de Garay, mediante decreto del 8 de junio, dispuso que le fuera abonada por parte de la Junta de Propios de Villarroya de la Sierra del producto de la primicia de la localidad.[14]

[12] *Ídem*.
[13] *Ídem*.
[14] *Ibidem*, folio suelto (Providencia de 8-VI-1798).

El propio 6 de junio de 1798, el Intendente Garay había pasado también la documentación técnica elaborada por Agustín Sanz a informe de la Contaduría Principal de Propios de Aragón, que tuvo listo un dictamen al respecto que se hizo extensivo también a la financiación de las obras proyectadas por el arquitecto zaragozano, el 3 de julio de 1798, casi un mes después. En dicho dictamen, la contaduría dejó constancia de que *las obras de que se trata en este expediente parece quedan reducidas a solo la construcción de la nueva torre de su yglesia parroquial, regulado su importe por el académico de la de San Fernando don Agustín Sanz en 9.780 libras, 10 sueldos jaqueses. Y aunque la primicia y 4º de este pueblo produce anualmente 2.955 libras, y que vajas 282 libras, 14 sueldos, 12 dineros por dotación de yglesia y festividades, le quedan 2.572 libras, 5 sueldos, 4 dineros, considero preciso se libre despacho, mandando a la Junta de Propios pase los oficios a los perceptores en diezmos a fin de que digan la cantidad con que cada uno contribuirá, y que la misma solicite de sus vecinos los ausilios con que podrán concurrir para la obra, ya sea en dinero, en peonías o conducción de materiales.* En vista del dictamen, que dejaba claro que la primicia no sería suficiente para costear los trabajos necesarios, el Intendente interino Martín de Garay pidió el 6 de julio un segundo informe a la contaduría en el que constara *el sobrante que resultó a este pueblo por sus últimas cuentas, así por el producto de Propios como por el de primicia, y el que se considera quedarle anualmente cubiertas las obligaciones del reglamento*. La contaduría contestó esta vez con mayor celeridad, en concreto el 9 de julio de 1798, indicando que *el sobrante que resultó a este pueblo por sus últimas cuentas, así por el producto de Propios como el de primicia, fue 17.665 reales de plata y podrán quedarle en el año de pago unos 16.546 reales, y en el de luición unos 18.018 reales*. No obstante, Garay no se dio por satisfecho y el 13 de julio pidió un tercer informe, en este caso relativo al *caudal que ha dado en restas este pueblo por sus últimas cuentas*. La contaduría le informó el mismo día indicándole que Villarroya había *dado en restas, a una parte 5.182 libras jaquesas que quedaron a dever los arrendadores por tener en ser los efectos de su arriendo, 3.411 libras, 8 sueldos, 8 dineros jaqueses, deuda de los arrendadores de 1796, y 1.000 libras jaquesas que deven los arrendadores del cántaro de 1796 y 97, cuyas cantidades, unidas al sobrante declarado en la cuenta, ascienden a 113.599 reales, 8 dineros*.[15]

En vista de todos los datos económicos recabados, el Intendente Garay ordenó finalmente que se librara *despacho para que la Junta de Propios de Villarroya de la Sierra haga efectibas, dentro del preciso término de un mes, todas las restas a fabor de los Propios y que remita testimonio de haberlo egecutado así, para dar curso a este expediente*, un despacho al que se dio curso ese mismo día, sin embargo, por motivos que no constan documentalmente, el expediente quedó paralizado en este punto y ya no se hicieron más diligencias, por lo que la torre campanario diseñada por Agustín Sanz quedó sin construir, de tal manera que, a día de hoy, la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Villarroya de la Sierra sigue utilizando para cobijo y sostén de sus campanas la misma modesta espadaña, además del sencillo torreoncillo sobrepuesto anexo donde se dispone

[15] *Ibidem*, f. 5 r. (Decreto de 6-VI-1798), f. 5 r.-v. (Informe de 3-VII-1798), f. 5 v. (Decreto de 6-VII-1798), ff. 5 v.-6 r. (Informe de 9-VII-1798), f. 6 r. (Decreto de 13-VII-1798) y f. 6 r. (Informe de 13-VII-1798).

hoy el reloj, ya utilizados en 1797 cuando se abrió el expediente para construir la nueva torre.[16]

[16] *Ibidem*, f. 6 v. (Decreto de 17-VII-1798) y folio suelto (Despacho de 17-VII-1798).

4.3.2. PROYECTOS DE AMPLIACIÓN, REFORMA O RESTAURACIÓN DE EDIFICIOS RELIGIOSOS PREEXISTENTES

4.3.2.1. Restauración de la Colegiata de Santa María de Borja (1791-1802)

Estudio histórico-artístico

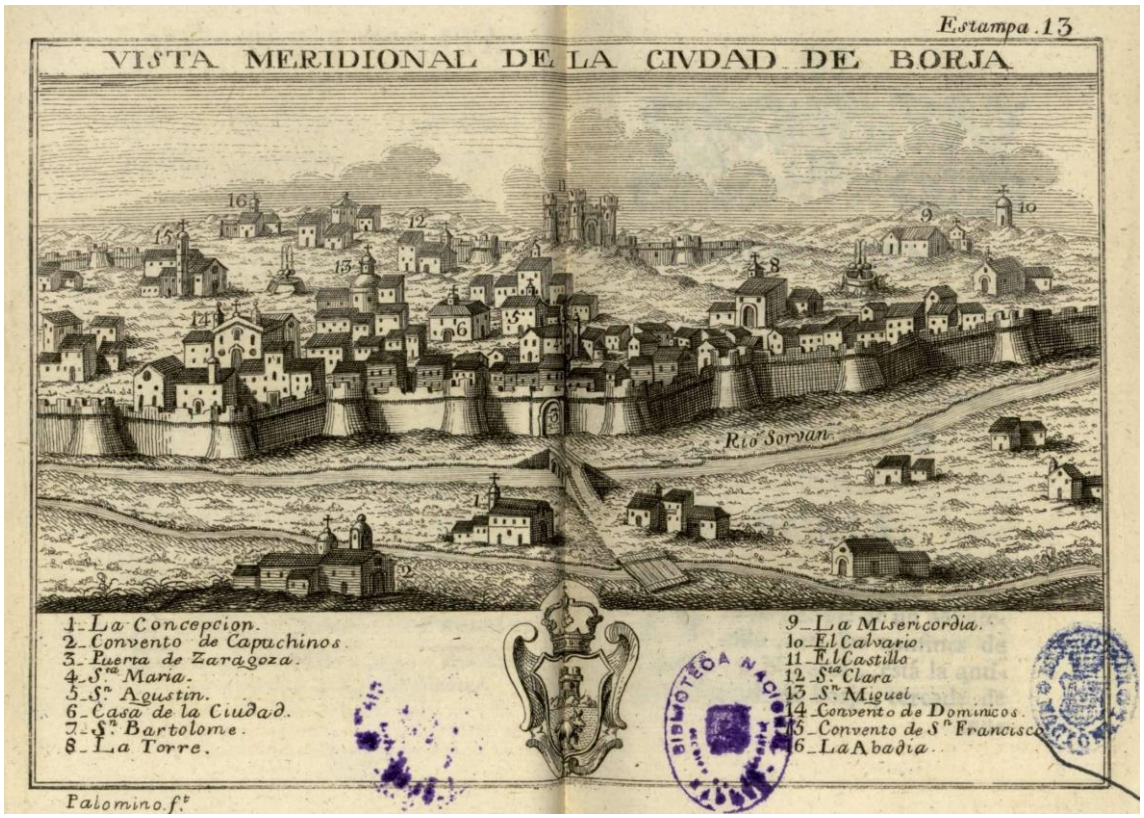


Fig. 1: *Vista meridional de la ciudad de Borja*. Estampa de Juan Fernando Palomino incluida en el tomo III (1779) de la obra *Atlante español, o descripción general geográfica...*, de Bernardo Espinalt y García.

La Iglesia colegial de Santa María de Borja había llegado a comienzos de la década de 1790 en un estado de deterioro preocupante que hacía necesaria su reparación en profundidad, lo que hoy denominaríamos restauración. Los motivos de tal deterioro eran sin duda varios, siendo los principales: la propia antigüedad del edificio; su génesis a partir de diversas fases constructivas desarrolladas de forma acumulativa a lo largo de varias centurias; y la resolución y disposición poco adecuada, desde un punto de vista tectónico, de algunos de sus elementos constructivos (muros principales, cubiertas...) [figs. 1 y 2].

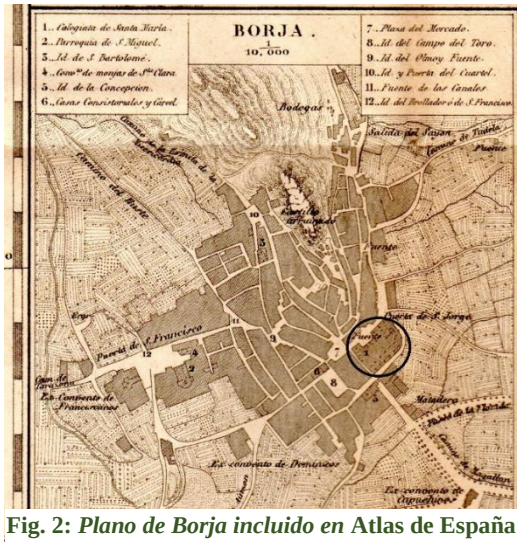


Fig. 2: *Plano de Borja incluido en* Atlas de España y sus posesiones de ultramar *(1853)*. En este plano, el más antiguo conocido de la ciudad de Borja, se observa, rodeado por un círculo, el emplazamiento de la Colegiata de Santa María.

El templo tenía su origen en los años posteriores a la Reconquista, cuando se construyó una iglesia románica que más tarde fue ampliada en tres intervenciones mudéjares sucesivas. La primera de ellas cabría fecharse en la segunda mitad del siglo XIV, con posterioridad a la Guerra de los Dos Pedros, que dejó el templo seriamente maltratado. Esta reforma lo convirtió en un ejemplo muy significativo de las llamadas "iglesias fortaleza", conservándose todavía un pequeño fragmento de su tribuna defensiva exterior. Carlos Bressel, Concha Lomba y Ricardo Marco consideran que el primero y los dos últimos tramos de la actual nave, incluido el ábside, corresponderían a una ampliación también mudéjar acometida probablemente en el segundo tercio del siglo XV, algo que pudo estar vinculado a la erección del templo en colegiata en 1449, al igual que el claustro, que se construyó años después, a partir de 1465 aproximadamente. Ya en el siglo XVI, en el segundo cuarto de la centuria, se data una importantísima intervención acometida



Fig. 3: ***Vista aérea de la ciudad de Borja*****.**
Se observa en la zona central la Colegiata de Santa María.

por el maestro de obras Antón de Veoxa, quien en 1534 firmó un contrato para reformar el templo en profundidad. Dichas obras, que se dilataron hasta 1543 y que fueron muy problemáticas, trajeron consigo, sin duda, la sustitución completa de las antiguas bóvedas de crucería sencilla por nuevas bóvedas de crucería estrellada ya muy complejas, dato inédito hasta el momento. Dichas bóvedas de crucería estrellada, que cubrieron el templo hasta principios de 1804, están claramente descritas, e incluso dibujadas, en documentación arquitectónica de finales del siglo XVIII y principios del XIX que se analiza más adelante y corresponden claramente a la cronología de la reforma de Veoxa, que intervino en las bóvedas tal y como está documentado. Posteriormente, también en el siglo XVI, se acometieron otras reformas de menor importancia, como la creación de distintas capillas o la construcción de un *portegado* o atrio por parte el maestro de obras

Juan de Langarica en 1558. Ya en el XVII y las primeras décadas del XVIII continuó la construcción o reforma de capillas, sobre todo en el claustro [figs. 3 y 4].[2949]



Fig. 4: ***Vista general de la Iglesia colegial de Santa María de Borja con el Moncayo nevado de fondo*.**

El primer paso para reparar este inmueble de dilatada historia a finales del siglo XVIII lo dio el propio Cabildo o capítulo eclesiástico de la colegiata el 6 de marzo de 1790, cuando acordó escribir al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro,[2950] autoridad competente en materia de obras públicas y gestión de impuestos y fondos públicos en el ámbito aragonés, manifestándole la necesidad que tenía la iglesia *de varios reparos para la conservación de su material edificio, que amenazaba con gastos superiores a todo el caudal de primicias si con tiempo no se acudía a remediarlos*. En la representación que le remitió, fechada el 7 de marzo y entregada en mano por Juan

[2949] BRESSEL ECHEVERRÍA, C., LOMBA SERRANO, C., y MARCO FRAILE, R., *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1988, pp. 45-72; ESCRIBANO SÁNCHEZ, J., y JIMÉNEZ APERTE, M., "Iglesias medievales en la Comarca de Borja. I. Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 1981, pp. 109-231; A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente sobre reparación de la Yglesia Colegial de Borja. Desde el 23 de julio de 1791", f. 4 r. (Informe de 27-VIII-1791) y ff. 16 r.-25 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792); A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792); y A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. (Tres diseños de 28-II-1807).

[2950] Antonio Ximénez Navarro y Ocio, natural de Arnedo (La Rioja), era hijo de los señores de la villa de Rodezno, Miguel Hernando Ximénez Navarro y Francisca de Ocio y Salamanca, poseedores de importantes mayorazgos. Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén, tras ocupar diversos cargos en la administración borbónica, el 20-I-1780 fue nombrado *Intendente del Exército y Reyno de Aragón*, siéndole expedido dicho título dos días después. Ocupó el cargo durante un periodo muy largo, hasta 1796, en que fue promovido a consejero del Consejo de Castilla. Era hermano de Miguel Ximénez Navarro, nombrado I Conde de Rodezno por Carlos IV en 1790. Véase MAYORALGO Y LODO, J. M., "Aragón en el registro de la Real Estampilla durante el reinado de Carlos III", *Emblemata*, 14, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2008, pp. 297-439, espec. p. 313.

José de Asso y Auserón, canónigo primiciero, el Cabildo comunicó al Intendente *la ruina que por varias partes amenazaba, con inminente riesgo de los que en ella se congregaban, y la indecencia, desigualdad y ningún aseo y limpieza de su pavimento.* Por ello, para resolver el problema, le solicitó la concesión de una cierta cantidad proveniente del fondo de Propios de Borja, para lo que contó con el apoyo de la Junta de Propios de la ciudad. En vista de la solicitud, tras pedir y estudiar diversos informes y documentos, Ximénez Navarro decidió conceder la exigua cantidad de 200 libras jaquesas (3.765 reales de vellón) del sobrante de Propios de Borja, cuantía que sirvió para retejar los tejados principales del templo y su claustro (la reparación de los tejados de las capillas particulares la pagaron sus patronos), pero no así para acometer otros reparos igualmente precisos y necesarios, de tal manera que tras las obras, al margen de los tejados, el edificio quedó *con el mismo riesgo y necesidad de reparos que antes tenía* [fig. 5].[2951]

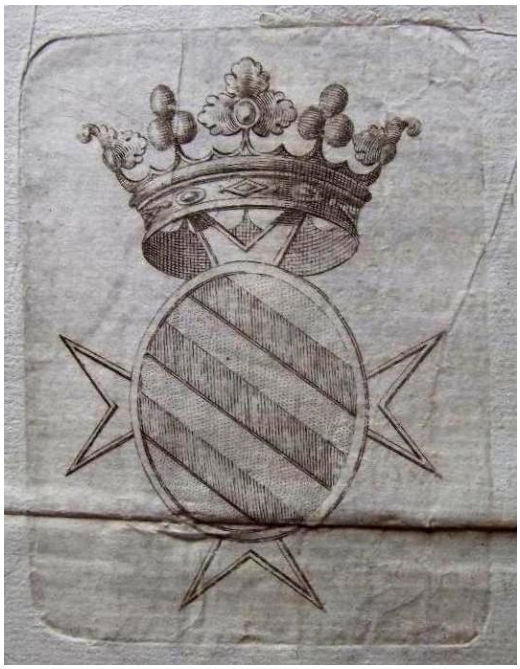


Fig. 5: ***Escudo de armas de Antonio Ximénez Navarro,*** **Intendente General de Aragón.**

Como era esperable por lo exiguo de la intervención, apenas un año después, recién concluidas las obras de los tejados, que se habían acometido bajo la dirección de Juan Aznar, maestro alarife del Cabildo (y a su vez maestro albañil municipal), y cuyas cuentas había presentado el canónigo primiciero el 7 de enero de 1791, los graves problemas que aquejaban al edificio acabaron poniéndose de manifiesto de una manera mucho más evidente. En concreto, en el verano de 1791, después de varios pequeños desprendimientos de cascotes y tras comprobarse *que en sus bóvedas se veían notables grietas y que los cordones pegadillos se habían separado*, es decir, que algunos de las ligaduras, terceletes y combados de las bóvedas de crucería estrellada que cubrían la nave se habían desprendido con peligro de desplome, el canónigo presidente, Dámaso Navarro, decidió encargar una visura o inspección general del templo al más prestigioso y encumbrado arquitecto aragonés del momento: Agustín Sanz Alós.[2952] Lo hizo aprovechando que este se encontraba en Borja durante unos días, desde el 18 de julio aproximadamente, para dirigir el inicio de las obras de construcción de la nueva Casa mesón municipal, que él mismo había diseñado a principios de 1788 para el Ayuntamiento de Borja por encargo de la Intendencia General de Aragón. Durante dicha estancia, que fue muy intensa y fructífera ya que durante la misma no solo inició las obras de la casa mesón, sino que también recibió el encargo municipal de diseñar la nueva

[2951] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 15 v.-16 r. (Cabildo de 6-III-1790) y f. 17 r. (Cabildo de 13-III-1790); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 7 r.-10 v. (Representación de 30-XI-1791).

[2952] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 79 r. (Cabildo de 7-I-1791) y s. f. (Informe de h. 7-I-1791); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 7 r.-10 v. (Representación de 30-XI-1791).

Puerta de San Francisco e hizo otra visura para el propio Cabildo, en este caso de la Iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia, Sanz pudo constatar y transmitir el grave estado de deterioro que aquejaba al templo.[2953]

La visura de la colegiata tuvo lugar el 19 de julio de 1791, y en ella Agustín Sanz estuvo acompañado y asistido por el maestro alarife Juan Aznar. Durante la misma, Sanz *declaro que la bóveda, particularmente por la parte que corresponde al coro, amenazaba ruina*, por lo que el Cabildo, reunido el 22 de julio, acordó escribir al arquitecto zaragozano, que ya había regresado a Zaragoza, y pedirle una declaración por escrito para hacer constar *la visura que hizo y declaró de palabra, pagándole sus derechos o gratificándole caso que no los quiera*, con el fin de poder redactar en base a ella, *si pareciere conveniente*, una representación para el Intendente o la Superioridad. Quedó encargado de escribir a Sanz el canónigo presidente, quien debía preguntarle si *en virtud de lo ruinoso de las bóvedas* consideraba necesario *mudar la residencia fuera de la yglesia*, es decir, trasladar las actividades propias de la colegiata y su cabildo, incluido el culto, a otro lugar, con el fin de poder tomar una decisión fundada al respecto. A su vez, en la misma sesión, el capítulo eclesiástico acordó que el *alarife de la yglesia* la visurara con frecuencia *para prevenir el riesgo que pueda amanezar*. [2954]

Juan Aznar realizó de inmediato, el propio 22 de julio, la primera de las visuras que le había encargado el Cabildo, y en un intento de demostrar su criterio, valía y honestidad profesional, que había sido puesta en cuestión gravemente por algunos de los canónigos unos meses antes,[2955] emitió un alarmante dictamen sobre el estado del templo, a todas luces exagerado, que puso por escrito al día siguiente. En él señaló que *la pared foral que mira a la plaza desde la torre hasta el hospital se a separado de su peso considerablemente abriendo una gran grieta, y de consiguiente mucha porción de la bóveda que corresponde a encima del coro ha hecho varios sentimientos y está con bastante riesgo de desplomarse en la hora menos pensada por dicha razón y por estar mui fuera del nibel, como tambiém que en la segunda y tercera bóbeda de la misma nave hai iguales sentimientos en algunas porciones de ellas que amenazan ruina, todo lo qual oí assí mismo decir a dicho don Agustín Sanz.*[2956] Este dictamen, salido de la mano de un maestro albañil con mucha experiencia, pero un albañil al fin y al cabo, puede calificarse de aventurado pese a fundarse supuestamente en las apreciaciones de Sanz, quien, como se demostró unos días después, era mucho menos alarmista en la valoración del riesgo

[2953] Sobre la Casa mesón municipal, cuya construcción, iniciada en la Plaza de San Francisco, acabó por abandonarse por falta de fondos, y la Puerta de San Francisco, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Dos proyectos arquitectónicos de Agustín Sanz para la ciudad de Borja: la Casa mesón municipal (1786-1803) y la nueva Puerta de San Francisco (1791-1796)", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 2014, pp. 95-148. Durante la visura de la Iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Misericordia, que estaba al cuidado del Cabildo de la colegiata, Agustín Sanz *dixo que amenazaba ruina la pared que mira al norte o lienzo donde corresponde la Capilla de San Babil*, por lo que el 22-VII-1791 el Cabildo acordó que *se derrive y levante de nuevo en caso necesario y que, así mismo, se vean las mejoras y reparos que necesite la yglesia en quanto al coro y humedad que recibe en su pabimento, quedando comisionados para todo esto los señores doctoral y Navarro.* Véase A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 123 v.-124 r. (Cabildo de 22-VII-1791).

[2954] *Ibidem* y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 1 r. (Informe de 23-VII-1791).

[2955] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), s. f. (Informe de h. 7-I-1791).

[2956] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 1 r. (Informe de 23-VII-1791).

existente. De hecho, el dictamen de su alarife asustó tanto al Cabildo, que este se vio arrastrado a trasladar *la residencia* fuera del templo de inmediato, sin esperar al informe que había solicitado a Sanz, algo insólito y muy grave que no había ocurrido probablemente en dos siglos y medio, desde la gran reforma del templo dirigida por Antón de Veoxa en el segundo cuarto del siglo XVI, que sin duda debió obligar a trasladar el culto a otro lugar, probablemente al claustro. Como se verá más adelante, este traslado, en un principio solo temporal, acabó dilatándose, por avatares de la historia, por espacio de más de 40 años ininterrumpidos.[2957]

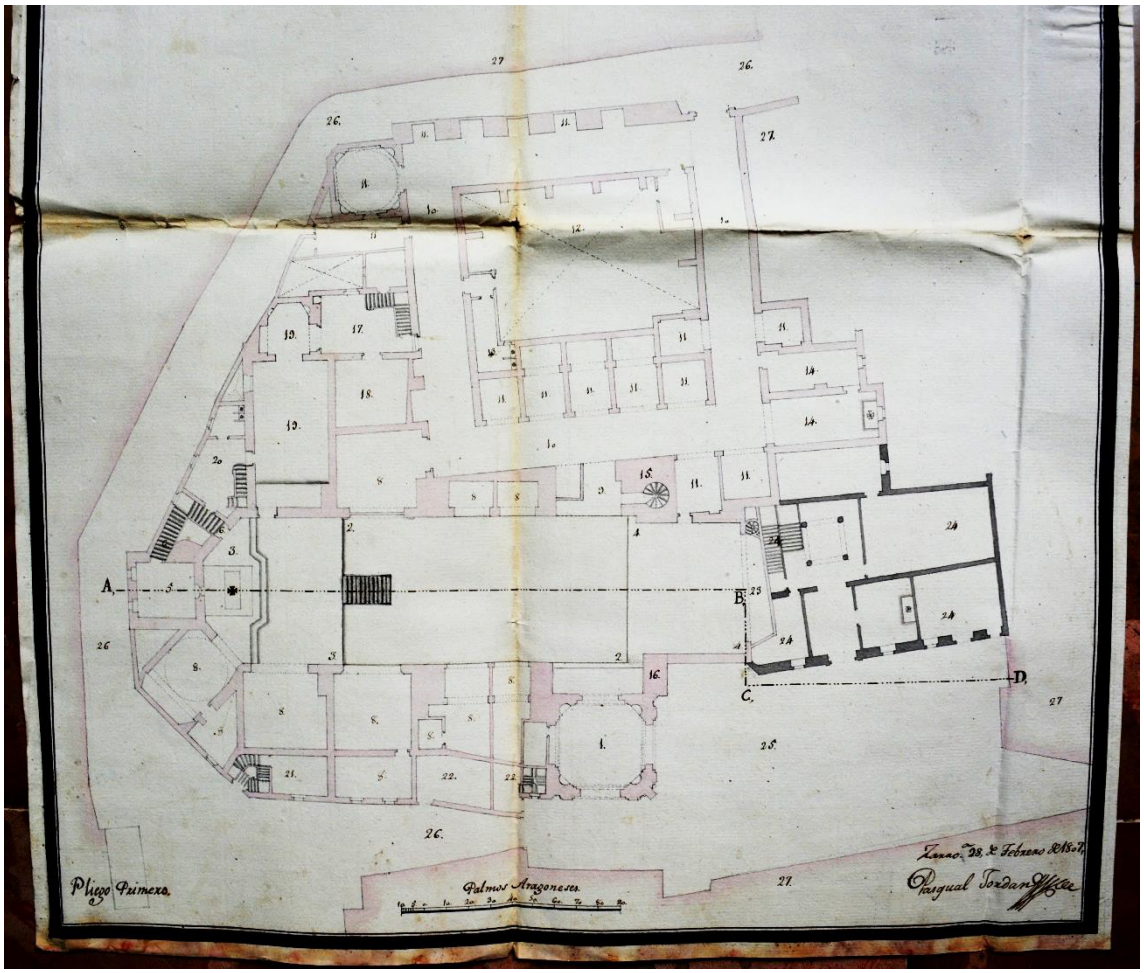


Fig. 6: *Planta general de la Colegiata de Borja en 1806*. Detalle del dibujo de la sección longitudinal y la planta de la Colegiata de Borja en 1806, de Pascual Jordán (28-II-1807). Tinta negra, lápiz y aguadas negra, gris, amarilla y rosa sobre papel verjurado, 64 x 48'5 cm. Escala gráfica de 90 palmos aragoneses. A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. Foto: Álvaro Martínez Molina.

La decisión de trasladar la *residencia*, y por tanto el culto, fuera de la Iglesia de Santa María, se tomó en una sesión extraordinaria del Cabildo celebrada el 23 de julio de 1791, tras conocerse de viva voz el dictamen de Juan Aznar. En ella se acordó, entre otras cosas: habilitar el coro en el claustro, frente a la Capilla de San Ramón, por ser el lugar en el que más horas permanecía el Cabildo a lo largo del día y el que mayor peligro corría dado que estaba debajo de la bóveda más dañada; abrir una puerta en el claustro para

[2957] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 124 r.-125 r. (Cabildo de 23-VII-1791).

poder acceder directamente a la sacristía mayor; cerrar las puertas principales de la iglesia; y trasladar la reserva del altar mayor al de San José, ubicado en el claustro, lo que en la práctica suponía el traslado del culto a dicho lugar. A su vez, el canónigo presidente planteó al Cabildo la posibilidad de que los alarifes residentes en Borja hicieran una nueva visura mientras se esperaba la respuesta de Agustín Sanz. Sin embargo, el Cabildo se limitó a pedir a Aznar que diera *por escrito el reconocimiento y visura que hizo de las bóvedas en el día de ayer, o las visure nuevamente con relación a lo que oyó a don Agustín Sanz*, algo que este hizo de inmediato [figs. 6 y 7].[2958]



Fig. 7: ***Vista general del claustro de la Colegiata de Santa María de Borja en la actualidad*****.**
Foto: Enrique Lacleta.

En plena vorágine por el traslado de la *residencia* al claustro llegó la ansiada carta de Agustín Sanz, pero sin el informe sobre el estado de la iglesia que se le había pedido, cuya ausencia excusaba por hallarse *cargado de tantas ocupaciones de la Superioridad y de la Yntendencia que no me dejan respirar y no puedo desaogarme sin embargo de emplearme en estas ocupaciones asta los días festibos.* No obstante, se comprometía a redactarlo lo antes posible. En esta misiva, fechada en Zaragoza el 26 de julio, Sanz pudo dar ya su opinión sobre el traslado de la *residencia*, del que le había informado el propio Dámaso Navarro en su carta a nombre del Cabildo, dado que se la había remitido el 24 de julio, después de tomada la decisión. Aprobó el traslado, sin duda para no desairar ni desalentar al Cabildo, pero manifestando veladamente que le había perecido una decisión precipitada al considerar que el templo no estaba tan en riesgo como para mudar la residencia al claustro con tanta aceleración. A este respecto, expresó su sentimiento por el hecho de que su visura hubiera causado tanto temor al Cabildo, *pues aunque ay riesgo,*

[2958] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 124 r.-125 r. (Cabildo de 23-VII-1791).

no es tan cercano que no da algunas treguas, y así lo tengo manifestado a Vuecencia de resulta de la visura; y si yo estubiese en proporción de observar, entanto entanto, los mobimientos, tendría mucho gusto para poder desengañar, punto menos que cierto, cuando debía mudarse la residencia, y pues esto no es posible y que debía manifestar mi entender en la materia, tengo por azertado la mutación de la residencia, pues así se estará sin zozobra, se saldrá de aprensiones, que solo Dios puede con esto, asegurando a Vuecencia que los cordones pegadillos en las bóbedas solo pueden considerarsen siguros en las partes donde guardan su primitiva y buena forma, y no en las que an degenerado de ella.[2959]

Tanto la carta de Agustín Sanz como el propio dictamen escrito de Juan Aznar fueron presentados al Cabildo en la siguiente sesión ordinaria, celebrada el 29 de julio. En ella se tomaron nuevas decisiones sobre la mudanza de la *residencia*, que todavía era provisional. Por un lado, se informó de que dos capitulares habían pasado a suplicar a las monjas del Convento de la Concepción que permitieran al Cabildo celebrar en su iglesia *las funciones de mayor concurrencia*, algo lógico dada la proximidad de este templo a la colegiata, una súplica a la que las religiosas accedieron. La idea inicial era celebrar las grandes ceremonias religiosas en el templo conventual y las misas de diario en el claustro habilitado como iglesia provisional. También se acordó comunicar oficialmente al Ayuntamiento de Borja la *traslación de la residencia* y tratar sobre la colocación de *los bancos que él ocupa en los días de concurrencia a la yglesia.*[2960]

La reunión con el Ayuntamiento tuvo lugar pocos días después, el 3 de agosto, y fue muy positiva y clarificadora para determinar definitivamente como se organizaría el culto durante el tiempo que durase el traslado de la *residencia* fuera de la Iglesia de Santa María. De hecho, a propuesta del Ayuntamiento se llegó a una solución que se mantendría durante más de cuarenta años (exceptuando un breve periodo durante la Guerra de la Independencia), consistente en *acomodar el altar mayor en uno de los ángulos de los claustros, que se viese de dos de estos, y de este modo podría caber el pueblo en sus concurrencias sin la precisión y trastorno de pasar a la yglesia de las monjas.* El Cabildo aprobó la propuesta municipal en la sesión que celebró el 5 de agosto, en la que acordó *que por ahora se forme el altar en el rejado de la Capilla del Santo Christo, y el coro en el mismo claustro en que está ahora, subiéndolo hacia y contra la Capilla de San Ramón y San Roque.* De esta



Fig. 8: ***Vista del acceso a la Capilla del Santo Cristo de la Parroquia, ubicada en el claustro de la colegiata*****. Allí se trasladó el culto en 1791, sirviendo de presbiterio del templo provisional. Foto: Enrique Lacleta.**

[2959] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 2 r.-v. (Carta de 26-VII-1791).
[2960] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 125 r.-126 r. (Cabildo de 29-VII-1791).

manera, poniendo el altar delante de la Capilla del Santo Cristo de la Parroquia, la misa podría seguirse simultáneamente desde dos alas distintas del claustro, lo que permitiría aumentar el aforo de una forma sencilla y eficaz, haciendo innecesario el uso de la iglesia de las monjas para las ceremonias más importantes. A su vez, el asunto de los bancos del Ayuntamiento se había resuelto con facilidad, ya que este había sido comprensivo con las dificultades por las que atravesaba el Cabildo y le había dado libertad para colocarlos donde pudiera. En la misma sesión del Cabildo del 5 de agosto se acordó *que se traslade la reserva de la Parroquia a la Capilla de San Joseph* [figs. 8 y 9].[2961]



Fig. 9: ***Vista general de una de las dos galerías del claustro que actuaron como naves del templo colegial provisional habilitado en 1791*****. Foto: Enrique Lacleta.**

Unos días después, el 12 de agosto, los capitulares responsables *de la colocación y formación de altar y coro en los claustros* daban cuenta al Cabildo de haber puesto el altar delante de la Capilla del Santo Cristo, un altar que por supuesto no incluía el retablo existente en la cabecera de la iglesia, que no cabía dentro del claustro y que por el momento siguió en su sitio dado que la zona del presbiterio era la menos dañada. También comunicaban que el sitio más adecuado para la habilitación del coro, que tampoco reaprovechaba la sillería del antiguo, era la Capilla de los Reyes (actual Capilla de Nuestra Señora de la Peana), dándole entrada a través del claustro por la Capilla de la Resurrección, que era un pequeño espacio adosado a su parte posterior. De esta manera, el nuevo coro quedaría a los pies de una de las dos alas del claustro que miraban hacia el altar mayor, perfectamente enfrentado con este en el extremo contrario de dicha ala, que era la más próxima a la vieja iglesia ya que se disponía adosada y en paralelo a la misma.

[2961] A.M.B., Sign. 10-2, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Borja (1786-1791), s. f. (Acta de 3-VIII-1787); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 127 r.-128 r. (Cabildo de 5-VIII-1791).

Por su parte, la entrada de los fieles al templo interino del claustro se haría sin necesidad de pasar por la Iglesia de Santa María, algo que se trataba de evitar a toda costa por el peligro existente, utilizando la puerta que conectaba la calle directamente con el claustro, que daba paso a la otra ala que miraba hacia el altar mayor.[2962]

Otra cuestión problemática era habilitar un órgano dentro del claustro, ya que el sonido del órgano grande, situado a los pies de la nave de la iglesia, sobre su coro, no llegaría con claridad al templo interino, a lo que se añadía el peligro que suponía para el maestro de capilla tocarlo justo debajo de la bóveda más ruinosa. Por ello, el 2 de septiembre de 1791 el Cabildo acordó desmontarlo, sacando su mecanismo y su sistema de tubos metálicos, que se reaprovecharía parcialmente mediante un nuevo montaje en una de las capillas del claustro y dejando por el momento su monumental caja renacentista de madera en su emplazamiento original. En los días inmediatos se trató *sobre el desmonte del órgano y colocación de ciertos registros en la Capilla del Sepulcro* con el maestro organero Juan Cabezas, que solicitaba 40 libras jaquesas (753 reales de vellón) por ambos trabajos, unos trabajos que sin embargo no se acometieron hasta julio de 1793. También en 1791, pero ya a final de año, se dio respuesta a otra de las necesidades de la iglesia interina del claustro: la creación de un púlpito de madera, que se acordó en el Cabildo del 30 de diciembre de 1791. Debía hacerse a costa de la primicia y *el que hay en ella* se trasladaría a la Iglesia del Santuario de Misericordia.[2963]

Con todos los cambios y adaptaciones hechas en el claustro pudo conseguirse un lugar medianamente digno donde desarrollar el culto y las actividades del Cabildo durante el transcurso de las obras de la iglesia, aunque la convivencia con la humedad que aquejaba al recinto y sobre todo con los enterramientos que seguían realizándose periódicamente en el mismo fue problemática en algunos momentos de alta mortandad por el hedor que desprendían los cadáveres. Además, los nuevos usos litúrgicos (celebración de misas particulares...) o funcionales que como consecuencia de todo ello adquirieron muchas capillas, tanto del claustro como de la propia iglesia, eran contrarios a lo establecido en su fundación, por lo que el Cabildo decidió ponerse en contacto con los patronos de dichas capillas para comunicarles su nuevo uso y la necesidad del mismo, aunque en la práctica no les pidió permiso expreso. No obstante, contra lo que pueda pensarse, el traslado del culto al claustro fue positivo para la conservación de este recinto, ya que ello fomentó su mantenimiento continuo e intensivo (blanqueos periódicos de sus paredes y bóvedas, obras de mejora...) y que se concentraran en él la totalidad de las intervenciones artísticas de las que fue beneficiaría la colegiata en los años siguientes (creación de retablos nuevos...).[2964]

[2962] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 128 r.-v. (Cabildo de 12-VIII-1791); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 3 r. (Certificado de 21-VIII-1791). El 21-VIII-1791 el canónigo Indalecio Estrada y el racionero Antonio Mª Fernández de Heredia declararon por escrito haber hecho saber a los patronos de las capillas de los Reyes y de la Resurrección el nuevo uso que necesitaba darles el Cabildo.

[2963] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 130 v.-131 r. (Cabildo de 2-IX-1791), f. 131 v. (Cabildo de 9-IX-1791) y ff. 144 v.-145 r. (Cabildo de 30-XII-1791); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras y Cuentas de Heredia de 28-II-1794).

[2964] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 128 r.-v. (Cabildo de 12-VIII-1791); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 3 r. (Certificado de 21-VIII-1791).

En paralelo a la habilitación de la colegiata interina en el claustro, se dieron los primeros pasos para poder iniciar cuanto antes la reparación de la Iglesia de Santa María. Un hito importante en ese camino fue la recepción, el 28 de agosto de 1791, del ansiado informe solicitado por el Cabildo a Agustín Sanz más de un mes antes, informe que este había escrito en Zaragoza el día anterior recogiendo las impresiones obtenidas en la visura que realizó del templo el 19 de julio. Dicho informe, muy breve, era fundamental para los intereses del Cabildo ya que le serviría como base para solicitar de forma justificada a la Intendencia General de Aragón la asignación de fondos para las obras. En él Sanz señaló que, tras haber visurado las bóvedas de la nave y las armaduras de los tejados, encontró *que dichas bóbedas son de sesenta y cinco palmos y medio de diámetro, algún tanto apuntadas, al estilo gótico. Su grueso se compone de dos alfas y por la parte cóncava están cargadas de cordones pegadillos, que algunos de ellos se an estrañado, y principalmente en la bóbeda de sobre el coro, con riesgo de arruinarsen. Y por lo que toca a las citadas armaduras, se allan las más de ellas mal dispuestas en su creación, de cuya falta a resultado el que sus tirantes ayan echo asiento sobre las bóbedas y también el aberse desplomado una porción de pared con inclinación a la plazuela de la puerta principal. Todo lo cual es lo que al presente he adbertido merece que por maestro de inteligencia se disponga pronta reparación.*[2965]

Como se desprende de las palabras de Agustín Sanz, el origen principal del grave deterioro que afectaba a las bóvedas de la iglesia radicaba en la mala disposición de las armaduras del tejado desde su creación, que apoyaban directamente sobre dichas bóvedas, cargando en ellas un peso para el que no estaban preparadas. Como consecuencia, se habían desprendido parcialmente algunos de los *cordones pegadillos* o nervios decorativos carentes de función tectónica (terceletes, combados…) que las adornaban, típicos de la decorativista arquitectura tardogótica aragonesa de la primera mitad del siglo XVI. A su vez, la mala disposición de las armaduras había generado que parte de uno de los dos muros principales de la nave, el recayente a la plazuela de Santa María, hubiera cedido y se estuviera inclinando peligrosamente hacia dicha plazuela en el tramo colindante con la fachada del Hospital Sancti Spiritus, agravando a su vez el mal estado de la bóveda cuyo empuje debía soportar, la correspondiente al coro, que era la que contaba con más nervios desprendidos.[2966]

El informe de Agustín Sanz fue estudiado por el Cabildo de Borja el 2 de septiembre de 1791. Como consecuencia, este acordó, a propuesta del canónigo presidente, que una comisión formada por tres de sus capitulares: Indalecio Estrada, canónigo doctoral, Juan José de Asso, canónigo primiciero, y Pedro Otano, racionero, redactara una representación para el Intendente General de Aragón solicitando la reparación de la iglesia y por tanto la asignación de fondos para las obras. Dicha representación, que debía contener argumentos muy sólidos para que fuera eficaz, se preparó con esmero a lo largo de los dos meses siguientes. Para el 11 de noviembre ya estaba concluida, fecha en que se presentó al Cabildo, que tras leerla decidió que antes de remitirla al Intendente se

[2965] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 4 r. (Informe de 27-VIII-1791); A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 130 v.-131 r. (Cabildo de 2-IX-1791); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 6 r.-v. (Informe de 27-VIII-1791).
[2966] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 6 r.-v. (Informe de 27-VIII-1791).

pasara una copia al Obispo de Tarazona, José Laplana y Castillón (1719-1795),[2967] a cuya diócesis pertenecía la ciudad de Borja y cuya lectura había solicitado para dar su opinión. De hecho, este prelado era, junto al propio dictamen de Agustín Sanz, la principal baza de la solicitud que se pretendía presentar al Intendente, ya que apenas quince días antes había concedido, procedente de sus rentas, la importantísima cantidad de 1.000 libras jaquesas (18.823 reales de vellón) con destino a las obras de reparación.[2968] El obispo Laplana y Castillón dio su visto bueno a la representación para la Intendencia, por lo que el 25 de noviembre de 1791 el Cabildo acordó darle curso, siendo rubricada con fecha de 30 de noviembre. Para ello envió a Zaragoza al canónigo Juan José de Asso, quien se la entregó personalmente a Antonio Ximénez Navarro con el fin de informarle de viva voz *de la necesidad en que se halla la yglesia y de todo lo necesario para el buen éxito de dicha representación* [fig. 10].[2969]

La representación para la Intendencia era un exhaustivo recurso en el que el Cabildo relató los antecedentes del caso remontándose a la anterior representación del 7 de marzo de 1790, que solo había servido para lograr el retejo de las cubiertas del templo. En la nueva exponía la ruina que padecían las bóvedas, la necesidad que había de repararlas y la falta de medios que tenía para ello, haciendo uso de ciertas dosis de efectismo narrativo con el fin de lograr el apoyo de la Intendencia. Para reforzar sus tesis, el capítulo eclesiástico esgrimió los argumentos de *un profesor tan inteligente* como Agustín Sanz, de cuyo informe del 27 de agosto de 1791 echó mano (de hecho, lo adjuntó), pero incluyendo además algunas matizaciones no presentes en el mismo que Sanz habría expresado oralmente. Así, el Cabildo manifestaba que *observando nuevamente que en sus bóvedas se veían notables grietas, y que los cordones pegadillos se habían separado, que toda esta obra es antiquísima, y que ya en años pasados se desprendieron algunos materiales, dando el pavimento hasta el cauce del río que atraviesa por medio de la*

[2967] José Laplana y Castillón, natural de la localidad ribagorzana de Benabarre (Huesca), tuvo una dilatada carrera eclesiástica. Fue racionero de mensa de La Seo de Zaragoza, dignidad de Arcediano de Ledesma en la Catedral de Salamanca, Provisor y Vicario general de la diócesis de Salamanca, y finalmente Obispo de Tarazona. Su episcopado, marcado por la Expulsión de los Jesuitas, de la que fue uno de los mayores defensores, fue muy largo, de casi 30 años, ya que se dilató entre 1766 y 1795, año de su muerte, lo que le permitió dejar una profunda huella en su diócesis. Véase FUENTE, V. DE LA, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus Estados Antiguo y Moderno. Tratado LXXXVII* (tomo XLIX de *España Sagrada*), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865, pp. 303-304; SANZ ARTIBUCILLA, J. Mª, *Historia de la Fidelísima y Vencedora ciudad de Tarazona*, t. II, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1930, p. 483; y CARRETERO CALVO, R., *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico" y Fundación Tarazona Monumental, 2012, p. 193.

[2968] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 130 v.-131 r. (Cabildo de 2-IX-1791), f. 138 r. (Cabildo de 29-X-1791) y f. 139 v. (Cabildo de 11-XI-1791); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 5 r.-v. (Carta de 30-X-1791). José Laplana y Castillón consignó 1.000 libras jaquesas para las obras de reparación de la Colegiata de Borja, algo que se comunicó al Cabildo mediante una carta del mayordomo del obispo, dirigida al canónigo primiciero. Dicha carta se presentó en el Cabildo del 29-X-1791, y en él, como agradecimiento, se acordó cantar al prelado *una misa solemne y con papeles por su importantísima salud* y escribirle una misiva, que le llevó personalmente a Tarazona Juan José de Asso unos días después, a principios de noviembre. Al entregársela, el obispo le manifestó su agradecimiento por la misa solemne que le había cantado el Cabildo y el deseo que tenía de leer *la representación que se estaba tirando para dicha fábrica y reparos necesarios.*

[2969] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 141 r. (Cabildo de 25-XI-1791); A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 7 r.-10 v. (Representación de 30-XI-1791); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", ff. 6 r.-8 v. (Representación de 30-XI-1791).

yglesia, temiendo el exponente, no sin fundamento, que podría llegar el lamentable día en que, viniendo a tierra alguna parte considerable del edificio, sepultase a los fieles debajo de sus ruinas, deseando evitar semejante fracaso y exonerarse de la responsabilidad que debe a la seguridad del público, intentó varias veces trasladar la residencia y bolver a representar lo ruinoso del templo para que en ningún tiempo se le imputase descuido o inadvertencia en tan importante asunto.[2970]



Fig. 10: ***Retrato del Obispo José Laplana y Castillón. Anónimo,*** **h. 1795. Óleo sobre lienzo. Tarazona, Salón de Obispos del Palacio Episcopal. Propiedad: Fundación Tarazona Monumental, Obispado de Tarazona.**

El recurso del Cabildo incidía también en la poca adecuación del claustro para suplir como iglesia interina. De hecho, lo presentaba como un *sitio más seguro, pero menos decente y proporcionado para los sacrificios y solemnidades, incómodo y poco capaz para los fieles, expuesto a irreverencias por la poca luz que recibe, indecente en su*

[2970] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 7 r.-10 v. (Representación de 30-XI-1791) y f. 6 r.-v. (Informe de 27-VIII-1791).

pavimento por la humedad que arroja, y ser lugar de los enterramientos. De modo que solo la necesidad, motivo que precisó a los primitivos sacerdotes a sacrificar en cementerios y otros lugares profanos, podía en el día reducir al exponente a la precisión de hacer yglesia de los atrios y entradas de esta, y sobre las sepulturas de los recientes cadáveres.[2971]

Para resolver el problema de la financiación de las obras de reparación, el capítulo eclesiástico proponía al Intendente que se le asignaran temporalmente la totalidad de las primicias o rentas primiciales que se recaudaban en Borja anualmente, ya que por una concordia del 24 de mayo de 1613, dicho fondo impositivo se dividía cada año en dos partes iguales entre el Ayuntamiento, que cobraba la que se conocía como primicia secularizada, que engrosaba su sobrante de Propios y servía para ayudar a cubrir los gastos municipales, y el Cabildo, que percibía la primicia eclesiástica, que por su escasez se destinaba casi en exclusiva a suplir los gastos ordinarios del Cabildo (mantenimiento del culto, sustento de sus capitulares...), no alcanzando apenas para cubrir las inversiones que requería la correcta conservación de la fábrica de la colegiata. Para argumentar su petición, el Cabildo incidía en que *los frutos primiciales son aquellos bienes particularmente destinados para las yglesias, su reparación, jocalias, ornamentos, vasos sagrados, salarios de sirvientes y, en una palabra, son la dotación de la fábrica.* Por ello, para acometer una restauración del templo consideraba que, antes *de apelar a otros medios* (diezmos...), lo justo era reclamar en primer lugar y como fuente de financiación prioritaria *los bienes de su primitiva dotación*, es decir, aquella parte de la primicia que no percibía: la secularizada.[2972]

La representación del Cabildo concluía con la exaltación de la generosidad del Obispo de Tarazona y la petición de que el Intendente mandara visurar la iglesia nuevamente y calcular *el coste de la obra*, diligencia que no constaba en el informe de Agustín Sanz, y *dar las órdenes que tuviera por más convenientes para restituyrla al estado de seguridad que necesita y a la decencia y compostura que es debida.*[2973]

Tras recibir y estudiar el recurso del capítulo eclesiástico borjano, Antonio Ximénez Navarro mandó pasarlo el 9 de diciembre de 1791 a informe de la Junta de Propios de Borja para que esta diera su opinión sobre la petición de destinar la primicia secularizada a las obras del templo. El envío se hizo curiosamente a través de una de las partes interesadas: el canónigo primiciero, Juan José de Asso, quien se había instalado en Zaragoza para intentar acelerar los trámites del proceso de reparación de la colegiata mediante una técnica muy habitual en la época: la visita insistente a los funcionarios encargados de gestionar el asunto, incluido el Intendente, a quienes gratificaba por sus desvelos y eficacia en favor de sus intereses. Esta forma de envío permitió al Cabildo hacer llegar personalmente al Ayuntamiento y su Junta de Propios la representación, que le había sido remitida por Asso el 13 de diciembre. De hecho, el día 16, tras recibirla, el Cabildo acordó entregarla, quedando encargados los capitulares Indalecio Estrada y Pedro Otano de *recomendar la pretensión del Cabildo a cada uno de los individuos de la junta en particular*. Sin embargo, el Ayuntamiento, en vez de pasar el recurso a su Junta

[2971] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 7 r.-10 v. (Representación de 30-XI-1791).
[2972] *Ibidem*.
[2973] *Ibidem*.

de Propios, determinó el 22 de diciembre que fuera estudiado por el regidor Francisco de Enguera y el diputado del común Roque Marco *para que, con el Secretario, viesen la donación real de todas las primicias a esta ciudad, la concordia otorgada posteriormente entre esta y el Cabildo, y demás documentos que digan conexión sobre este asunto, y hecha esta diligencia y contextando al tenor del decreto del señor Yntendente, con el ynforme que conceptuasen justo y arreglado, se traiga para que la Junta lo inspeccione, firme y remita a manos del mismo Yntendente.*[2974]

El informe solicitado por el Intendente fue preparado, a nombre de la Junta de Propios, por Francisco de Lajusticia y Roque Marco con el asesoramiento del secretario municipal, y una vez ultimado, fue aprobado y firmado por los miembros de la junta con fecha de 5 de enero de 1792. En él se intentó combinar la defensa del derecho de la junta a percibir la mitad de la primicia de Borja, con la salvaguarda de los intereses del Cabildo, a quien no se quería perjudicar. Así, a pesar de reconocer la necesidad de reparar las bóvedas del templo por la ruina que amenazaban, la poca adecuación del claustro para celebrar los divinos oficios, y *la cortedad de parte de rentas primiciales destinadas para la fábrica*, la junta consideraba que para remediar estos problemas no se debía recurrir a la primicia secularizada, que estaba destinada legítimamente a otros fines, sino echar mano de los diezmos o rentas decimales de Borja, dado que entendía que dichas rentas eran los auténticos bienes de la primitiva dotación de la iglesia y no así las primicias, de las que era *la ciudad verdadero dueño*. De hecho, consideraba los diezmos aquellos bienes *que, en falta de dotación de fábricas, o de sugetos que por algún contrato estén obligados a su reparación, son por su naturaleza responsables a la fábrica y reparación de la yglesia de cuio seno se sacan, y por decirlo de una vez, obligados realmente a dicha redificación* [fig. 11].[2975]

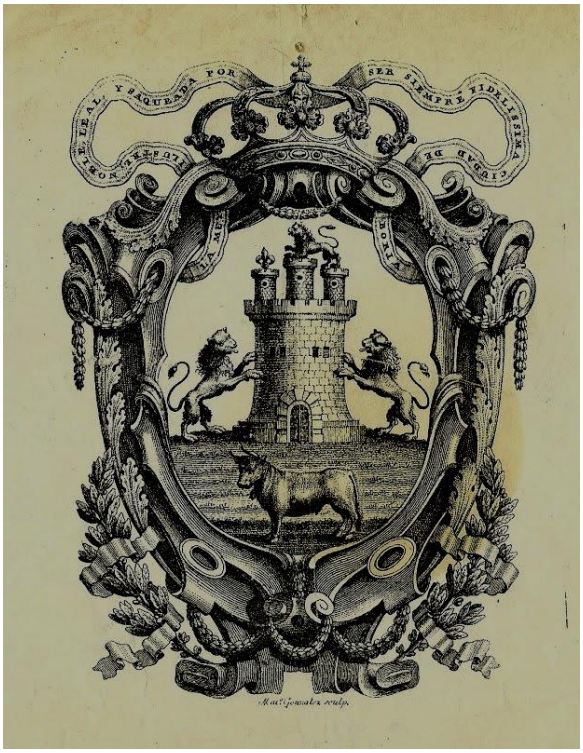


Fig. 11: ***Escudo de armas de la ciudad de Borja*****. Grabado realizado en 1788 por Mateo González a partir de un dibujo de Buenaventura Salesa.**

Para reforzar la idea de que las rentas decimales debían ser la fuente de financiación de las obras, la Junta de Propios incidía en la injusticia que suponía que de la totalidad de los diezmos que se recaudaban anualmente en Borja, solo cinco de las doce partes iguales en que se dividían se destinaran a la *justíssima* y *debida manutención* de los ministros que

[2974] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 10 v. (Decreto de 9-XII-1791); A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 143 r. (Cabildos de 16 y 23-XII-1791); y A.M.B., Sign. 10-2, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Borja (1786-1791), s. f. (Acta de 22-XII-1787).

[2975] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 10 v.-15 r. (Informe de 5-I-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", ff. 9 r.-12 v. (Informe de 5-I-1792).

componían la iglesia colegial, que eran 17 prebendados, y además con escasez, *ynvirtiéndose las siete restantes en el Cabildo de la Cathedral de Tarazona, de las que las quatro le corresponden por sí y las tres restantes por cesión o donación de sus ylustrísimos obispos, sin que el referido Cabildo de Tarazona, no obstante de percibir de los términos de Borja y de las décimas de su yglesia colegial las siete partes, que por un quinquenio ascenderán a la cantidad anual de tres mil y quatrocientas libras jaquesas, jamás haya contribuido con la menor expresión, no solo para la fábrica, ornamentos y demás obligaciones de esta yglesia colegial por tantos títulos ynsigne, pero aún con limosnas para los fieles pobres y necesitados de este vecindario, abdicando para sí y llebando unos bienes que, en frase de los Santos Padres y Doctores de la Yglesia, son propio patrimonio y substancia de los pobres.* Por contra, al igual que había hecho el Cabildo de Borja, la Junta de Propios exaltaba la generosidad de José Laplana y Castillón donando 1.000 libras jaquesas para las obras. Concluía diciendo que no podía *mirar con indiferencia* la solicitud del Cabildo dadas las circunstancias complicadas por las que atravesaba la colegiata, pero que a la vez no podía dejar de atender las obligaciones que tenía contraídas contra sí la primicia secularizada como uno de los *ramos* principales de los Propios de Borja.[2976]

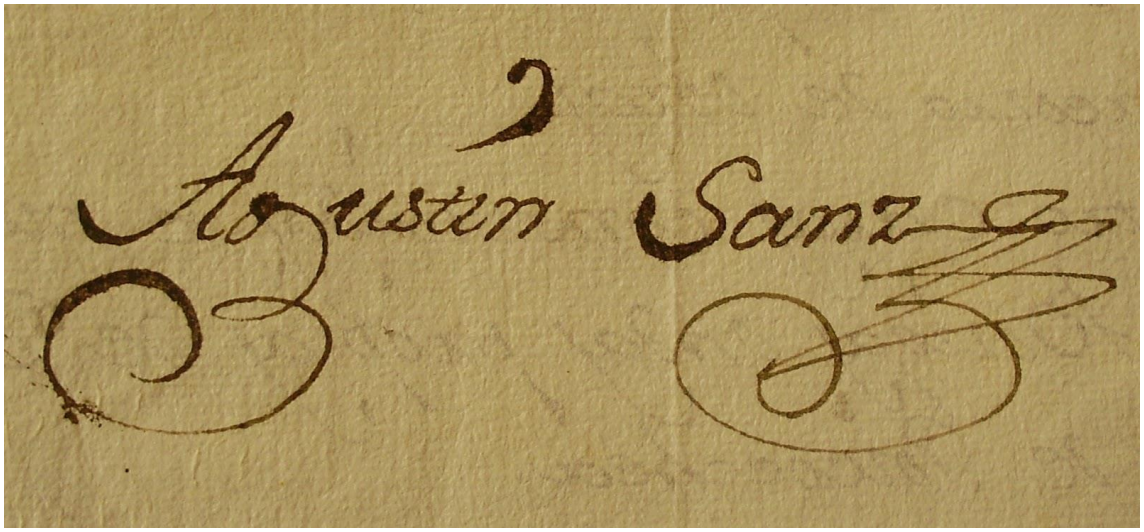


Fig. 12: ***Firma del arquitecto Agustín Sanz*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

El 13 de enero de 1792, tras revisar el informe de la Junta de Propios, Antonio Ximénez Navarro mandó pasar este y la propia representación del Cabildo, incluido el dictamen de Agustín Sanz, con los que ya se había iniciado la instrucción de un expediente, a su "mano derecha", Diego Navarro (h. 1715-1796),[2977] Contador Principal

[2976] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 10 v.-15 r. (Informe de 5-I-1792).

[2977] Diego Navarro, nacido hacia 1715, sirvió más de 50 años como oficial en la Contaduría del Ejército y Reino de Galicia, según Faustino Casamayor, cronista oficioso de Zaragoza. De allí salió para ejercer como ministro de hacienda y contador de la plaza de Orán, en el norte de África, cargos que ocupó hasta 1782, en que fue nombrado Contador del Ejército y Provincia de Extremadura. Allí permaneció solo hasta 1785, en que fue nombrado Contador del Ejército y Reino de Aragón, título que se le expidió el 13-VIII-1785 (sustituyó a Bernabé González de Chaves, promocionado a la Contaduría de Cataluña). Ejerció el cargo hasta 1795, casi hasta su fallecimiento el 1-I-1796, ya muy anciano. Lo hizo con rango y sueldo de Comisario Ordenador de los Reales Ejércitos, hasta que en 1795 Carlos IV, en atención a sus largos servicios, lo jubiló con sueldos entero y dándole los honores de Intendente de Provincia, que apenas pudo

de Propios y Arbitrios de Aragón. Tras examinar el expediente, este dio su dictamen el 17 de enero, haciendo hincapié en el deplorable estado del templo y en lo indispensable *de acudir a su pronto remedio*, para cuyo fin propuso comisionar a Agustín Sanz, quien debía viajar de nuevo a Borja a reconocer el estado de la iglesia para poder elaborar *sin pérdida de tiempo el correspondiente plan, proyecto y cálculo, a fin de que con estas noticias se pueda adoptar la providencia sobre la execución de la obra de dicha iglesia*. De inmediato, el propio 17 de enero, el Intendente decretó que Sanz se desplazara a Borja y, *precedida citación de los perceptores de los diezmos, que dispondrá la Junta de Propios, procederá a la visura de la yglesia colegial para proyectar y calcular succesivamente las obras y reparos que sean en ella necesarios, auxiliándole en lo que se le ofrezca dicha junta, y satisfaciéndole sus dietas del sobrante de Propios*.[2978]



Fig. 13: *Retrato de Martín Zapater y Clavería*. Francisco de Goya y Lucientes, 1797. Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Tras recibir el encargo del Intendente General de Aragón de proyectar las obras necesarias en la colegiata, Agustín Sanz todavía tardó mes y medio en poder desplazarse hasta Borja, hasta principios de marzo de 1792, dadas sus múltiples ocupaciones profesionales y la gran cantidad de encargos que llevaba entre manos. El que no pudiera viajar a Borja con prontitud preocupaba a Juan José de Asso, que seguía en Zaragoza intentando agilizar las gestiones ante la Intendencia. De hecho, en una carta dirigida el 21 de enero de 1792 al secretario capitular, Indalecio Estrada, comunicando precisamente el encargo a Sanz de la visura del templo y la redacción del proyecto de su reparación, manifestaba que este le había dado un *gran chasco* después de haberle prometido que viajaría a Borja en breve, pues *ahora sale con que no puede ni en toda la semana viniente, y por más que he interesado a Zapater y Goycoechea, nada he podido adelantar, y así, aunque esto se atrasa, es preciso tener paciencia*.[2979] Como indican estas palabras, Asso había intentado convencer sin éxito a Sanz para que viajara con prontitud a Borja utilizando la mediación de los mejores amigos del arquitecto: Martín Zapater y Clavería (1747-1803) y Juan Martín de Goicoechea (1732-1806), dos

disfrutar. Véase CASAMAYOR, F., *Años Políticos e Históricos de las cosas más particulares ocurridas en la imperial, augusta y siempre heroica ciudad de Zaragoza*, año 1796, ms. 114, f. 8 r.-v. (1-I-1796); y MAYORALGO Y LODO, J. M., "Aragón en el registro...", *op. cit.*, pp. 297-439, espec. p. 313.

[2978] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 15 v. (Decreto de 13-I-1792, informe de 17-I-1792, y decreto de 17-I-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 13 r. (Informe de 17-I-1792) y f. 13 v. (Informe de 17-I-1792).

[2979] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", ff. 13 v.-15 v. (Carta de 21-I-1792).

de los personajes más ricos e influyentes de la Zaragoza de la Ilustración, miembros destacadísimos de la burguesía mercantil zaragozana [figs. 12, 13 y 14].[2980]



Fig. 14: ***Retrato de Juan Martín de Goicoechea*****. Francisco de Goya y Lucientes, 1790. Óleo sobre lienzo, 84 x 65 cm. Zaragoza, Museo de Zaragoza.**

Por aquel entonces, pese a su avanzada edad para la época (67 años), Agustín Sanz todavía era considerado el arquitecto más destacado, prestigioso e influyente afincado y activo en Aragón, y su criterio era muy valorado entre clientes oficiales y particulares, entre ellos, el Ayuntamiento de Borja, para el que Sanz realizó varios proyectos entre 1786 y 1801, año de su fallecimiento, siendo los más destacados la nueva Casa mesón municipal (1786-1803) y la nueva Puerta de San Francisco (1791-1796), proyectos que cimentaron una estrecha relación con la ciudad, una relación que, como se deja patente en este estudio, se extendió también al ámbito eclesiástico e incluso familiar, ya que Sanz aprovechó sus lazos profesionales con Borja para casar a una de sus nietas con uno de los

[2980] Estas palabras vienen a corroborar que Martín Zapater y Juan Martín de Goicoechea fueron sin duda los mejores amigos de Agustín Sanz, algo que ya se deducía de diversos indicios, como la mención cruzada al arquitecto en la correspondencia entre Zapater y Francisco de Goya, amigo común de ambos y de Goicoechea, y la gran cantidad de encargos arquitectónicos que Goicoechea encomendó a Sanz a lo largo de su carrera. No obstante, el principal indicio de dicha amistad es el hecho de que solo ocho meses antes, el 13-V-1791, el arquitecto los hubiera nombrado a ambos, y a José Royán, sus ejecutores testamentarios, una muestra de gran confianza y cercanía. Sobre Martín Zapater y Juan Martín de Goicoechea, véanse ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón…*, *op. cit.*, pp. 158-165; y GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del siglo XVIII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989.

artistas con mayor proyección de la ciudad:[2981] el maestro carpintero José Salesa (¿?-1828).[2982]

Agustín Sanz arribó a Borja el 3 de marzo de 1792 acompañado por el canónigo Juan José de Asso, para realizar la visura de la Iglesia colegial de Santa María que le había

[2981] A principios de mayo de 1787 Agustín Sanz permaneció unos días en Borja para inspeccionar los terrenos y tomar las medidas que necesitaba para diseñar la nueva casa mesón municipal. Durante esos días se alojó en la casa de la viuda de Manuel Salesa, Teresa Borja, a cuyo hijo Cristóbal Salesa conocía Sanz por motivos profesionales. Curiosamente, durante ese corto periodo de tiempo, no solo pudo recabar toda la información que necesitaba para elaborar el proyecto de la nueva casa mesón, sino que también tuvo tiempo para concertar el matrimonio de su nieta Manuela Sanz Garrorena, de 18 años recién cumplidos, huérfana de padre y madre, y que estaba a su cargo, con José Salesa Borja, hijo de Manuel Salesa y Teresa Borja, a quien debió considerar un excelente partido. No en balde era maestro carpintero y hermano del escultor Cristóbal Salesa (1748-¿?), que era Académico Supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1777 pero residente en Borja, del destacado pintor neoclásico Buenaventura Salesa (1756-1819), uno de los más prometedores de su tiempo y que vivía en Roma, y del eclesiástico Francisco Salesa (1750-¿?), que llegó a ser Capellán Real de la Embajada de España en Roma. José Salesa y Manuela Sanz, que era hija de Catalina Garrorena y del hijo mayor, ya fallecido, de Agustín Sanz, llamado igual, contrajeron matrimonio solo tres meses después, el 11-VIII-1787, en la zaragozana Parroquia de Santa María Magdalena, precedida una sola monición canónica, ante mosén Francisco Artigas, ecónomo de dicha parroquia. Manuela Sanz estuvo presente, mientras que su abuelo Agustín Sanz actuó en nombre de José Salesa, que estaba ausente, de quien tenía un poder otorgado a su favor en Borja el 22-VII-1787 ante Manuel Marco, Escribano Real, aprobado por el Vicario General de la Diócesis de Zaragoza. Actuaron como testigos Guillermo Peiroteo y Joaquín Valero, naturales y parroquianos de Santa María Magdalena. Tres días después, el 14-VIII-1787, José Salesa y Manuela Sanz ratificaron su *contrato matrimonial* en la Parroquial de Bureta, próxima a Borja, ante su vicario, Lucas Romeo, hallándose presentes como testigos el escultor Cristóbal Salesa, hermano del contrayente, y Carlos Lázaro. Nueve días después, el 23-VIII-1787, los ya esposos oyeron la misa nupcial en la misma Iglesia de Bureta, que les dijo su vicario Lucas Romeo. Sin duda, este matrimonio, que vinculó estrechamente a las familias Sanz y Salesa, demuestra el gran olfato de Agustín Sanz para lograr el encumbramiento social de su familia, especialmente de sus hijos Matías y José, que estaban siguiendo sus pasos a nivel profesional, al vislumbrar "avant la lettre" la importancia que adquiriría la familia Salesa en el mundo del arte gracias a la brillante carrera de Buenaventura en Roma y Zaragoza. Esta alianza sirvió para ampliar y reforzar su "clan artístico", algo muy importante en la sociedad del Antiguo Régimen. A su vez, Sanz promocionó las carreras profesionales de los tres hermanos Salesa activos en el ámbito de las artes. Véase A.M.B., Sign. 10-2, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Borja (1786-1791), s. f. (Acta de 7-V-1787); A.D.Z., Libro de Desposados de la Parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza, Tomo 6 (1762-1807), f. 143 r.; ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y academicismo…", *op. cit.*, pp. 163-164; GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico…*, *op. cit.*, pp. 906-907; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Dos proyectos arquitectónicos...", *op. cit.*, pp. 95-148, espec. pp. 104-106.

[2982] El maestro carpintero José Salesa, como se da a conocer en este estudio, tuvo una participación constante en las obras acometidas en la Colegiata de Borja entre 1791 y 1828, año de su muerte. Al margen de ello, sus creaciones más importantes documentadas fueron: el cancel de la puerta principal de la Colegiata de Daroca (1788-1789), creado en compañía de su hermano escultor Cristóbal Salesa, la mazonería del retablo de San Babil (1790-1791), creado para la Colegiata de Borja y hoy conservado en el Santuario de Misericordia de la misma ciudad (la imagen titular es de Cristóbal Salesa), y el retablo de la Capilla del Santo Cristo de la Parroquia (1807), en el claustro del mismo edificio. También pudo participar en la ejecución de la mazonería del retablo del Santo Cristo de la Iglesia de Maleján (1788-1790), cuya realización fue concertada por su hermano Cristóbal. El 21-X-1814, el Cabildo de Borja, tras haber recibido su solicitud, lo nombró oficialmente maestro carpintero del Cabildo, nombramiento que confirmó el 4-XI-1814. Falleció hacia el 25-V-1828, poco después de iniciar la dirección y ejecución de las obras de carpintería de la reforma neoclásica de la Colegiata de Borja. Véase A.C.S.M.B., Libro XV de Gestis Capituli (1803-1816), f. 91 r. (Cabildo de 2-VIII-1806), f. 100 r. (Cabildo de 16-I-1807), f. 112 r. (Cabildo de 14-VIII-1807), f. 122 v. (Cabildo de 29-I-1808), f. 273 r. (Cabildo de 21-X-1814) y f. 274 r.-v. (Cabildo de 4-XI-1814); AGUILERA HERNÁNDEZ, A., y ADIEGO SEVILLA, R., *Maleján. Patrimonio artístico religioso*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 82-90, 104-105 y 119-123; y PANO GRACIA, J. L., "La portada meridional de la Colegiata de Daroca: estudio artístico y documental", *Artigrama*, 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 259-291, espec. p. 270.

encargado el Intendente General de Aragón, aunque esta no se acometería oficialmente hasta el 7 de marzo, ya que previamente era preciso notificar su realización a los perceptores de los diezmos de Borja, que debían estar presentes por orden del Intendente.[2983] Dichos perceptores, que eran los cabildos de la Colegiata de Borja y la Catedral de Tarazona, recibieron sus notificaciones los días 5 y 6 de marzo respectivamente, por lo que Sanz pudo aprovechar ese tiempo muerto para supervisar las obras de la casa mesón municipal, que se construía bajo su dirección y que llevaba casi ocho meses sin visitar, desde el inicio de los trabajos a mediados de julio de 1791, y para estar con su nieta Manuela, residente en Borja, en cuya casa debió alojarse. A la visura del 7 de marzo, que sirvió a Sanz para determinar con precisión las obras de reparación que necesitaba el templo y por tanto como base para elaborar el proyecto y el cálculo de costes que dichas obras requerían, asistieron como representantes del Cabildo de Borja los canónigos Del Río y Estrada, que por acuerdo capitular debían ser muy atentos con Sanz, algo lógico por lo que se jugaban en el lance, pero también por el gran respeto y consideración que les merecía el arquitecto zaragozano, que había hecho dos *visuras gratuitas* por encargo del capítulo eclesiástico en julio de 1791 (de la colegiata y el santuario) y ahora iba a hacer otra. De hecho, unos días después, el 10 de marzo, cuando Sanz ya se había marchado, el Cabildo borjano acordó escribir a Asso, que había regresado con él a Zaragoza para continuar su labor en pro de la aceleración de los trámites para la reparación de la colegial, con el fin de que tuviera algún detalle generoso con el arquitecto como muestra de agradecimiento por las dos visuras gratuitas de la colegiata. Este le obsequió con 58 libras (20’35 kg) de chocolate, un manjar de la época reservado en exclusiva a las clases altas por su alto coste.[2984]

Con los datos que recabó en la visura oficial del 7 de marzo y en la probable inspección complementaria de carácter técnico que debió desarrollar ese mismo día y

[2983] En el viaje a Borja, Agustín Sanz estuvo acompañado, por orden expresa del Cabildo, por el canónigo Juan José de Asso, que cubrió todos los gastos. Así, por el trayecto de ida desde Zaragoza en *carruage, que fue un birlocho*, pagó 4 libras y 16 sueldos jaqueses (90 reales de vellón), más otras 2 libras (38 reales de vellón) *por el gasto del camino*. En cuanto al trayecto de vuelta, que se hizo por el flamante Canal Imperial de Aragón cogiendo el barco en Gallur, Asso pagó 2 libras, 18 sueldos y 8 dineros (55 reales) por el gasto de tres mozos que llevaron de vuelta a Borja los tres caballos que habían utilizado para ir a Gallur (incluida su comida, la de los caballos y la gratificación a una criada) y la comida de ese día de él y Sanz antes de subir al barco. Por el coste del barco de regreso a Zaragoza, Asso pagó por los dos 1 libra y 7 sueldos (25 reales). Dicho barco hizo parada junto a la Posada de la Canaleta, en Luceni, donde cenaron, pasaron la noche y desayunaron, lo que tuvo un coste de 1 libra, 5 sueldos y 6 dineros (24 reales). Al día siguiente volvieron a coger el barco, que hizo una nueva parada, en las obras del Canal en Grisén, donde comieron los dos por 17 sueldos (16 reales). Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas particulares de Asso).

[2984] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 16 r.-v. (Auto de 3-III-1792), ff. 16 v.-17 r. (Notificación y citación de 5-III-1792), ff. 18 r.-19 r. (Requisitoria de 5-III-1792), f. 19 r.-v. (Auto de cumplimiento de 6-III-1792), f. 19 v. (Citación y emplazamiento de 6-III-1792); A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 151 r. (Cabildo de 5-III-1792) y ff. 151 v.-152 r. (Cabildo de 10-III-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas particulares de Asso). Las 58 libras de chocolate estaban valoradas en la importante cantidad de 17 libras y 16 sueldos jaqueses (335 reales de vellón). En el mismo Cabildo del 10-III-1792, se acordó comprar a cuenta de la primicia *unos árboles* que se vendían en la cercana localidad de Bulbuente, por recomendación de Juan Aznar, maestro alarife de la iglesia, al considerarlos *útiles para la fábrica que se ha de hacer en ella y podrán comprarse a maior beneficio que otros de igual medida*. Esta compra indica que el Cabildo tenía la perspectiva de poder iniciar las obras de restauración de su colegiata en breve.

quizá también al siguiente, ya sin la presencia de los perceptores de los diezmos, Agustín Sanz elaboró el proyecto constructivo y el cálculo de costes para la reparación del templo que le había encargado el Intendente. A pesar de su gran carga de trabajo, preparó estos documentos técnicos con relativa celeridad, ya que los tuvo concluidos en mes y medio, para el 23 de abril de 1792, fecha en que los firmó, aunque probablemente los elaboró en apenas veinte días, tras concluir sus primeros diseños, proyecto y cálculo de la nueva Colegiata de Sariñena, en los que llevaba trabajando mucho tiempo y que culminó el 2 de abril de 1792.[2985] Dicha celeridad en la preparación de la documentación técnica de la obra se debió en parte al hecho de que Sanz decidiera prescindir de la elaboración de trazas, sin duda por no considerarlas necesarias para un proyecto de restauración como el que había concebido, que solo requería de una memoria o proyecto constructivo exhaustivo que sirviera de referencia al aparejador encargado de dirigir las obras *in situ* en el día a día, así como un preciso cálculo desglosado de sus costes. La interlocución directa o por vía epistolar entre él y dicho aparejador, así como algún tipo de croquis sencillo elaborado con rapidez según las necesidades, disiparían las dudas técnicas que pudieran suscitarse durante la ejecución de los trabajos.[2986]

El *Proyecto y cálculo de las obras de reparación que se ofrecen hacer en la Ynsigne Yglesia Colegial de la ciudad de Borja* preparado por Agustín Sanz debe considerarse un auténtico proyecto de restauración arquitectónica, tal y como se entendió este concepto en la centuria siguiente, en el siglo XIX, más que como una mera reparación o reforma típicamente dieciochesca. De hecho, como se verá más adelante de forma precisa, la propuesta de intervención de Sanz en la Colegiata de Borja, que acabó ejecutándose solo parcialmente, debe considerarse pionera a nivel español en el campo de la restauración monumental por su modernidad, al anticipar algunas soluciones que se aplicarían de forma generalizada en Europa a partir de mediados del siglo XIX (valoración del concepto de estilo y búsqueda de su pureza y unidad, añadidos preceptivos resueltos en estilo...).[2987] El proyecto de restauración del arquitecto zaragozano también resulta muy avanzado desde un punto de vista estético por la cierta valoración del estilo gótico (o más bien mudéjar, aunque Sanz lo interpretó como gótico) que destila, muy poco habitual todavía en la época en los círculos académicos españoles (no así en los británicos) por la primacía absoluta que se daba como referente a la arquitectura clásica grecorromana en plena eclosión del neoclasicismo historicista y el rechazo que en contraposición suscitaba la arquitectura medieval, que pese a sus indudables valores técnicos, se consideraba inferior [fig. 15].[2988]

[2985] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 16 r.-v. (Auto de 3-III-1792); CADIÑANOS BARDECI, I., "Cuatro notables templos..., *op. cit.*, pp. 465-470; y MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los proyectos no construidos..., *op. cit.*, pp. 274-276.

[2986] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", ff. 16 r.-25 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792).

[2987] MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J., *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000, pp. 241-250.

[2988] LÓPEZ GONZÁLEZ, B., "Un estudio sobre clasicismo y anticlasicismo…", *op. cit.*, pp. 363-366; LÓPEZ GONZÁLEZ, B., "La teoría arquitectónica…", *op. cit.*, pp. 221-236; GARCÍA MELERO, J. E., "Realizaciones arquitectónicas de…", *op. cit.*, pp. 223-286; y GARCÍA MELERO, J. E., *Las catedrales góticas…*, *op. cit.*

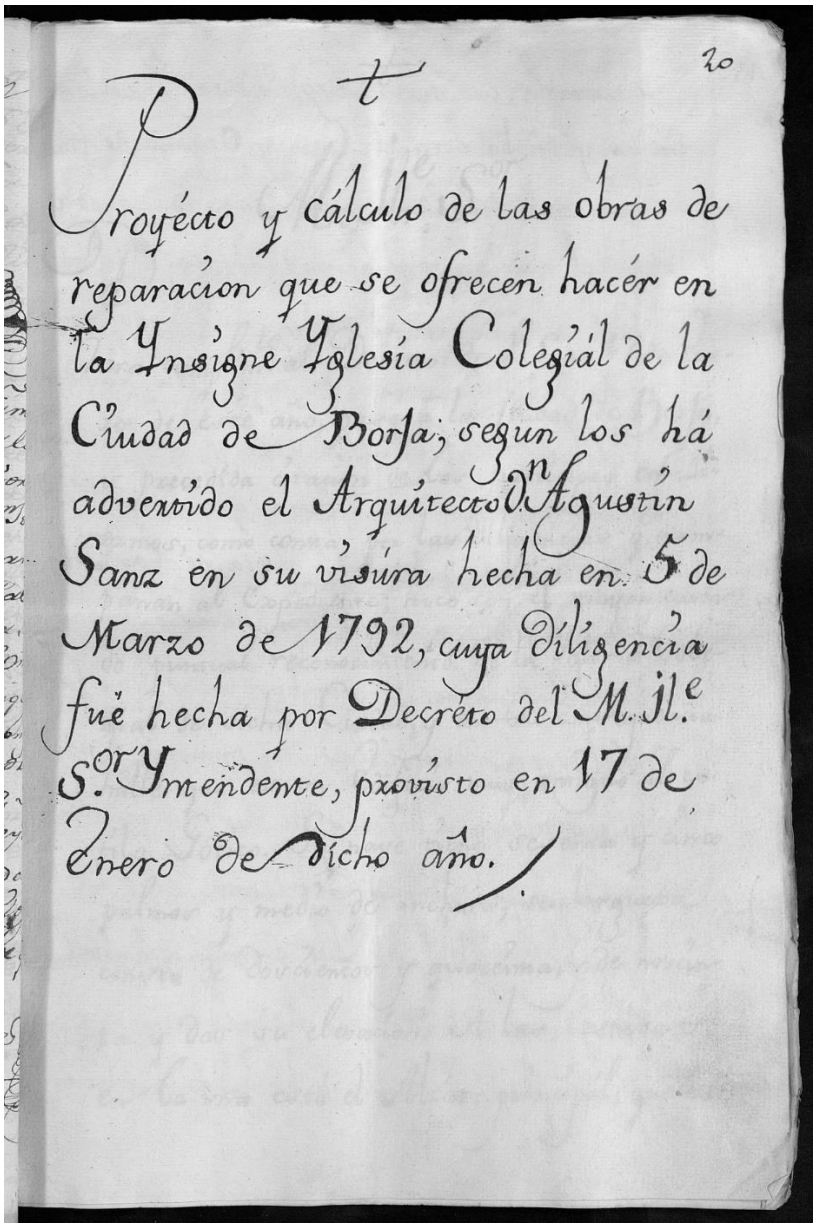

Proyécto y cálculo de las obras de reparación que se ofrecen hacér en la Insigne Yglesia Colegiál de la Ciudad de Borja, segun los há advertido el Arquitecto Dn Agustín Sanz en su visúra hecha en 5 de Marzo de 1792, cuya diligencia fué hecha por Decreto del M. Il.e S.or Yntendente, provísto en 17 de Enero de dicho año.

Fig. 15: ***Portadilla del proyecto constructivo y el cálculo de costes elaborados por Agustín Sanz para la restauración de la Colegiata de Borja*** **(23-IV-1792).**

Sin embargo, la trascendencia del proyecto de Agustín Sanz no se circunscribe únicamente al ámbito estético o al del concepto de restauración aplicado, sino que también, por los avatares históricos por los que atravesó la colegiata en los años inmediatos y que se analizan en los siguientes capítulos, constituye una fuente histórica fundamental para conocer el aspecto que tenía el edificio antes de los grandes cambios que se iniciaron precisamente con su proyecto restaurador, y que era en gran medida el resultante de la gran reforma a la que se sometió al edificio poco antes de mediados del siglo XVI bajo la dirección del maestro de obras Antón de Veoxa. De hecho, el proyecto de Sanz va precedido de una precisa descripción para manifestar *literalmente la extensión y algo de la idea de esta yglesia y los desperfectos y causa de su origen*.[2989]

[2989] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792).

En su descripción, Agustín Sanz caracterizó el templo como *un edificio muy antiguo al estilo gótico* cuya única nave medía 240 palmos de largo, 65'5 de ancho y 92 de altura (46'32 x 12'64 x 17'76 m). Dicha nave presentaba dos testeras en sus extremos, *en la una está el altar principal, que es razonable, con su correspondiente presbiterio, y en la otra el coro y órgano, de forma que, deducidos estos espacios, queda en el medio para acomodamiento de los fieles como ciento treinta y dos palmos poco más o menos, en cuyo sitio hay dos púlpitos de fábrica de yeso y ladrillo con sus escaleras por defuera que, sobre ser muy malos, quitan la vista de los divinos oficios y ocupan sin necesidad parte del terreno*. Seguía diciendo que a ambos lados de la nave única había capillas, *pero desiguales en número, fondo, ancho, altura y bóbedas de sus cubiertas, y ninguna conforme a la nave por lo angostas y bajas.* Por su parte, el atrio, emplazado en el mismo lugar lo caracterizaba como mezquino al señalar que la *entrada principal es por un*

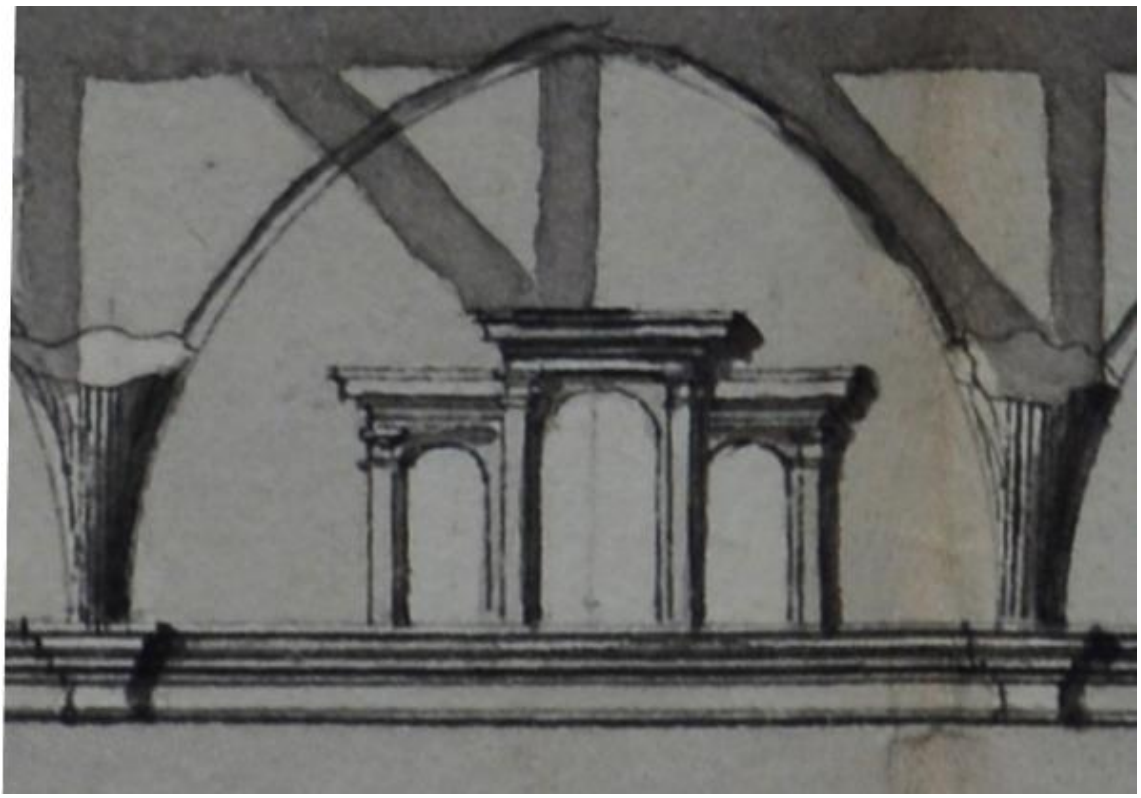


Fig. 16: *Dibujo de una de las ventanas tríforas de la nave de la Colegiata de Borja*, creadas en el segundo cuarto del siglo XVI. Detalle del dibujo de la sección longitudinal y la planta de la Colegiata de Borja en 1806, de Pascual Jordán (28-II-1807). A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. Foto: Álvaro Martínez Molina.

costado pero ridícula, que no guarda buena forma a lo interior. El sistema de iluminación de la nave (*las ventanas de luces*), que correspondía al proyecto de reforma de Antón de Veoxa, tampoco le parecía acertado por su inadecuada resolución mediante ventanas tríforas de estética ya renacentista, pero de proporciones todavía medievales por la estrechez de sus tres vanos.[2990] De hecho, indicaba que dichas ventanas *unas son*

[2990] Dichas ventanas tríforas son visibles en un diseño posterior, fechado en 1807 y debido a Pascual Jordán, que se analiza más adelante. A su vez, todavía pervive la huella exterior cegada de una de estas ventanas triforas, cobijada por la porción conservada del adarve de la segunda mitad del siglo XIV. Véase A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. (Diseño de 28-II-1807).

naturales y otras figuradas, y donde puede ser suficiente una hay tres pero tan estrechas que parecen troneras de fortaleza [figs. 16 y 17].[2991]



Fig. 17: ***Vista general del exterior del tercer tramo de la nave de la Iglesia de Santa María de Borja*****. Cobijada por el adarve se observa la huella de una de las ventanas tríforas de la nave del segundo cuarto del siglo XVI. Foto: Enrique Lacleta.**

Especial atención dedicó Agustín Sanz en su descripción a las bóvedas de crucería estrellada que cubrían la nave, típicas del tardogótico aragonés de la primera mitad del siglo XVI. Dichas bóvedas, que a sus nervios diagonales con función tectónica añadían ligaduras, terceletes, combados y claves (denominados por Sanz *cordones y nudillos pegadillos*) en un alarde de decorativismo no muy del agrado de Sanz, eran desiguales por la distinta superficie de los tramos de nave que cubrían. Le preocupaban especialmente al ser los elementos más deteriorados del templo y en los que debían concentrarse los mayores esfuerzos restauradores. Así, con respecto a esto, Sanz señaló que *la cubierta de la nave de este templo se compone de cinco bóbedas de grueso de ocho dedos* [13 cm], *algo apuntadas, desiguales unas de otras por la línea del cañón, y muy cargadas por la parte cóncaba de cordones y nudillos pegadillos; y la que corresponde sobre el coro y la inmediata, con los arcos que las acompañan, están en estado tan ruinoso que es indispensable construirlas nuebas y apear con maderas las actuales para derruirlas sin riesgo de suceder desgracias; y en las tres restantes se advierten varios quebrantos, y hasta registrarlos de cerca por medio de andamios no se sabe si hay algún nudillo o cordón movedizo y en estado de desplomarse, como se conoce haber sucedido algunas veces* [figs. 18 y 19].[2992]

[2991] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792).
[2992] *Ibidem*.

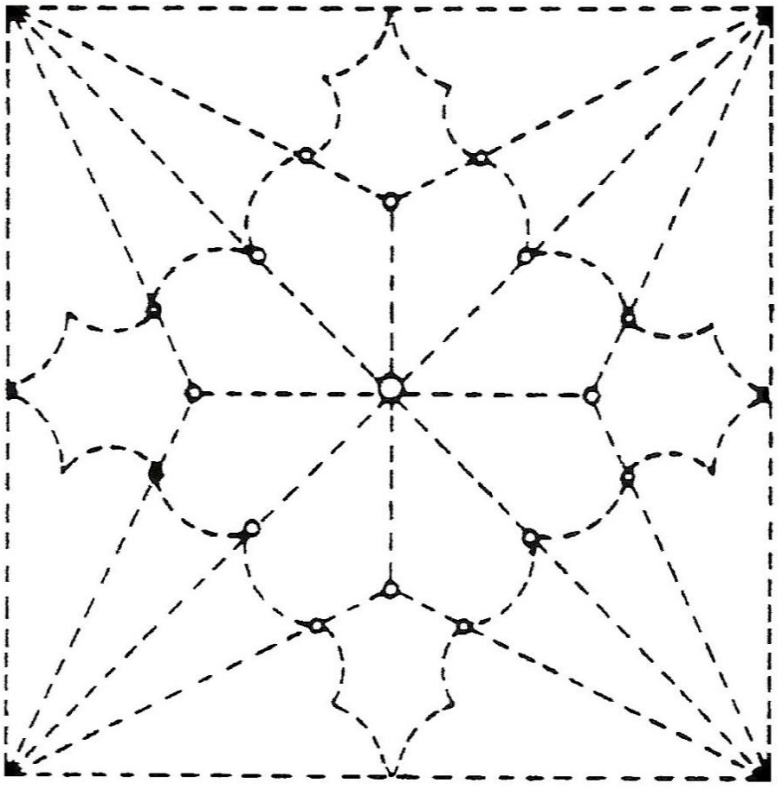


Fig. 18: ***Esquema hipotético y aproximativo de la configuración de una de las bóvedas de crucería estrellada de la nave de la colegiata, creadas durante la reforma del templo acometida por Antón de Veoxa en el segundo cuarto del siglo XVI*****. Autor: Javier Martínez Molina.**



Fig. 19: ***Dibujo de la bóveda de crucería estrellada de la cabecera de la Colegiata de Borja*****, creada en el segundo cuarto del siglo XVI. Detalle del dibujo de la sección longitudinal y la planta de la Colegiata de Borja en 1806, de Pascual Jordán (28-II-1807). A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. Foto: Álvaro Martínez Molina.**

Agustín Sanz indicaba en su descripción introductoria que *el motibo principal de falsear las bóbedas y no guardar su primitiva forma, con otros daños que se advierten, consiste en que los costados de esta yglesia se componen de pilastrones sólidos y de robustez pero distantes unos de otros treinta y ocho y quareinta palmos* [7’33 y 7’72 m], *y sus intermedios en la altura de treinta y seis palmos* [6’95 m], *donde empujan las bóbedas y arman los tejados, son paredillas de tres palmos escasos* [0’58 m] *que, por falta de grueso, se hallan desplomadas y con quebrantos, mayormente unas porciones que dan hacia el atrio y sobre el órgano.* Como se deduce de estas palabras, su diagnóstico de los daños era ya mucho más preciso que el que expresó en la visura del 19 de julio de 1791 y en el informe subsiguiente del 27 de agosto de ese año.[2993]

Uno de los problemas más graves que aquejaban al templo: la inclinación preocupante y las grietas que padecían algunas partes de muro a los pies de la iglesia (zona del atrio y del coro), problema que a su vez repercutía en el estado de las bóvedas, tenía que ver, según Agustín Sanz, con el escaso grosor de los muros de la nave, donde cargaban las bóvedas y las armaduras del tejado, y con la excesiva separación existente entre los grandes contrafuertes de refuerzo que envolvían el exterior de dicha nave y servían para contrarrestar el empuje del tejado y las bóvedas sobre dichos muros, separación que los hacía ineficaces, pese a su robustez, en el cumplimento de su función de refuerzo estructural. A ello se añadía, como grave problema adicional, que las armaduras de los tejados eran *sumamente defectuosas* y se hallaban en general *sentadas sobre las débiles bóbedas, de manera que ellas mismas manifiestan necesidad de aliviarlas del indiscreto peso que no pueden sostener, de un volumen de maderas mal colocadas, y de la mucha carga de tierras que hay para igualar el asiento de las tejas, en donde en lugar de tablas o cañizos son astillas llamadas vulgarmente cabrios*.[2994]

También era preciso renovar por completo el pavimento del templo ya que *está la mayor parte muy destruido, y aunque puede pasar en lo que es presbiterio y coro, es preciso contar con todo considerando lo mucho que se ha de destruir con motibo de los andamios que se han de hacer en estos sitios*.[2995]

Para resolver con eficacia, pero también con la mayor economía de medios posible, los graves problemas que aquejaban al edificio y así poder devolverle su funcionalidad litúrgica con plenas garantías de seguridad, Agustín Sanz planteó una serie de medidas, un auténtico *método,* que concretó en su proyecto constructivo. La primera de las medidas que era preciso acometer era de tipo práctico-preventivo y consistía en la retirada *de la cañonería del órgano*, que todavía seguía dentro de su caja, para evitar que se deteriorase durante las obras con la entrada de polvo y cascotes, dado que la bóveda situada justo encima, la del coro, debía demolerse por completo. Dichos tubos debían guardarse mientras durasen los trabajos *en alguno de los quartos donde se tienen otras cosas de la yglesia.* Por contra, la monumental caja renacentista del órgano debía permanecer en su sitio *porque en esto y en armarla de nuevo se gastarían muchos dineros y indudablemente se desgraciarían algunas piezas* [fig. 20].[2996]

[2993] *Ibidem*.
[2994] *Ibidem*.
[2995] *Ibidem*.
[2996] *Ibidem*.

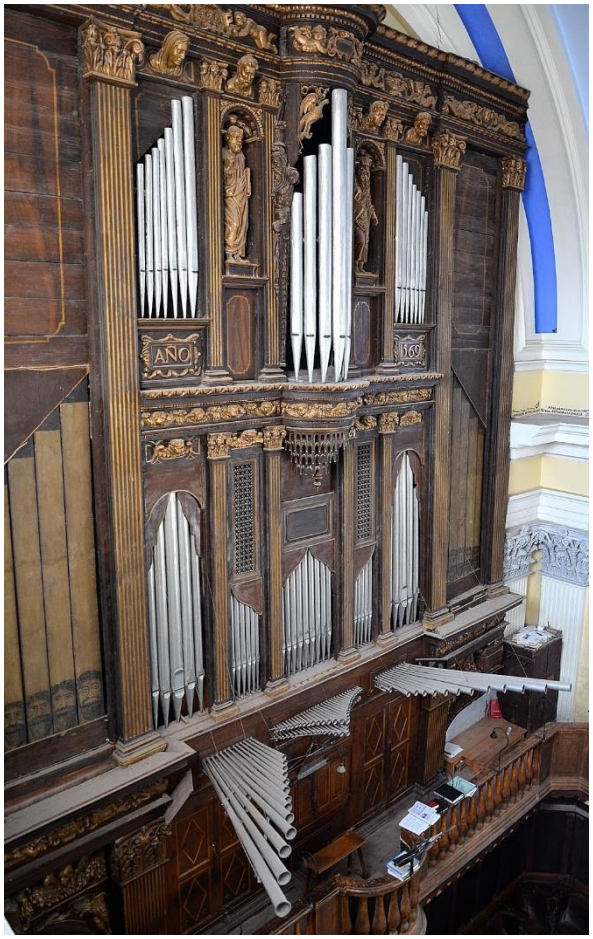


Fig. 20: ***Vista general del órgano de la Colegiata de Borja en la actualidad*****. Foto: Enrique Lacleta.**

Una vez vaciada y protegida la caja del órgano, sería preciso crear los complejos andamios de madera para demoler con seguridad la bóveda del coro, la inmediata y los arcos que las acompañaban, disponiéndolos con mucho cuidado *para que no se maltrate la sillería del coro, que es de mucho valor*. Dichos andamios debían sostenerse sobre diez pies derechos de sección cuadrada y 1'5 palmos de lado (0'29 m), colocados sobre el pavimento y en terreno firme de manera ordenada y a una distancia equidistante entre sí, *los quales se han de enrriostar con medios maderos, y se han de poner cruceros de maderos treinta y seisenes y treintenes redondos clabados a dichos pies derechos y recibidos con pélmodos y encarcelados en las paredes de los costados*, para lograr el debido equilibrio y solidez de su estructura. *La primera orden de los citados cruceros ha de estar superior al corredorcito que viene sobre el coro, y de allí para arriba se continuarán hasta alcanzar con la mayor altura de las bóbedas, proporcionando al pie de ellas para hacer en esta parte un andamio cerrado con tablones canteados de buen grueso, recibidos por el medio de sus larguezas, y se han de clabar a los cruceros y rebocar sus uniones con yeso delgado para que no se introduzca el agua ni el polvo*. Desde dicho entablado, o más arriba, debían recibirse los arcos con maderas dispuestas a modo de cimbras, para poder hacer *a su tiempo* la demolición de las bóvedas en pequeñas porciones, apuntalando a la vez *lo que estubiere de más riesgo.*[2997]

No obstante, antes de proceder a la demolición de las dos bóvedas de los pies del templo y al saneamiento de las restantes, sería preciso formar de nueva planta el tejado de la nave, para lo que previamente habría que reforzar y recrecer los muros de la nave, levantando sus aleros a la altura precisa para evitar que los tirantes del nuevo tejado asentaran directamente sobre las bóvedas como ocurría con los del viejo, *pues a no hacer esto así será malgastar, y a poco se tendrán que hacer por tercera vez dichas bóbedas, que en el día ya son hechas dos veces.*[2998] Además, antes de construir el nuevo tejado sería necesario desmontar el viejo, algo que se haría por partes, empezando por la zona

[2997] *Ibidem*.

[2998] Esta alusión hace referencia a que las bóvedas de crucería estrellada existentes, creadas por Antón de Veoxa en el segundo cuarto del siglo XVI, sustituyeron a otras anteriores de crucería sencilla. Sin duda, esta afirmación indica que Agustín Sanz, desde la perspectiva de finales del siglo XVIII, sabía "leer" perfectamente la historia del edificio, identificando sus principales fases constructivas.

de las dos bóvedas a demoler, que sería la más problemática dado que previamente habría que derribar y reconstruir *la porción de pared que se halla quebrantada con inclinación a la plaza*, de 39 palmos de largo y 18 de alto (7'53 x 3'47 m), correspondiente a uno de los laterales del coro y situada entre la Torre de las Campanas y la fachada del Hospital Sancti Spiritus. También sería preciso quitar el revoco del otro muro lateral del coro y del testero de los pies del templo, al que estaba adosada la caja del órgano, con el fin de descubrir *los muchos quebrantos que señalan* y reponer *lo que se hallase falso, que es regular tenga que hacerse más de su mitad.*[2999]

Los muros perimetrales de la nave, construidos en la segunda mitad del siglo XIV (y probablemente también en el segundo tercio del XV) en estilo mudéjar, debían recrecerse hasta lograr que los nuevos aleros que debían crearse estuvieran seis palmos (1'16 m) más altos que los antiguos a fin de conseguir por este medio que los tirantes de las armaduras del tejado pudieran *encadenar las paredes* sin hacer asiento sobre las bóvedas. Sin embargo, para lograrlo *y dar suficientes fuerzas a las paredes de los costados de la nave desde el coro al presbiterio*, era preciso construir por el exterior de dicha nave arcos de ladrillo y yeso de tres palmos (0'58 m) de grosor, correspondientes al empuje de las bóvedas. Dichos arcos forrarían la nave, salvo en la cabecera y los pies, pero sin macizarla por completo, lo que ahorraría costes. Formarían una especie de "camisa" de refuerzo estructural que complementaría el papel de los grandes contrafuertes o *pilastrones salientes* antiguos, de los que dependía *la seguridad del templo*, que al hallarse demasiado separados entre sí no cumplían bien con su función de refuerzo estructural y contrarresto de los empujes de las bóvedas [figs. 21 y 22].[3000]



Fig. 21: ***Vista general del exterior de la Iglesia colegial de Borja desde la plaza de Santa María o de Nuestra Señora de la Peana*****. Se observan los tres grandes arcos apuntados de refuerzo estructural del muro foral del templo recayente a dicha plaza, ideados por Agustín Sanz en 1792 y construidos en 1793-1794. Foto: Javier Martínez Molina.**

[2999] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792).
[3000] *Ibidem*.

Para desempeñar su misión con eficacia, los arcos exteriores ideados por Agustín Sanz, que eran seis en total (tres en cada uno de los dos costados de la nave) debían construirse arrancando de los contrafuertes, calados medio palmo en los paramentos antiguos con el fin de lograr una unión firme entre la fábrica preexistente y la nueva. Estos arcos de refuerzo estructural, que hoy constituyen la huella más palpable de la intervención restauradora del arquitecto zaragozano en el edificio, debían ser apuntados para entonar con el estilo exterior del templo: el mudéjar (de hecho, pueden considerarse neomudéjares, siendo pioneros en la introducción de este lenguaje en Aragón), y para conseguir entre ellos un efecto general armónico aún adaptándose a paramentos murales de diferentes anchuras. De hecho, los tres arcos de cada costado son desiguales entre sí al tener que adaptarse a la anchura divergente de los tres tramos centrales de la nave (el segundo, el tercero y el cuarto), aunque su aspecto general resulta armónico por la coincidencia premeditada de la altura de sus claves, algo que hubiera sido imposible de lograr con arcos de medio punto.[3001]



Fig. 22: ***Vista general del exterior de la Iglesia colegial de Borja desde el claustro*****. Se observan los tres grandes arcos apuntados de refuerzo estructural del muro foral del templo recayente a dicho claustro, ideados por Agustín Sanz en 1792 y construidos en 1793-1794. Foto: Enrique Lacleta.**

Los arcos exteriores de refuerzo estructural debían completarse con unos amplios paramentos de ladrillo y yeso dispuestos sobre y entre ellos. Dichos paramentos, aún existentes, debían forrar la parte superior de los muros antiguos, reforzándolos, hasta alcanzar la altura de los aleros antiguos, que debían ser demolidos. Desde allí hasta los nuevos aleros, que debían construirse seis palmos (1’16 m) más altos, se levantarían

[3001] *Ibidem*. Los arcos de refuerzo estructural de ambos costados de la nave más próximos al presbiterio ocultaron parcialmente la decoración mudéjar de la segunda mitad del siglo XIV, algo inevitable para lograr la solidez del edificio.

muros de recrecimiento de nueva planta de cuatro palmos (0’77 m) de grosor que apoyarían tanto en las paredes antiguas como en los nuevos paramentos de refuerzo exterior, *con aumento de pilares, a lo que permitan los sólidos interiores, de quatro palmos de frente, para apeo de los tirantes de las armaduras, que estas han de distar unas de otras veinte palmos* [3’86 m] *poco más o menos.* Los muros de recrecimiento también se construirían en la zona de los pies, e incluso en la cabecera a pesar de no estar previsto por la idea inicial de no tocar el tejado de esa parte, pero más retranqueados al no tener que levantarse en dichas zonas arcos de refuerzo estructural [figs. 23 y 24].[3002]



Fig. 23: ***Vista de detalle de los tres grandes arcos apuntados de refuerzo estructural del muro foral del templo recayente a la plaza de Santa María*****. Se observan también los paramentos de refuerzo y el recrecimiento mural creados por encima de dichos arcos, así como el nuevo alero clasicista, todo ello concebido por Agustín Sanz. Foto: Enrique Lacleta.**

Por encima de los muros de recrecimiento de la nave debían crearse aleros de nueva planta de ladrillo y yeso, de tres palmos (0’58 m) de saliente, *por estilo sencillo y no como los actuales, que son de mucho coste y de mal gusto*. Dichos aleros nuevos, que sustituyeron a otros anteriores que debían ser muy complejos, todavía se conservan al haberse respetado en las intervenciones posteriores del primer tercio siglo XIX. Muestran la simplicidad con que los concibió Sanz, que los resolvió como una sencilla cornisa clasicista ligeramente moldurada organizada en tres fajas de saliente progresivo, la cual, por su simplicidad, entona perfectamente con la fábrica mudéjar y con los arcos apuntados “neomudéjares” de refuerzo estructural añadidos por él mismo.[3003]

Más problemática sería la creación del nuevo tejado de la nave, que debía ir construyéndose progresivamente, tramo a tramo, *para no dexar de una vez la yglesia al*

[3002] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792).
[3003] *Ibidem*.

descubierto, desmontando previamente la correspondiente porción de tejado viejo. Estos trabajos debían iniciarse por los pies, por la zona situada sobre las dos bóvedas de crucería estrellada que debían demolerse, que era la más urgente, hasta llegar al presbiterio, donde en principio no había *necesidad de tocar el tejado de su cubierta*, salvo retejar y reponer algunas tablas (al final también se intervino en esta parte). La estructura del tejado nuevo se compondría de *nueve armaduras de pendolón, llamadas comúnmente tigeras de maza*, sobre las que se realizaría un enmaderado en *escalera* con maderos de sección redonda dispuestos a una distancia entre sí de 22 dedos (0'35 m), clavados por ambos extremos. Según cálculo de Agustín Sanz, la mitad de dichos maderos redondos podría reaprovecharse del tejado antiguo, lo que ahorraría costes. Por encima del enmaderado se



Fig. 24: ***Vista de detalle de los tres grandes arcos apuntados de refuerzo estructural del muro foral del templo recayente al claustro*****. Se observan también los paramentos de refuerzo y el recrecimiento mural creados por encima de dichos arcos, así como el nuevo alero clasicista, todo ello concebido por Agustín Sanz. Foto: Enrique Lacleta.**

debía encañizar, *clabando con diez clabos de a dinero cada cañizo* y revocando con yeso la cara inferior de dichos cañizos *recargando algún tanto contra los maderos para que resulte el efecto de bobedillas.* Sobre el encañizado iban ya las tejas árabes, en su mayor parte reaprovechadas del tejado antiguo, que debían sentarse *a cerro lleno*, cubriendo el caballón superior con *tejoncillos*. Al poner las tejas, había que tener especial cuidado en varias zonas del tejado donde existían elementos salientes: *la torre campanil, esconjuradero, escalera que comunica a las bóbedas, y demás cuerpos que elevan sobre los tejados opuestos a sus vértices*. En dichos lugares se debían *sacar las aguas por sus costados con limaoyas y caballón en el medio, formando esta idea con armaduras para no cargar más peso que el preciso.*[3004]

[3004] *Ibidem*.

Una vez concluido el nuevo tejado de la nave y reparados los de las capillas laterales de los daños que hubieran podido recibir *de la obra de arriba*, podía procederse ya a la demolición y reconstrucción de las dos bóvedas de crucería estrellada ruinosas de los pies del templo y al saneamiento de las restantes. Dicha demolición debía hacerse con sumo cuidado y en pequeñas porciones, *sin tocar lo firme de sus pechinas para sobre ellas construir las de nueba planta*, es decir, sin derruir los arranques de los nervios de las bóvedas antiguas, que estarían dispuestos a media altura de los muros laterales, partiendo de ménsulas salientes, para poder tomarlos de punto de partida a la hora de construir las nuevas bóvedas, que se debían levantar imitando a las antiguas para no desentonar con el resto. También sería preciso *cortar el cornisamento de la caja del órgano en lo que es los costados, hasta dexarlo a tope con la bóbeda quebrantada, por el mal modo que se tubo en colocar dicho cornisamento*, que al parecer quedaba literalmente empotrado en la bóveda antigua.[3005]

En su proyecto constructivo, Agustín Sanz estableció que para que las dos bóvedas nuevas tuvieran *la debida seguridad* y se parecieran *algún tanto* a las antiguas pero *sin tanta profusión de cordones*, es decir, prescindiendo de ligaduras, terceletes y combados, debían construirse siguiendo un método preciso: 1) primero debían levantarse los arcos que marcarían la separación entre los tramos, es decir, entre las dos bóvedas nuevas y con la adyacente que se aprovecharía, arcos que debían crearse de tres palmos de anchura y cuatro de altura (0’58 x 0’77 m) *con mortajas para engargantar los cañones*, formándose con ladrillos aplantillados producidos exprofeso imitando el perfil de un *cordón* o nervio gótico de aspecto similar a los arcos antiguos; 2) en segundo lugar, en el espacio de cada una de las dos bóvedas nuevas debían construirse los dos grandes nervios diagonales cruzados que formarían su estructura básica de crucería, así como sendos *medios arcos apuntados* adosados a las paredes laterales de la nave, todo ello hecho con ladrillos aplantillados y utilizando cimbras de madera; y 3) por último, sobre los dos nervios cruzados debían construirse *quatro cañones opuestos como las de arista*, es decir, cuatro pequeñas bóvedas de cañón contrapuestas en forma de cruz, lo que daría como resultado una especie de bóveda de arista dispuesta sobre la crucería, una crucería que probablemente carecería de función portante al contrario de lo que ocurriría en una bóveda gótica o mudéjar tradicional, donde los nervios actuarían de soporte estructural de la plementería. De esta manera, las bóvedas nuevas serían en realidad bóvedas de arista reforzadas con nervios. Además, cada *cañón* llevaría dos pequeños nervios o *cordones menores que hagan luneto* (es decir, una bovedilla en forma de V), lo que proporcionaría a las bóvedas su característico aspecto de crucería estrellada simple. Como resultado, las dos nuevas bóvedas presentarían solo cinco claves o *nudillos* marcando los puntos de cruce o entronque de sus nervios: el central y cuatro secundarios en el centro de cada uno de sus cuatro *cañones.* No obstante, dichos *nudillos*, en un alarde de historicismo de Sanz, irían decorados con *rosetones de madera dorados* hechos de nueva planta, es decir, con claves pinjantes siguiendo el modelo de las grandes bóvedas de crucería estrellada aragonesas de la primera mitad del siglo XVI, una solución que el arquitecto zaragozano conocía bien ya que estaba presente, sin ir más lejos, en importantes edificios de Zaragoza

[3005] *Ibidem*.

como La Lonja de Mercaderes o la Catedral del Salvador, que le debieron servir de modelo. De hecho, consideraba que solo así, con dichos *rosetones de madera dorados*, quedarían *las bóbedas con firmeza, despejadas, de buen gusto en su clase y con el adorno correspondiente al templo.*[3006]

Del proyecto de Agustín Sanz se deduce que las dos bóvedas nuevas debían construirse imitando las antiguas de Antón de Veoxa del segundo cuarto del siglo XVI, es decir en una suerte de pionero y novedoso lenguaje "neotardogótico", pero echando mano de soluciones constructivas dieciochescas, aunque debidamente adaptadas a las necesidades del proyecto (bóvedas de arista reforzadas con nervios), dado que eran las que mejor conocían Sanz y los albañiles que se encargarían de la ejecución material de la obra, y simplificando su diseño, es decir, prescindiendo de aquellos elementos más decorativistas presentes en las bóvedas antiguas que se consideraban superfluos a los ojos de un arquitecto académico de la época de la Ilustración como Sanz, que valoraba el lenguaje gótico por su claridad y pureza de líneas: las ligaduras, los terceletes y los combados, unos elementos innecesarios desde un punto de vista estructural que no hacían sino "barroquizar" una estructura de gran pureza formal como una bóveda de crucería estrellada simple, dotada solo de nervios rectos.[3007]

Una vez construidas las dos bóvedas nuevas *con el primor que pide el arte y en estado de recaer bien el blanqueo a brocha, y cerrados perfectamente todos los quebrantos de sus paredes*, debían trasladarse progresivamente los andamios hacia la zona del presbiterio para revisar de cerca las tres bóvedas restantes, que eran bóvedas de crucería estrellada, pero de resolución muy decorativista al estar cuajadas de claves, ligaduras, terceletes y combados, especialmente la de la cabecera. Sanz pretendía conservarlas, pero debidamente reparadas y depuradas a nivel decorativo, eliminando aquellos elementos que consideraba superfluos y distorsionadores de lo que entendía que debía ser el sistema arquitectónico tardogótico, lo que le permitiría además igualarlas con las dos nuevas bóvedas de crucería estrellada simple de los pies. Así, en las bóvedas correspondientes al tercer y cuarto tramo se debían ejecutar de nuevo *algunas porciones de sus cañones que han hecho movimiento peligroso a desplomarse, y es importantísimo a la seguridad y hermosura reformar la mayor parte de los cordones y nudillos que contienen dexando los precisos que dicen conformidad con las aristas*. Es decir, debían eliminarse las claves y nervios (ligaduras, terceletes y combados) que Sanz consideraba superfluos en relación con la resolución estructural de las bóvedas al carecer de función portante, algo que afectaría todavía más a la bóveda de la cabecera, *que está tan cargada de estas cosas que se tocan unas con otras*. *Y hecho así con proligidad a disposición de maestro de inteligencia, y puestos rosetones de madera dorados en los pocos nudillos que quedasen a imitación de las bóbedas anteriores, quedará la yglesia qual corresponde en esta parte*. De hecho, las antiguas bóvedas, después de la restauración y depuración ideada por Sanz, debían quedar configuradas como las nuevas: como bóvedas de crucería estrellada simple con una clave o *nudillo* central y cuatro claves secundarias más

[3006] *Ibidem*. Según se deduce de la documentación, a finales del siglo XVIII las bóvedas antiguas de crucería estrellada de la colegiata carecían de claves pinjantes de madera dorada, aunque quizá las tuvieron en origen.
[3007] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v. (Proyecto y cálculo de 23-IV-1792).

pequeñas (incluido el tramo de la cabecera, aunque la ordenación geométrica de sus nervios y claves sería distinta al adaptarse a la forma del ábside poligonal de tres lados), todas ellas decoradas con claves pinjantes de madera tallada y dorada de nueva creación (en total, entre todas las bóvedas de la nave, debían hacerse veinte *rosetones de madera dorada* para las claves menores y cinco para las mayores). En relación con estas bóvedas solo restaría *manifestarse las quiebras de las paredes y macizarlas de manera que no degeneren de lo antiguo*.[3008]

Los trabajos restantes serían de mero adecentamiento. Por un lado, se haría el blanqueo general del templo, que para abaratar costes debía hacerse *a brocha, con dos baños de cal y tercero con parte de yeso blanco, lo qual se hace fácilmente con jaula. Y por este medio, después de hecho el blanqueo, deben colocarse los rosetones, estando de antemano los barrenos en las bóbedas para cruzar las muletas de yerro de las que han de quedar pendientes dichos rosetones*. Por otro, se instalaría el nuevo pavimento, que sería *de ladrillo sentado con yeso y zaboyadas sus uniones, procurando la posible igualdad en su colocación, y en los jarreos macizar con tierras puestas a pisón los senos que hay en dicho pabimento*. Por último, se recolocarían los tubos metálicos del órgano en su caja, dejándolo *corriente por mano del organero*.[3009]

Todas estas obras de *precisa reparación*, que debían servir para eludir la ruina que amenazaba la Colegiata de Santa María, tendrían un coste, según Agustín Sanz, de 4.622 libras y 15 sueldos jaqueses (87.014 reales de vellón), cifra resultante de la suma de las distintas partidas incluidas en el cálculo de costes que el arquitecto zaragozano adjuntó a su proyecto constructivo. Sin embargo, Sanz consideraba que para poner la iglesia *por igual y en estado decente, qual corresponde a la Casa de de Dios y sin profusión*, eran necesarias una serie de obras adicionales que no había contemplado en su proyecto, ya que en él se había limitado a incluir los trabajos de *precisa reparación*, sin duda por la urgencia de acometerlos, por la premura con que le habían solicitado el proyecto y el cálculo de costes (lo que le había llevado a priorizar), y sobre todo por la escasez de fondos disponibles para ejecutar las obras y la dificultad para obtenerlos, de lo que era consciente. Dichas obras adicionales, que Sanz consideraba preciso acometer una vez salvado el edificio de la ruina, tendrían un coste aproximado de 2.560 libras (48.187 reales) y serían las siguientes: *hacer mayores las ventanas de luces y ponerles vidrieras; correr una cornisilla al pie de las bóbedas, que no tiene; recibir con dos tercios de columnas desde el pabimento los cuerpos salientes de las paredes donde apean los arcos principales; uniformar las capillas en ambos lados con proporción en su ancho y alto, como cómodamente permite la fábrica antigua; quitar los púlpitos actuales y substituirlos con otros menos abultados y por mejor estilo, dando sus escaleras por el interior de sus capillas; y mudar la entrada por la capilla del medio del costado del atrio. Y con estas adicciones quedará el templo en debida forma*.[3010]

Estas obras adicionales propuestas por Agustín Sanz tenían mayoritariamente una motivación estética tendente a proporcionar al templo un mayor decoro y un mejor aspecto (pueden considerarse de embellecimiento), de ahí que con buen criterio el

[3008] *Ibidem*.
[3009] *Ibidem*.
[3010] *Ibidem*.

arquitecto zaragozano decidiera segregarlas del proyecto constructivo principal para dar prioridad a aquellas que eran más urgentes. No obstante, como profesional muy preocupado por los detalles y por la calidad del diseño y la ejecución de los edificios sobre los que actuaba, les daba también mucha importancia. No obstante, dentro de estas obras adicionales, algunas, como ampliar las ventanas de iluminación y cerrarlas con vidrios, serían especialmente relevantes ya que servirían no solo para mejorar el edificio estéticamente, sino también a nivel funcional al proporcionarle mayor luz natural y una mejor regulación térmica de su interior. También mudar la entrada principal del templo a la zona central del costado recayente a la Plazuela de Santa María proporcionaría mayor comodidad a los fieles en su acceso al edificio y no solo mejoraría el aspecto del mismo al reemplazar al atrio antiguo, que se consideraba inadecuado. Por contra, otras obras, como uniformar el aspecto y la forma de las embocaduras de las capillas laterales dándoles además un tamaño proporcionado, o sustituir los púlpitos antiguos por otros nuevos menos voluminosos *y por mejor estilo*, tenían una motivación fundamentalmente estética y denotan la pulcritud de Sanz como arquitecto y su estrecha vinculación con los planteamientos arquitectónicos académicos vigentes, en los que principios como orden, regularidad o simetría eran fundamentales y se relacionaban indefectiblemente con el concepto de buena arquitectura.[3011]

Las dos obras adicionales restantes: crear una cornisilla corrida que se extendiera por todo el perímetro interior del templo justo por debajo del nivel de arranque de las bóvedas y crear semipilares cilíndricos adosados a los muros perimetrales del interior de la nave sirviendo de base precisamente a los arranques de los arcos y los haces de nervios de las bóvedas en sustitución de las ménsulas que tenían, a pesar de ser las dos intervenciones con una motivación estética más evidente, denotan algo que va mucho más allá: la pretensión de Agustín Sanz de proporcionar al interior del edificio una unidad y una perfección dentro de su estilo, el tardogótico aragonés del siglo XVI, de la que carecía. Dicha pretensión tiene una gran importancia, ya que indica que Sanz tenía una visión muy clara de lo que debía ser el tardogótico en su configuración ideal u ortodoxa (que conocía a través de edificios que representaban dicha ortodoxia, como los interiores de La Lonja de Mercaderes de Zaragoza o de la Iglesia de Santa María la Mayor de Pina de Ebro), al igual que lo tenía del estilo que dominaba su obra: el barroco clasicista depurado en tránsito hacia el neoclasicismo, y que valoraba dicho tardogótico como sistema arquitectónico, pero como un sistema que para ser considerado como tal, al igual que le ocurría al clasicista, debía regularse mediante un código bien definido y con coherencia interna que no admitía añadidos extemporáneos de otros estilos. Por ello, al plantearse la intervención en la Colegiata de Borja, y tras descartar por su alto coste la redecoración completa del edificio siguiendo las pautas estéticas dominantes a finales del siglo XVIII, Sanz optó por lo más inteligente desde el prisma de una ilustrado práctico y economicista como él: echar mano, para reponer las partes que debían sustituirse o completar aquellas que faltaban según su percepción, del sistema arquitectónico con el que estaba construido el edificio o que predominaba en él, aunque fuera antiguo y se considerara desfasado por muchos de sus contemporáneos, antes que emplear el lenguaje

[3011] *Ibidem*.

arquitectónico vigente en la época, ya que este distorsionaría la homogeneidad del conjunto. Por tanto, a principios de la década de 1790, justo en el momento de penetrar en su etapa creativa de madurez, Sanz era todo un defensor de la unidad de estilo, pero no solo del barroco clasicista o del incipiente neoclasicismo que estaba empezando a dominar su obra, sino también de otros estilos minusvalorados por la mayoría de arquitectos académicos, como el gótico o el mudéjar, de los que fue un defensor pionero a nivel español, aunque todavía con timidez, siempre persiguiendo ante todo dicha unidad de estilo que tanto le preocupaba.[3012]

Por extensión, el proyecto de reparación de la Colegiata de Borja permite colegir que Agustín Sanz fue un defensor de la restauración "en estilo", siendo pionero a nivel español en el empleo de este criterio restaurador. Como consecuencia, al aplicarlo a los diferentes estilos que dominaban los edificios sobre los que tuvo que intervenir a lo largo de su carrera, que en el caso de la Iglesia Santa María de Borja fueron el mudéjar y el tardogótico, se convirtió también en uno de los pioneros a nivel español en el uso de lenguajes como el neomudéjar o el neotardogótico, anticipándose más de 50 años a la generalización de estos estilos en España, aunque aplicándolos a la restauración de edificios preexistentes y no a obras de nueva planta.

Agustín Sanz entregó el proyecto constructivo y el cálculo de costes para la restauración de la Colegiata de Borja a la Intendencia General de Aragón poco después de ultimar ambos documentos, probablemente el mismo 23 de abril de 1792 en que los rubricó. De inmediato se incorporaron al expediente que se estaba instruyendo y se puso en marcha la maquinaria para determinar las fuentes de financiación que permitirían acometer el proyecto. De hecho, solo unos días después, el 30 de abril, el Intendente Antonio Ximénez Navarro pidió un informe al Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, en el que este debía expresar el rendimiento de la primicia de Borja, el importe de la pensión que percibían los censalistas de dicha ciudad, así como el sobrante anual de los Propios de Borja tanto en los años de luición como en los de pago de pensión. Diego Navarro presentó su informe cuatro días después, el 4 de mayo, y en él, tras aportar todos los datos que se le habían pedido, proponía al Intendente que se admitiera la súplica del Cabildo de Borja de adjudicar a las obras de reparación la primicia secularizada que percibía el Ayuntamiento y que engrosaba su fondo de Propios, ya que la consideraba el medio de financiación más adecuado y justo por no haber *otro medio ni arbitrio*. También le proponía que mandara cesar *todas las obras públicas para lo que tiene permiso dicha ciudad hasta que la del templo, que se expresa como más urgente, se execute como corresponde*, es decir, que parara los trabajos de la nueva casa mesón municipal, que se

[3012] El 4-IX-1790, Agustín Sanz, al comunicar al Intendente General de Aragón su parecer sobre la agresiva propuesta de ampliación y reforma de la iglesia gótica de Monforte de Moyuela concebida por el arquitecto Francisco Rodrigo dentro de un lenguaje clasicista, hacía esta interesante y muy avanzada reflexión sobre la unidad de estilo aplicada al gótico y la manera de intervenir en templos de este estilo: *a las yglesias del estilo gótico en nada les mejora el adornarlas con el rigor de ninguna de las cinco órdenes de arquitectura, antes vien, les quita gracia por la salida de las cornisas y demás que no conforma con dicho estilo, y ni tampoco es reparable sino muy propio sean apuntados los arcos de las embocaduras de las capillas, que se proyectan acerlos esféricos*. Véase A.H.N., Consejos, leg. 37.349, exp. 3, ff. 38 r.-40 r.

estaba construyendo también bajo la traza y dirección Agustín Sanz y echando mano precisamente del fondo de Propios.[3013]

La información aportada por el Contador Principal pareció insuficiente a Antonio Ximénez Navarro para tomar una decisión fundada sobre la financiación de las obras de la colegiata, por lo que le solicitó un nuevo informe el 7 de mayo de 1792, que en este caso debía incluir el dato del sobrante de los Propios de Borja en sus últimas cuentas. Diego Navarro le contestó con gran celeridad, el 8 de mayo, de tal manera que solo un día después el Intendente pudo dictar un decreto por el que mandaba hacer presente a los perceptores de los diezmos de Borja, es decir, los cabildos de la Catedral de Tarazona y de la propia Colegiata de Borja, *la urgencia y coste de estas obras, la falta de fondos efectivos en la Junta de Propios de Borja, y el ofrecimiento hecho por el señor Obispo sin tener parte alguna en los diezmos, para que a su ejemplo manifiesten la cantidad con que ayudarán a su egecución*. El decreto se materializó en sendos oficios dirigidos a los Cabildos de Tarazona y Borja al día siguiente, 10 de mayo.[3014]

En respuesta al decreto del Intendente, el Cabildo de Borja acordó el 13 de mayo de 1792 formar una junta con pocos miembros que se encargara de tratar de manera específica el asunto de la contribución a las obras del templo. Así podría contestarle de manera fundada. Dicha *Junta de comisión sobre la reparación de la Insigne Iglesia colegial de Borja*, que se perpetuó en el tiempo y se convirtió desde un primer momento en una auténtica junta de fábrica, estaría formada por Diego Cuartero, Prior del Cabildo, los canónigos Dámaso Navarro e Indalecio Estrada, y el racionero Pedro Otano. En paralelo, el Cabildo de Tarazona tomó también sus primeras medidas, entre ellas acusar el 20 de mayo el recibo del decreto del Intendente, algo que el Cabildo de Borja hizo también el mismo día. Ambos capítulos eclesiásticos se comprometían a estudiar la cantidad con la que podrían contribuir como *diezmadores* a las obras de la colegial. Once días después, el 31 de mayo, daban su respuesta los dos cabildos que, en principio, dados sus intereses divergentes, no actuaban sincronizados premeditadamente (o quizá lo hacían precisamente por eso). El Cabildo de Borja remitió ese día una misiva redactada por su Junta de Fábrica en la que ofrecía contribuir a las obras con 300 libras jaquesas (5.647 reales de vellón) *por una vez*, pese a la *cortedad* de sus rentas, tras explicar el origen y los motivos de dicha escasez de rentas, que derivaba supuestamente de que solo percibía cinco de las doce partes en que se dividían los diezmos de Borja (las siete partes restantes las cobraba en Cabildo de Tarazona) y la mitad de la primicia borjana, ya que la otra mitad, la primicia secularizada, la cobraba el Ayuntamiento, que la asignaba a su fondo de Propios para cubrir gastos municipales y no a la manutención del templo, algo que consideraba contrario a la órdenes reales. Por su parte, el Cabildo de Tarazona, en su carta de la misma fecha, expresaba la imposibilidad de contribuir por su parte con cantidad alguna a la reparación de la colegiata, ya que la parte de diezmos de Borja que percibía

[3013] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 37 v.-38 v. (Decreto de 30-IV-1792 e informe de 4-V-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 34 r.-v. (Informe de 4-V-1792).

[3014] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 38 v.-39 r. (Decreto de 7-V-1792, informe de 8-V-1792, y decreto de 9-V-1792); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", ff. 34 v.-35 r. (Decreto de 9-V-1792) y f. 36 r.-v. (Oficio de 10-V-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión sobre la reparación de la Insigne Iglesia colegial de Borja desde el año de 1792 hasta el año 1799" (Portadilla).

se destinaba al sustento del clero catedralicio. A cambio proponía que se destinara a las obras la primicia secularizada, que ascendía a 1.000 libras (18.823 reales de vellón) anuales, fondo que consideraba muy cuantioso y el más adecuado por no estar destinado a su fin primigenio, la manutención del templo.[3015]

Tras recabar el parecer de los capítulos eclesiásticos de Tarazona y Borja, que proponían que fuera el Ayuntamiento el contribuyente principal de las obras como perceptor de la primicia secularizada, el 4 de junio de 1792 Antonio Ximénez Navarro, para instruir mejor el expediente, ordenó que se escribiera al Corregidor de Borja pidiéndole un certificado en el que constaran los granos y demás frutos diezmados en Borja en los últimos cinco años, *con expresión de sus perceptores y de la parte que cada uno recibe*. El Corregidor, Gregorio Berrueta, contestó con gran celeridad, el 9 de junio, adjuntando la tabla de percepción anual de diezmos de Borja del quinquenio 1787-1791, que se había elaborado el día anterior. Sin embargo, solo unos días después, el 14 de junio, el Cabildo de Borja remitió a la Intendencia otra tabla similar, aunque algo más precisa, elaborada el 12 de junio, ya que en la enviada por el Corregidor no se especificaba el reparto exacto de los diezmos entre los Cabildos de Borja y Tarazona, dato que el capítulo eclesiástico borjano consideraba muy importante para hacer constar que no le era posible contribuir a las obras con los diezmos que percibía.[3016]

Una vez recibidas y estudiadas ambas tablas quinquenales, el Intendente decidió que la instrucción del expediente sobre la reparación de la Colegiata de Borja por parte de la Intendencia General de Aragón había llegado ya a su fin, por lo que solo unos días después, el 19 de junio, ordenó remitirlo al Consejo de Castilla, el supremo tribunal de la monarquía hispánica, para que continuara allí su instrucción hasta alcanzarse una resolución final. Sin embargo, no mandó remitirlo sin más, sino proponiendo al Consejo el modelo de financiación que consideraba más adecuado tras valorar las propuestas de las distintas partes implicadas y estudiar la documentación. En concreto, propuso *que por ahora pueden hacerse las obras de conocida necesidad y urgencia, importantes 4.622 libras, 15 sueldos, costeándose con las 1.000 libras que tiene destinadas el Reverendo Obispo de Tarazona, con el sobrante de la primicia de dos años, y con la quinta parte de los diezmos en otros dos años*. Sin duda, pretendía un reparto proporcional de la contribución a las obras de la colegial entre los tres perceptores de las rentas eclesiásticas de Borja: el Ayuntamiento y los Cabildos de Borja y Tarazona [fig. 25].[3017]

[3015] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 158 r. (Cabildo de 13-V-1792) y f. 159 r.-v. (Cabildo de 31-III-1792); A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 40 r. (Carta de 20-V-1792), f. 41 r.-v. (Carta de 20-V-1792), ff. 42 r.-43 r. (Carta de 31-V-1792) y ff. 44 r.-47 r. (Carta de 31-V-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", ff. 37 r.-38 v. (Carta de 31-V-1792) y ff. 40 r.-41 r. (Carta de 31-V-1792).

[3016] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 44 r.-v. (Decreto de 4-VI-1792), f. 48 r.-v. (Tabla de 8-VI-1792), f. 49 r. (Carta de 9-VI-1792), f. 50 r. (Tabla de 12-VI-1792) y f. 51 r.-v. (Carta de 14-VI-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 42 r. (Carta de 5-VI-1792) y f. 43 r. (Carta de 14-VI-1792).

[3017] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 49 r. (Decreto de 19-VI-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 44 r. (Decreto de 19-VI-1792).



Fig. 25: ***Vista general del Palacio de los Consejos de Madrid*****, antigua sede del Consejo de Castilla.**

El expediente de la reparación de la Colegiata de Borja se remitió al Consejo de Castilla el 23 de junio de 1792, adjunto a un extenso oficio fechado ese día y dirigido por Antonio Ximénez Navarro a Juan de Membiela, Contador General de Propios y Arbitrios. En dicho oficio, el Intendente explicaba de forma resumida todo el proceso seguido hasta el momento, haciendo hincapié en los costes del proyecto de restauración de Agustín Sanz y en la contribución a las obras por los perceptores de las rentas eclesiásticas de Borja. Sin embargo, antes de que el expediente pudiera llegar a Madrid, el Cabildo de Borja, que gracias a la presencia del canónigo Juan José de Asso en Zaragoza había sido informado de primera mano de su remisión a la Corte, ya había preparado y enviado una representación, fechada el 24 de junio, en la que, adelantándose a las demás partes interesadas, suplicaba al Consejo que de sus diezmos no se le pidieran más de las 300 libras que había ofrecido, es decir, que se hiciera una excepción en su caso y no se le aplicara el reparto proporcional que había propuesto el Intendente, ya que carecía de disponibilidad económica para ello.[3018]

De inmediato, tras recibir el expediente de la Intendencia y la representación del Cabildo de Borja, Juan de Membiela pasó toda la documentación a los miembros del Consejo de Castilla, quienes el 3 de julio de 1792 acordaron que el expediente pasara a su Escribanía de Cámara y de Gobierno para los reinos de la Corona de Aragón, que estaba a cargo de Manuel Antonio de Santisteban, en la que debería continuar su instrucción.[3019] Allí, el 7 de julio el expediente fue visto por los *señores de gobierno*, que

[3018] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 52 r.-53 r. (Oficio de 23-VI-1792) y ff. 54 r.-57 v. (Representación de 24-VI-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 45 r.-v. (Oficio de 23-VI-1792) y ff. 46 r.-47 v. (Representación de 24-VI-1792).

[3019] El Intendente General de Aragón, que se mantenía en contacto con el Consejo de Castilla, tuvo la deferencia de informar al Cabildo de Borja de la remisión del expediente, por auto del Consejo, a la Escribanía de Cámara a cargo de Manuel Antonio de Santisteban, algo de lo que también informó al Cabildo el *agente de negocios* que este tenía en Madrid. Véase A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 163 v. (Cabildo de 13-VII-1792).

a su vez lo remitieron a informe del Fiscal del Consejo, quien tras estudiar la documentación concienzudamente propuso casi un mes después, el 6 de agosto, un nuevo reparto de los costes de las obras entre los perceptores de las rentas eclesiásticas de Borja. Este nuevo reparto, que difería del propuesto por el Intendente, reconocía las limitaciones económicas del Cabildo de Borja, por lo que admitía que solo contribuyera con 300 libras jaquesas, y aceptaba la limosna de 1.000 libras del Obispo de Tarazona, que no estaba obligado a participar. Además, dado que la primicia secularizada, que percibía el Ayuntamiento, no era suficiente para cubrir el resto de los costes, proponía que el Cabildo de la Catedral de Tarazona, que se había negado a contribuir, participara *con la parte equivalente a los frutos* decimales de Borja que percibía, y que, en caso de negativa, el Consejo le secuestrara los frutos decimales necesarios. De hecho, el Fiscal consideraba que, *estando competentemente comprobada la necesidad de los reparos que exige el edificio de la Iglesia colegial de la ciudad de Borja, y regulado el coste de ellos por el arquitecto don Agustín Sanz, sugeto de la mayor satisfacción, no hay motibo para que se suspenda la egecución de la obra, ni que dexe de contribuir con la quota que le corresponda, como parece lo hace, el Cabildo de Tarazona, siendo uno de los mayores interesados en la percepción de diezmos.*[3020]

El informe del Fiscal fue visto el 9 de agosto de 1792 por las Salas de Gobierno y Justicia del Consejo de Castilla, las que acordaron pasarlo al Relator, Juan Antonio Fernández de Quesada, junto al resto del expediente, para que continuara la instrucción. Sin embargo, en paralelo, tanto el Cabildo de Borja como el de Tarazona llevaban ya mes y medio "moviendo sus fichas" en la Corte y ante el Consejo para intentar lograr una resolución favorable a sus intereses, algo que se intensificó coincidiendo con la presentación del informe del Fiscal. Así, el Cabildo de Tarazona puso en guardia a su *agente de negocios en los tribunales de la Corte y villa de Madrid*, José Antonio de Aínsa, quien a su vez delegó las gestiones directas ante el Consejo en Domingo Gómez Serrano, procurador de los Reales Consejos. Por su parte, el Cabildo de Borja puso en activo a su agente de negocios en Madrid, José López Beltrán, a quien había otorgado el 3 de marzo de 1792 un amplísimo poder para actuar en su nombre ante cualquier tribunal, sin duda con la previsión de que el expediente llagara al Consejo. Este delegó a su vez las gestiones directas ante el Consejo en dos procuradores de los Reales Consejos: Juan de Herrezuelo y Juan de Ustariz.[3021]

Para reforzar su posición ante el Consejo de Castilla, el capítulo borjano logró también la mediación de un influyente coronel afincado en Madrid, pero estrechamente vinculado a Borja, el zaragozano Antonio Amar y Borbón (1742-1826), que era de familia infanzona de Borja por parte de padre, donde tenía diferentes propiedades. Este brillante militar, que desde el 28 de mayo de 1792 ostentaba el mando del Regimiento Farnesio, que se encontraba de guarnición en Madrid, y que, con el tiempo, entre 1803 y 1810, llegaría a ser el último virrey del Nuevo Reino de Granada, al parecer ayudó al éxito

[3020] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 53 v. (Auto de 3-VII-1792), f. 58 r.-v. (Auto de 7-VII-1792) y f. 59 r.-v. (Informe de 6-VIII-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 50 r. (Oficio de 9-VII-1792).

[3021] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 59 v. (Auto de 9-VIII-1792), ff. 60 r.-65 r. (Legalización de 11-VIII-1792) y ff. 67 r.-68 v. (Poder de 3-III-1792).

administrativo del primer expediente para la reparación de la Iglesia colegial de Borja.[3022] Su vinculación con el proyecto había comenzado hacia mediados de julio de 1792, cuando el Cabildo le pidió la cesión caritativa de seis troncos de chopo de su propiedad existentes en Borja con destino a la realización de vigas de madera para las futuras obras de reparación de la colegiata, algo que aceptó de inmediato. Por ello, el Cabildo, viendo en él un posible apoyo muy influyente, acordó el 27 de julio de 1792 aprovechar la carta de agradecimiento por los maderos para suplicarle que se interesara *por el mejor éxito del expediente, y que, a este efecto, por la junta nombrada para entender en el asunto de la reparación de la yglesia, se arregle la instrucción correspondiente y se le remita.* Antonio Amar contestó el 8 de agosto ofreciendo hacer cuanto estuviera de su parte para recomendar el expediente [fig. 26].[3023]



Fig. 26: ***Retrato de Antonio Amar y Borbón. Joaquín Gutiérrez*** **(atrib.), h. 1808. Óleo sobre lienzo. Bogotá, Museo Nacional de Colombia.**

[3022] Sobre Antonio Amar y Borbón, véase PUMAR MARTÍNEZ, C., "Biografía del aragonés don Antonio Amar y Borbón, último virrey del Nuevo Reino de Granada", en *Aragón y América*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 393-416; PUMAR MARTÍNEZ, C., *Don Antonio Amar y Borbón, último virrey del Nuevo Reino de Granada*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico", 1991; y GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico....*, *op. cit.*, vol. I, pp. 95-98.

[3023] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 165 r. (Cabildo de 27-VII-1792) y f. 167 r.-v. (Cabildo de 18-VIII-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas de Heredia de 28-II-1794).

Mientras el expediente permanecía en poder del Relator, las gestiones ante el Consejo de Castilla de las distintas partes implicadas se sucedieron a lo largo del verano de 1792. El Cabildo de Tarazona, que era quien más podía perder en el lance, intentó dilatar el proceso haciendo que su procurador solicitara el 17 de agosto la entrega del expediente para poder alegar, algo que no consiguió. Sin embargo, el Consejo aún tardó más de mes y medio en dictar una providencia que cerrara el proceso. De hecho, no fue hasta el 6 de octubre cuando la Sala de Justicia, tras recibir el expediente del Relator, dictaminó *que se diese orden al Yntendente de Aragón, remitiéndole copia del proyecto y cálculo formado por el arquitecto don Agustín Sanz de las obras y reparos que necesita la Yglesia colegial de la ciudad de Borja, para que disponga se executen inmediatamente, conforme a dicho proyecto, costeándose las quatro mil seiscientas veinte y dos libras y quince sueldos de su importe con las mil entregadas por el Reverendo Obispo de Tarazona, con los trescientos escudos ofrecidos por el Cabildo de dicha colegial, con el sobrante de la primicia de dos años, y con la quinta parte del producto de los diezmos en otros dos años, supliéndose de los Propios de la ciudad de Borja la diferencia que haya desde los trescientos ofrecidos por dicho Cabildo hasta la cantidad que le pueda corresponder por la referida quinta parte de los diezmos, mediante la falta de fondos y cortedad de las rentas de la expresada yglesia colegial y sus prebendados*. Como queda claro, el Consejo de Castilla había decidido, tras instruir el expediente, aprobar el proyecto de restauración de Agustín Sanz y ordenar su ejecución inmediata, optando finalmente por sufragar su coste siguiendo el reparto propuesto por el Intendente General de Aragón, aunque introduciendo una modificación sustancial: que el Cabildo de Borja, como había solicitado, contribuyera solo con 300 libras jaquesas, supliéndose del sobrante de Propios la cantidad restante hasta alcanzar la parte con la que le correspondía contribuir realmente en función de los diezmos que percibía. De esta manera, el Ayuntamiento saldría perjudicado respecto al reparto propuesto por Antonio Ximénez Navarro, siendo con diferencia el mayor contribuyente (duplicaría la contribución del Cabildo de Tarazona, la siguiente más abultada).[3024]

A pesar de la claridad del auto del Consejo de Castilla, el procurador del Cabildo de Tarazona volvió a pedir el expediente por no estar de acuerdo con la resolución, algo que el Consejo rechazó el 2 de noviembre. No obstante, unos días antes, para asegurarse de que las obras comenzaran cuanto antes y no se pusieran nuevas trabas a la providencia del Consejo, el procurador del Cabildo de Borja, Juan de Herrezuelo, había solicitado oficialmente que dicha providencia se declarara *por pasada en autoridad de cosa juzgada* y se comunicara por tanto *la orden correspondiente al Yntendente de Aragón como en ella se manda*. La súplica del procurador fue atendida por la Sala de Justicia del Consejo, que el 2 de noviembre no solo acordó rechazar la petición de entrega del expediente cursada por el Cabildo de Tarazona, sino también *librar* un despacho o Real Provisión ordenando el inicio de las obras según el reparto económico fijado en el auto del 6 de octubre, algo que se hizo el 7 de noviembre de 1792.[3025]

[3024] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 66 r.-v. (Solicitud de 17-VIII-1792 y auto de 6-X-1792).
[3025] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 69 r.-v. (Solicitud de X-1792), f. 69 v. (Auto de 2-XI-1792), f. 70 r. (Solicitud de X-1792), f. 70 v. (Auto de 2-XI-1792) y ff. 71 r.-73 r. (Real Provisión de 7-XI-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 51 r. (Decreto de 6-X-1792).

A pesar de las órdenes enviadas desde Madrid, las obras de restauración de la Colegiata de Borja no comenzaron de inmediato, ya que previamente fue preciso solventar una serie de trámites. El primero fue lograr que el Intendente decretara la puesta en marcha de las medidas contenidas en la Real Provisión, lo que permitiría, entre otras cosas, recaudar el dinero necesario, algo fundamental. Por ello, desde la llegada de dicha Real Provisión, el objetivo del Cabildo de Borja fue lograr que Antonio Ximénez Navarro acelerara la toma de decisiones. Para ello echó mano en un primer momento del Prior de la colegiata y el canónigo doctoral, que se encontraban en Zaragoza y suplieron la labor desempeñada hasta entonces por Juan José de Asso, que había estado comisionado en la ciudad casi once meses, entre el 1 de diciembre de 1791 y el 22 de octubre de 1792, haciendo gestiones de todo tipo en favor de los intereses del Cabildo. Sin embargo, ya a principios de diciembre, tras haber presentado un memorial al Intendente y comprobado las dificultades que se iban a encontrar, a las que no estaban acostumbrados, requirieron de urgencia la presencia de Asso, muy curtido en la negociación ante las administraciones públicas. El Cabildo le mandó partir de inmediato hacia Zaragoza, ciudad hacia la que partió el 7 de diciembre y en la que permaneció otros seis meses y una semana, hasta el 15 de junio de 1793, es decir, hasta que pudo dejar encarrilado el inicio de las obras de la colegial.[3026]

Las gestiones de Juan José de Asso, que en gran medida se basaban en el uso de medios poco ortodoxos según los estándares actuales, pero muy habituales y necesarios en la época (*gratificaciones* en dinero o especie a los funcionarios para desatascar o acelerar trámites, conducirlos por la vía deseada, recibir chivatazos...), surtieron pronto su efecto, ya que el 2 de enero de 1793 el Intendente Antonio Ximénez Navarro decretó que se guardara y cumpliera la Real Provisión del Consejo de Castilla, y en consecuencia que se enviaran oficios a los perceptores de los diezmos y la primicia de Borja para que iniciaran la entrega de las cantidades con que les correspondía contribuir, cuya recaudación debía hacerse con la intervención del Ayuntamiento (Junta de Propios) y el Cabildo de Borja. Los oficios para los perceptores se remitieron el 18 de enero. Sin embargo, desde más de una semana antes, gracias a información privilegiada obtenida por Asso, el capítulo eclesiástico borjano sabía que no se podría comenzar la obra sin haber aportado previamente los contribuyentes el primero de los dos plazos en que se iba a dividir el pago de sus cuotas, algo que se dilataría alrededor de un año. Por ello, el 11 de enero, el Cabildo de Borja, que no quería retrasar más el comienzo de los trabajos, acordó adelantar el dinero del primer plazo de todos los contribuyentes *con calidad de reintegro*, algo que comunicó al Intendente el 28 de enero. Su pretensión era que con dicho adelanto pudieran comprarse ya buena parte de los materiales precisos.[3027]

[3026] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 179 r.-v. (Cabildo de 3-XI-1792), f. 181 r. (Cabildo de 23-XI-1792), f. 182 r. (Cabildo de 1-XII-1792) y f. 183 r. (Cabildo 7-XII-1792); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 ("Razón de lo que ha recivido don Juan Josef de Aso del archibo de la yglesia...").

[3027] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 182 r. (Cabildo de 1-XII-1792), f. 183 r. (Cabildo 7-XII-1792), f. 187 r.-v. (Cabildo de 11-I-1793) y f. 189 v. (Cabildo de 1-II-1793); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 52 r. (Decreto de 2-I-1793), ff. 53 r.-54 r. (Representación de 28-I-1793), f. 55 r. (Oficio de 18-I-1793) y f. 56 r. (Certificado de 2-I-1793); y A.M.B., Sign. 11-1, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Borja (1792-1797), s. f. (Actas de 30-I-1793 y 21-II-1793).

El Intendente aceptó el ofrecimiento del Cabildo de Borja de adelantar el primer plazo del coste de las obras tras recabar el 12 de febrero de 1793 la opinión favorable del Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón. Por ello, un mes después, el 14 de marzo, dictó un decreto por el que mandaba que se diera noticia por carta a la Junta de Propios de Borja del *ofrecimiento* del Cabildo, *para que puestos de acuerdo los dos cuerpos nombren comisionados que procedan a la execución de las obras aprobadas por el Consejo, llevando cuenta y razón por menor y justificada para presentarla a su tiempo, en el concepto de que deben practicarse baxo la dirección del arquitecto don Agustín Sanz y por el aparejador que el mismo nombrare, y por otra carta dese también aviso de esta providencia a este Cavildo.* Las cartas para el Cabildo y la Junta de Propios de Borja fueron remitidas el 18 de marzo, cuatro días después.[3028]

Tras conocer oficialmente el contenido del decreto de la Intendencia, el Cabildo de Borja y la Junta de Propios iniciaron los contactos para el nombramiento de los dos comisionados que debían hacerse cargo de la puesta en marcha y gestión económica de las obras, sin olvidar tampoco la recaudación de los fondos necesarios, que estaba a cargo de ambas corporaciones por orden expresa del Intendente del 18 de enero de 1793, dado que el adelanto del primer plazo debía reintegrarse al Cabildo con prontitud. Al margen de estas dos corporaciones se situaba el Cabildo de Tarazona, que aceptaba el proyecto a regañadientes y que no había conseguido que se le concediera un interventor para controlar que los fondos se gastaran correctamente a pesar de haberlo solicitado a la Intendencia el 31 de enero de 1793. Finalmente, el nombramiento de los dos comisionados encargados de las obras tuvo lugar a finales de abril de 1793. El día 22 de dicho mes el Cabildo designó provisionalmente a su canónigo doctoral y secretario, Indalecio Estrada, a la espera de que regresara de Zaragoza el mejor conocedor de los entresijos del proyecto: Juan José de Asso, que volvió el 15 de julio, mientras que la Junta de Propios, tras conocer por carta el nombre del comisionado del Cabildo, nombró el 24 de abril a Antonio Cuartero y Enciso (¿?-1799),[3029] regidor perpetuo y decano del Ayuntamiento de Borja, *a quien se previno la maior armonía con el nombrado por la del Cabildo.* Todo estaba encarrilado para el inicio de las obras.[3030]

Los dos comisionados oficiales iniciaron sus primeras gestiones poco después, aunque su papel fue más representativo que real, para guardar las apariencias ante la Intendencia General de Aragón, ya que desde el principio delegaron buena parte de sus funciones y de su potestad para controlar las obras en la *Junta de comisión sobre la reparación de la Insigne Iglesia colegial de Borja*, es decir, en la Junta de Fábrica oficiosa

[3028] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 54 v. (Informe de 12-II-1793 y decreto de 14-III-1793), f. 60 r. (Oficio de 18-III-1793) y f. 61 r. (Oficio de 24-III-1793); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 199 v.-200 r. (Cabildo de 23-III-1793).

[3029] Véase la biografía de Antonio Cuartero en GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico...., op. cit.*, vol. I, pp. 343-344.

[3030] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 57 r.-v. (Carta de 31-I-1793), f. 62 r. (Oficio de 27-III-1793), f. 63 r.-v. (Oficio de 3-IV-1793), f. 66 r. (Testimonio de 7-V-1793); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 200 v. (Cabildo de 5-IV-1793) y f. 203 r. (Cabildo de 26-IV-1793); y A.M.B., Sign. 11-1, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Borja (1792-1797), s. f. (Actas de 30-I-1793, 21-II-1793, 3-IV-1793, 24-IV-1793, 6-V-1793 y 24-VII-1793). El nombramiento de Antonio Cuartero como comisionado oficial de la Junta de Propios del Ayuntamiento de Borja se confirmó en la sesión municipal extraordinaria del 6-V-1793.

que había formado el Cabildo de Borja el 12 de mayo de 1792. De hecho, dicha junta tomó las riendas de la gestión administrativa y económica de las obras con la aquiescencia de los dos comisionados oficiales, que seguían siendo los responsables sobre el papel, y la aceptación tácita de las tres corporaciones implicadas en la contribución económica, algo que ocurrió sin duda como reconocimiento al Cabildo de Borja por haber adelantado el primer plazo de la financiación y por ser el impulsor fundamental del proyecto, así como el principal interesado en su éxito. Es más, la junta había tomado ya las riendas mucho antes, sin permiso de las restantes partes implicadas, dado que para poder poner en marcha las obras con prontitud, llevaba ya muchos meses comprando por su cuenta materiales a buen precio, sobre todo madera, a través de varios de sus capitulares, algo que se intensificó tras el decreto de la Intendencia del 14 de marzo de 1793 y sobre todo después del nombramiento de los comisionados oficiales a finales de abril y la delegación extraoficial de funciones en la junta por parte de estos.[3031]

La labor de la Junta de Fábrica fue capital durante las obras, sobre todo teniendo en cuenta que el sistema económico escogido para regirlas fue el de administración, consistente en que el promotor de los trabajos, en este caso el Cabildo de Borja, los gestionaba directamente a nivel económico a través de un administrador y un depositario de los caudales, dos funciones que aquí las ejerció su Junta de Fábrica de manera colegiada, aunque delegando muchas labores vinculadas en algunos de los miembros de dicho Cabildo.[3032] De hecho, los capitulares en los que la junta o el propio Cabildo delegaron funciones tuvieron una libertad de acción muy amplia y jugaron un papel trascendental durante las obras, más importante que el desempeñado por los comisionados oficiales, ya que se encargaron *del cuidado de las obras y asistencia a ellas, de acopiar materiales y entender en la execución de la fábrica de esta yglesia*, es decir, de cuestiones tan importantes como: la preparación, compra y almacenaje de materiales; el pago a proveedores de servicios; el abono de jornales; la elaboración de las cuentas pormenorizadas; o la propia supervisión general del transcurso de los trabajos y de la labor de los distintos profesionales implicados. Cada uno de estos delegados *para el acopio de materiales y gasto de la fábrica* se encargó de varias tareas para abarcar sin solapamientos todo lo que era preciso hacer. El papel más destacado lo jugó el racionero Antonio Mª Fernández de Heredia, que se encargó sobre todo de la compra de materiales (madera, ladrillo, teja...), del pago de jornales al aparejador y los carpinteros, cuyo trabajo

[3031] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 211 r.-v. (Cabildo 27-VII-1793).

[3032] Este régimen económico se conocía también como sistema *a jornal*, ya que conllevaba que los distintos profesionales encargados de ejecutar la obra, empezando por el director facultativo, fueran asalariados, aunque gozaran de poder de decisión en los aspectos técnicos que les competían respetando la jerarquía establecida. El sistema económico alternativo, el de contrata o *a estajo*, consistía en que el arquitecto o maestro de obras encargado de la dirección técnica se hacía cargo de la globalidad de la obra como contratista o empresario de la construcción por un tanto alzado, es decir, por una cantidad que se pactaba con el promotor de antemano, que se la pagaba en distintos plazos, lo que le obligaba a encargarse de todo: de la compra de materiales, de subcontratar ciertos trabajos, del pago de los jornales de sus oficiales y aprendices.... Este sistema garantizaba un mayor beneficio para el maestro en caso de que se ajustara a los plazos establecidos y no hubiera desfases, ya que toda reducción de costes respecto a la cantidad pactada redundaría en su beneficio. A cambio, el promotor tendría la tranquilidad de saber que los posibles desfases del presupuesto, de haberlos, no correrían de su cuenta. En el caso de Agustín Sanz, este sistema se aplicó en la construcción de las Iglesias parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite, que levantó para el IX Duque de Híjar con gran eficacia y que le reportaron grandes beneficios.

se ocupó a su vez de supervisar, y del control del propio transcurso de las obras en el día a día en nombre de la Junta de Fábrica y el Cabildo (de hecho, los gastos a su cargo alcanzaron casi la mitad del presupuesto), aunque también ejercieron una gran labor los canónigos Mariano Lázaro, que se encargó del pago de jornales a los albañiles, y Francisco Bernal, que entre otras cosas se ocupó de la elaboración y suministro del yeso y de la compra de teja y ladrillo. El propio primiciero Juan José de Asso, además de ser el comisionado oficial del Cabildo, realizó diversas labores con eficacia en favor de las obras por delegación de la junta y el capítulo eclesiástico, entre ellas el pago de gastos de carpintería y jornales al aparejador y los carpinteros, en el corto periodo de tiempo que estuvo en Borja, hasta su regreso a Zaragoza el 10 de octubre de 1793 para hacer nuevas gestiones ante la Intendencia.[3033]

Las obras de restauración de la Iglesia de Santa María se iniciaron oficialmente el 26 de julio de 1793. No obstante, ya desde mediados de junio comenzaron algunas labores previas muy importantes que pudieron sufragarse con las 1.000 libras jaquesas (18.823 reales de vellón) concedidas de limosna por el Obispo de Tarazona José Laplana y Castillón a finales de 1791 y las 1.811 libras, 7 sueldos y 8 dineros (34.095 reales) que había adelantado el Cabildo de Borja en virtud del decreto del Intendente del 14 de marzo de 1793, correspondientes al primero de los dos plazos que debían pagar las tres corporaciones implicadas. Este dinero permitió impulsar las obras en sus estadios iniciales y dejarlas bien encarriladas. De hecho, no sufrieron parones y el ritmo de trabajo fue intenso y constante.[3034]

Como había ordenado el Consejo de Castilla y el propio Intendente, las obras se regularon por el proyecto constructivo y el cálculo rubricados por Agustín Sanz el 23 de abril de 1792, que fijaban un coste de 4.622 libras y 15 sueldos jaqueses (87.014 reales de vellón) que no se podía rebasar ya que el dinero adjudicado era ese y no más, al igual que tampoco se podían acometer obras que no estuvieran contenidas en el proyecto sin permiso especial de la Intendencia. De la dirección facultativa de las obras se encargó el propio Sanz, que gozó de amplísimas facultades y un gran poder de decisión concedido por la Junta de Fábrica y el propio Cabildo, que respetaban mucho su criterio y lo trataban con gran deferencia y respeto, sin duda en reconocimiento a su gran valía profesional y su dilatada y brillante trayectoria, conocida ampliamente entre las élites ilustradas

[3033] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 211 r.-v. (Cabildo 27-VII-1793); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 40-41 (Juntas de 28-II-1794 y 6-III-1794); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras, Cuentas de Heredia de dos hornadas de teja y ladrillo, Cuentas de Heredia de la venta del despojo, Cuentas de Heredia de 28-II-1794, Cuentas de Heredia de 14-II-1795, Resumen de lo gastado por Heredia en la reparación, Cuentas de Bernal de 1-VII-1794, Razón de lo recibido por Asso del archivo de la iglesia para invertirlo en las obras, Cuentas particulares de Asso, y Cantidades entregadas para sus comisiones particulares a Lázaro, Bernal, Asso y Heredia).

[3034] De la cantidad adelantada de 1.811 libras, 7 sueldos y 8 dineros jaqueses (34.095 reales de vellón): 150 libras (2.824 reales) correspondían al propio Cabildo de Borja (mitad de su aportación total); 591 libras, 8 sueldos y 1 dinero (11.131 reales) eran del Cabildo de Tarazona (quinta parte de sus diezmos en un año); 777 libras, 16 sueldos y 9 dineros (14.641 reales) correspondían al Ayuntamiento de Borja y su Junta de Propios (sobrante de la Primicia que percibía la ciudad en un año); y las restantes 292 libras, 2 sueldos y 14 dineros (5.499 reales) eran también del Ayuntamiento y su Junta de Propios (cantidad que debía suplir de lo que le tocaba contribuir al Cabildo de Borja por sus diezmos). Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras).

aragonesas. No obstante, Sanz, que tenía entre manos muchos e importantes proyectos simultáneamente, tanto en construcción (Iglesia de Épila, restauración de la Presa de Almonacid de la Cuba, Casa mesón de Borja...) como en proceso de diseño (segunda propuesta de la Colegiata de Sariñena, Teatro de Comedias de Zaragoza...), así como obligaciones docentes y administrativas en la flamante Real Academia de Bellas de San Luis de Zaragoza, en la que era *director* de arquitectura, solo pudo visitar las obras en contadas ocasiones, por lo que dirigió los trabajos principalmente desde la distancia, dando instrucciones por carta al aparejador que debía dirigirlos in situ en el día a día (que le mantenía informado puntualmente), cuyo nombramiento era potestad suya por orden expresa del Consejo.[3035] El arquitecto zaragozano eligió como aparejador a un profesional de su entera confianza: su sobrino José Martínez Sanz, hijo de su hermana Josefa y del zaragozano Manuel Martínez Bielsa, antiguo oficial de su taller.[3036] Hasta entonces José Martínez había estado trabajando en las obras de la Iglesia de Santa María la Mayor de Épila, también bajo sus órdenes, probablemente como aparejador u oficial de confianza, y sus servicios ya no debían ser necesarios allí por lo avanzado de los trabajos de construcción y decoración del templo [fig. 27].[3037]

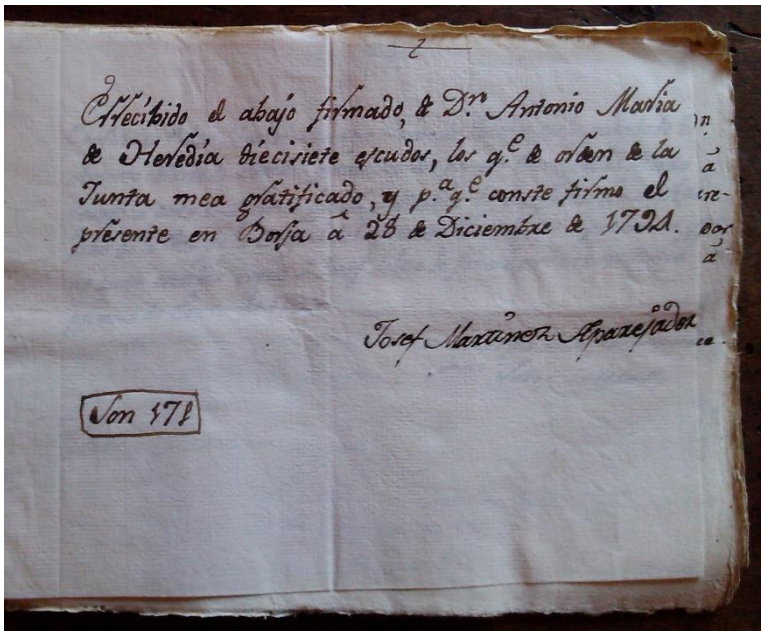


Fig. 27: ***Recibo del aparejador José Martínez.***
Foto: Javier Martínez Molina.

[3035] Agustín Sanz no cobró un jornal diario por ser el director de las obras. Solo cobró jornal y dietas los días que estuvo en Borja dirigiendo in situ los trabajos. Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras y Cuentas de Heredia de 28-II-1794).

[3036] Manuel Martínez Bielsa, padre del aparejador y cuñado de Agustín Sanz, fue uno de los dos primeros oficiales que tuvo Sanz al establecerse a principios de 1762 como maestro de obras independiente con taller propio abierto en Zaragoza. Había casado con su hermana Josefa nueve años antes, el 26-III-1753, a la edad aproximada de 24 años. A.M.Z., Caja 4, "Relación que los Mayordomos del Gremio de Maestros de Obras de Zaragoza…"; y A.I.P.S.M.Z., Tomo 7 de Matrimonios (1725-1756), f. 360 v. (Partida de matrimonio de 26-III-1753).

[3037] El aparejador cobró un jornal diario de 16 sueldos jaqueses (15 reales y 2 maravedís de vellón). Su formación era eminentemente práctica, vinculada al sistema gremial tradicional. De hecho, años después intentó iniciar infructuosamente estudios de tipo académico. El 4-II-1798 comenzó a asistir a las clases de *principios de aritmética* de la sala de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, que impartía Francisco Rocha y que eran las de nivel más bajo. Según palabras de este, *desistió a los quince días*. Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras); y A.R.A.B.A.S.L., Legajo del año 1798 (Relación de h. VI-1798).

El aparejador contó con la ayuda del maestro albañil de la colegiata, Juan Aznar, que actuó como su mano derecha encargándose de coordinar las labores de albañilería, que fueron ejecutadas por sus oficiales, peones y aprendices, es decir, por los miembros de su taller, aunque probablemente tuvo que llamar también a profesionales externos dada la envergadura de la obra.[3038] Él mismo, para facilitar las cosas, se encargó de pagarles el jornal, que a su vez recibía del canónigo Mariano Lázaro. El taller de Juan Aznar se ocupó también en ocasiones de la compra de materiales (ladrillo y teja) por encomienda de los delegados de la Junta de Fábrica, y sobre todo de la elaboración de yeso. De hecho, antes de comenzar las obras, a principios de junio de 1793, construyó una aljecería o manufactura de yeso, por encargo de la Junta de Fábrica y recomendación de Agustín Sanz, para elaborar este material, encargándose sus peones de todo el proceso completo de elaboración: de arrancar *peña de hazer yeso* mediante voladuras con pólvora; de transportarla; de cocerla en hornos especiales (incluido el corte de la leña); de majarla, cernerla y cribarla hasta obtener el polvo de yeso; y de transportarla a pie de obra.[3039]

De los importantísimos trabajos de carpintería, que fueron continuos durante todo el tiempo que duraron las obras salvo en algún corto periodo, se encargaron los talleres de los maestros carpinteros Pedro Terrén y José Salesa. Este último era el mejor maestro carpintero afincado en Borja y, como ya se ha señalado, marido de Manuela Sanz Garrorena, nieta de Agustín Sanz, así como miembro de uno de los clanes artísticos más pujantes del Aragón de la Ilustración. El taller de Terrén lo formaban él mismo, que apenas trabajó en las obras, y tres hijos suyos: Manuel y Dionisio, que eran oficiales, y Vicente, aprendiz. Por su parte, el taller de Salesa se componía también de tres miembros al margen del maestro: dos oficiales y un aprendiz, aunque no siempre trabajaron simultáneamente, algo que también ocurrió en el caso del de Terrén.[3040] Ambos talleres trabajaron casi siempre de manera separada e independiente, encargándose de labores diferenciadas, algo que facilitó la logística y evitó roces. Entre las labores que

[3038] Normalmente trabajaron: el propio maestro alarife Juan Aznar, que cobraba un jornal diario de 8 sueldos jaqueses (7 reales y 18 maravedís de vellón); uno o dos oficiales, que percibían también 8 sueldos; entre 4 y 14 peones, que recibían un jornal de 4 o 5 sueldos (3 reales y 26 maravedís, o 4 reales y 24 maravedís) *según las circunstancias y tiempo*; y entre 1 y 4 *muchachos* o aprendices de peón, que recibían 3 sueldos (2 reales y 28 maravedís). Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras).

[3039] En un principio, a comienzos de mayo de 1793, la Junta de Fábrica se planteaba que *en atención a ser el yeso uno de los ramos importantes*, era preciso tratar con Agustín Sanz *si será más conveniente hacer una máquina de moler y cerner el yeso a un tiempo, como la que hay en el Monasterio de Santa Fe, extramuros de Zaragoza, que el exequtarlo en otra forma, y caso que tenga por conveniente dicha máquina, remita un diseño de ella y el importe que costará de hacer*. No queda claro si Sanz aprobó esta idea que, posteriormente, la junta acordó tratar con él cuando visitara Borja antes del inicio de las obras. Sin embargo, no remitió el diseño y presupuesto referidos ni tampoco se recogieron en las cuentas los costes de una máquina de este tipo, por lo que no debió llegar a materializarse. Como dato curioso, la referencia al Monasterio de Santa Fe parece indicar que este monumental cenobio zaragozano estaba aún en obras, lo que retrasaría algo las fechas de conclusión barajadas hasta el momento para su monumental iglesia barroca clasicista. Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 19 (Junta de 11-V-1793) y pp. 19-20 (Junta de 29-V-1793).

[3040] Los maestros José Salesa y Pedro Terrén, así como sus oficiales, cobraban 8 sueldos jaqueses (7 reales y 18 maravedís de vellón) de jornal diario, mientras que el aprendiz de Terrén percibía 5 sueldos (4 reales y 24 maravedís) y el de Salesa 3 sueldos (2 reales y 28 maravedís). Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras).

desempeñaron estuvieron: la localización de arboles de calidad para hacer vigas, maderos y tablones, así como su compra y corte; la creación de dichas vigas y maderos mediante su desbaste y labra; la adquisición de vigas ya hechas; la construcción e instalación de los monumentales andamios y cimbras; la elaboración de las distintas piezas de la estructura del tejado, así como su montaje e instalación; la creación del *torno* de madera de olmo *para subir las armaduras del tejado* hasta su emplazamiento; el desmontaje del órgano, salvo su caja (extracción de su *cañonería* y registros, labor acometida por el taller de Salesa bajo la supervisión del organista de la colegial)… Entre la madera que se utilizó en las obras destacó la de chopo, *para tirantes y armaduras del tejado, tablones y cimbrias,* que se adquirió en los sotos de Bulbuente (pertenecientes al Monasterio de Veruela), en el Santuario de Misericordia, o a distintos particulares de pueblos circundantes a Borja. También se utilizaron maderos de pino de distintos formatos para vigas, que los maestros Salesa y Terrén adquirieron en cuatro tandas directamente en el río Ebro, junto a Novillas, maderos que procedían de los bosques pirenaicos del Aragón occidental y de Navarra y que llegaban hasta el Ebro transportados mediante navatas o almadías que descendían por el río Aragón [fig. 28].[3041]

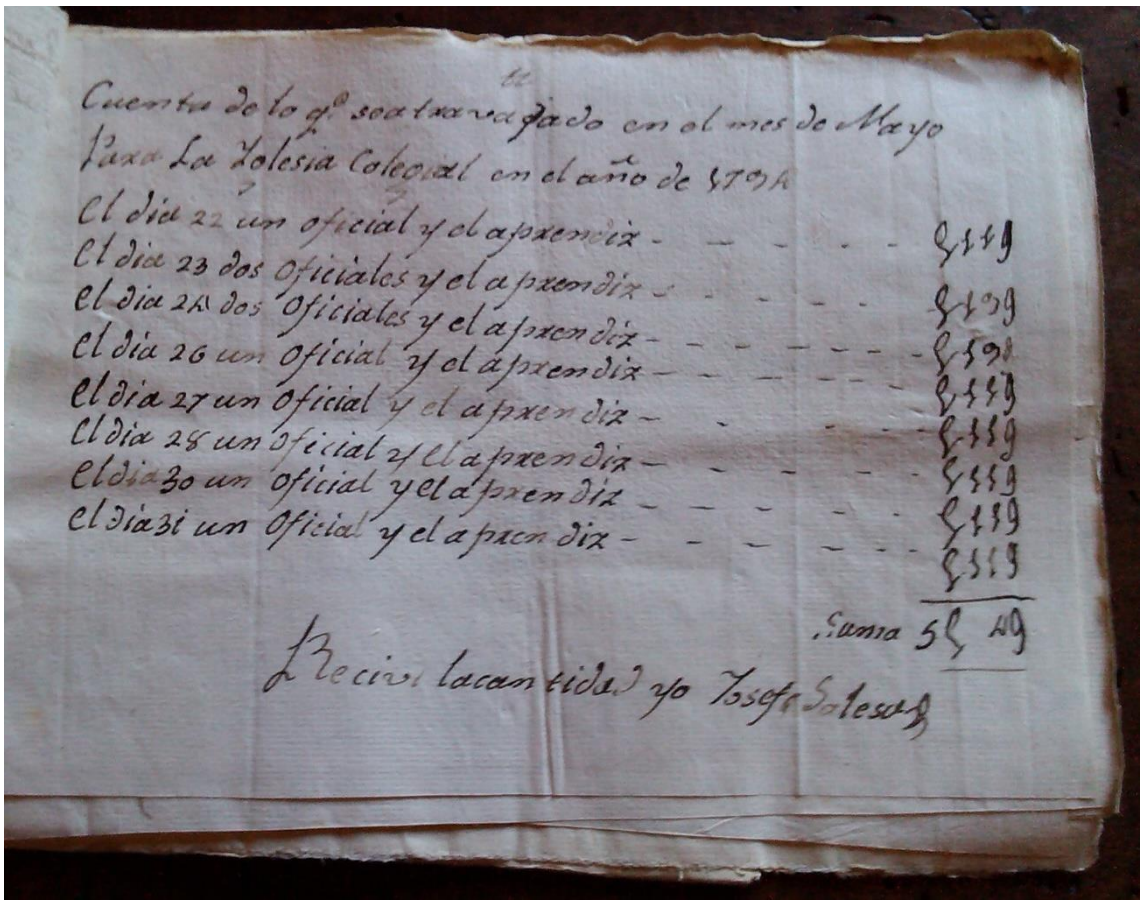

Cuenta de lo q.e se trabajado en el mes de Mayo
para La Yglesia Colegial en el año de 1794
El dia 22 un oficial y el aprendiz - - - - - $ 1 1 9
El dia 23 dos oficiales y el aprendiz - - - - - $ 1 7 9
el dia 24 dos oficiales y el aprendiz - - - - - $ 1 7 9
El dia 26 un oficial y el aprendiz - - - - - $ 1 5 9
el dia 27 un oficial y el aprendiz - - - - - $ 1 1 9
El dia 28 un oficial y el aprendiz - - - - - $ 1 1 9
El dia 30 un oficial y el aprendiz - - - - - $ 1 1 9
el dia 31 un oficial y el aprendiz - - - - - $ 1 1 9
Suma 5 $ 49
Recivi la cantidad yo Josefa Salesa

Fig. 28: ***Recibo del maestro carpintero José Salesa*****. Foto: Javier Martínez Molina.**

Al margen de la madera, los materiales más importantes que fue preciso adquirir o producir, fueron: el ladrillo y la teja, que se encargaron a tejares circundantes como los de Borja, el Santuario de Misericordia y Magallón; el yeso, que, como ya se ha señalado,

[3041] *Ibidem*.

se produjo en una aljecería propia creada exprofeso y que quedó a cargo de Juan Aznar; diversas piezas de hierro, sobre todo clavos de diferentes tamaños y barrenos, que se compraron en Tudela; cañizos para cubrir los tejados por debajo de las tejas; sogas y maromas de cáñamo y esparto para diversos usos, sobre todo el izado de piezas; capazos; mimbres para espuertas; *tablas portalejas y de carreta*; escobas de palma... También fue preciso crear o arreglar herramientas de trabajo y hacer ciertas piezas de hierro muy específicas, labor que desempeñaron el maestro herrero Antonio García y el maestro cerrajero Miguel Castro, quien también se encargó de las compras de clavos y otros elementos de hierro en Tudela.[3042]

Ya a principios de mayo de 1793 la Junta de Fábrica estaba ansiosa por iniciar las obras de reparación de la colegiata, por lo que el canónigo Juan José de Asso se entrevistó varias veces en Zaragoza con Agustín Sanz, quien le encargó *principalmente que se haga el acopio de materiales para la fábrica de la yglesia con arreglo al plan y cálculo que tiene formado de ella*, algo de lo que informó a la junta, a la que también comunicó que estaba *haciendo a Sanz las más vivas instancias con el fin de que venga en este mes, si le es posible, a dar las convenientes providencias para comenzar la obra, traiéndose en su compañía aparejador de su satisfacción con arreglo a la orden del señor Yntendente.* En vista de ello, la junta acordó el 11 de mayo que Asso prosiguiera sus contactos con Sanz, tratando con él aspectos como la forma más adecuada de producir el yeso necesario o de comprar las piezas de hierro precisas. Entretanto, la junta aceleró el proceso de compra y acopio de materiales de todo tipo, sobre todo madera y ladrillo, y ya a principios de junio, el día 3, comenzó, bajo la dirección de Juan Aznar, la construcción de la aljecería para producir yeso, que costó 45 libras y 10 sueldos jaqueses (856 reales de vellón) y que urgía para poder tener lista una buena cantidad de yeso antes de empezar las obras.[3043]

Agustín Sanz pudo viajar finalmente a Borja a mediados de junio de 1793 para dar las instrucciones previas al inicio de las obras y diseñar los andamios y cimbras que debían construirse. Llegó el día 15 de junio por la tarde en una calesa acompañado por Juan José de Asso, que había venido con él desde Zaragoza por deseo expreso de la Junta de Fábrica, y por el aparejador José Martínez, a quien habían recogido en Épila, donde estaba trabajando a las órdenes de Sanz. Debieron elegir esta ruta poco habitual no solo para recoger al aparejador, sino también por deseo expreso de Sanz, que querría aprovechar el viaje para supervisar el transcurso de las obras de la iglesia epilense, su obra maestra, que ya estaban muy avanzadas. Sanz permaneció en Borja dos días completos, durante los cuales estuvo asistido en todo momento por el capitular Manuel Custardoy, quien también lo acompañó en el viaje de regreso a Zaragoza. Durante su estancia, además de dar instrucciones precisas a la Junta de Fabrica y a los distintos artífices que iban a trabajar en la obra (Salesa, Terrén, Aznar...), Sanz se encargó de *delinear los andamios y armaduras de pendolón* y de *registrar* las bóvedas, labor en la

[3042] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras, Cuentas de Heredia de dos hornadas de teja y ladrillo, Cuentas de Heredia de 28-II-1794, Cuentas de Heredia de 14-II-1795, y Cuentas de Bernal de 1-VII-1794).

[3043] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 19-20 (Juntas de 11-V-1793 y 29-V-1793); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras).

que fue ayudado por su sobrino José Martínez, quien al concluir está misión regresó a Épila hasta nuevo aviso. De esta manera, al poco de marcharse el arquitecto, las dos cuadrillas de carpinteros pudieron iniciar ya la elaboración de las distintas piezas de madera que formarían los andamios y las cimbras, dado que ya se había comprado buena parte de la madera y disponían de su diseño. Esta labor, que comenzaron el 21 de junio, era imprescindible para poder iniciar las obras de reparación, ya que estas empezarían con el montaje del andamiaje. Por ello, la acometieron con celeridad, en poco más de un mes, teniéndola terminada a finales de julio.[3044] En paralelo se hicieron también otros trabajos previos necesarios, sobre todo la excavación de un pozo dentro de la propia iglesia para poder obtener el agua precisa para los trabajos, labor que acometió el taller de Juan Aznar a partir del 3 de julio, y el desmontaje y extracción de todo toda la maquinaria interior del órgano que, como había estipulado Sanz en su proyecto, debía hacerse antes del inicio de las obras para evitar que se dañara con el polvo y cascotes de la bóveda del coro, que debía derribarse. Esta labor la ejecutó el maestro organero Juan Cabezas con la ayuda de los maestros carpinteros José Salesa y Pedro Terrén y los oficiales de ambos.[3045]

Las obras comenzaron finalmente el 26 de julio de 1793 bajo la dirección a distancia de Agustín Sanz, que se reservaba las decisiones importantes y la supervisión general, y la dirección a pie de obra del aparejador José Martínez, que se había instalado poco antes en Borja con su familia y enseres personales ya que se preveía un periodo de obras relativamente amplio.[3046] Los trabajos empezaron con el montaje del andamiaje, que

[3044] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras, Cuentas de Heredia de 28-II-1794, y Cuentas particulares de Asso). En total, entre los viajes y la estancia, Agustín Sanz invirtió seis días, aunque solo cobró por cuatro (no le debieron computar el viaje de ida por Épila). Percibió una cantidad total muy considerable que indica su altísima consideración profesional: 17 libras jaquesas (320 reales de vellón), correspondiente a 3 duros (60 reales) diarios de honorarios y 1 duro (20 reales) de *costa*. Además, los gastos de los viajes de ida y vuelta los tuvo cubiertos. En el viaje de ida, Asso pagó 4 libras, 9 sueldos y 4 dineros (84 reales) por la calesa, y 1 libra y 16 sueldos (34 reales) *por el gasto del biage, en un almuerzo ante de llegar a Épila, y otro al día siguiente en el Pozuelo.* El alojamiento en Épila les debió salir gratis al dormir probablemente en la casa del aparejador, que se unió a ellos en el resto del trayecto hasta Borja, pero a caballo. José Martínez cobró 2 libras y 8 sueldos (45 reales) por los días que estuvo en Borja ayudando a Sanz y se le sufragaron el caballo con el que vino y regresó a Épila y un *criado* o ayudante.

[3045] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras, Cuentas de Heredia de 28-II-1794, Cuentas de albañilería, y Cuentas de carpintería).

[3046] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 209 r.-v. (Cabildo de 28-VI-1793) y f. 211 r.-v. (Cabildo 27-VII-1793); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras). El aparejador se instaló en Borja a finales de julio en una casa propiedad del Cabildo con toda su familia y sus muebles, que trajo en varios carros. Previamente, a mediados de junio de 1793, durante su primera estancia en Borja ayudando a Agustín Sanz, había pactado con los comisionados de la obra sus condiciones laborales, que incluían una *casa franca en que vivir*, pero estos, tras estudiar el panorama inmobiliario borjano en la segunda quincena del mes, no pudieron *hallarla sin un alquiler excesivo*, por lo que solicitaron al Cabildo que cediera una de su propiedad *atendido el justo motivo y urgencia del día*, obligando a marcharse a los inquilinos que la habitaran dado que este no tenía ninguna vacía. El Cabildo, que no quería problemas que perjudicaran a unas obras que tanto ansiaba, aceptó, por lo que el 28 de junio acordó proporcionar casa al aparejador haciendo salir a los inquilinos, *y si acaso fuesen morosos en pagar, se alegue esta causa más si se resisten a dexarla.* Esta necesidad de vivir a pie de obra contrasta con la manera de actuar de Sanz, que jamás se instalaba de manera permanente en los lugares donde tenía una obra, ya que se consideraba arquitecto en el moderno sentido de la palabra. Sin embargo, es un reflejo fiel de la nueva realidad que se estaba imponiendo en la profesión

abarcaba los dos primeros tramos de la nave, que estuvo a cargo de las dos cuadrillas de carpinteros. Estas protegieron previamente la valiosa sillería del coro, que debía quedar debajo. Dicho montaje concluyó poco antes de mediados de agosto, y de inmediato, apenas veinte días después del inicio oficial de las obras, saltaron todas las alarmas, dado que al parecer los daños que aquejaban al abovedamiento eran mucho más graves de lo que parecía a simple vista y había podido determinar Sanz a ras de suelo y al revisar su cara superior.[3047] Así se lo hizo saber el aparejador, con gran preocupación, a la Junta de Fábrica, que se reunió de urgencia el 15 de agosto. En dicha junta, el racionero Antonio Mª Fernández de Heredia, principal encargado de las obras, informó de que, *con motivo de haberse puesto los andamios para la fábrica de esta yglesia y registrarse por ello de más cerca las bóvedas, decía el aparejador que la tercera estaba tan ruinosa o más que las otras dos, y que las restantes se hallaban muy maltratadas*. Es más, según remarcó, al aparejador *le parecía sería mucho más barata, de menos coste y tiempo, y de más hermosura, el derribar todas las bóvedas y hacerlas de nuevo a la moderna, pero que esto se había de determinar inmediatamente y antes de lebantar las paredes conforme al proyecto, pues si se adaptaba su pensamiento no era necesario dar a aquellas la elevación calculada*.[3048]

Es difícil saber a ciencia cierta si la supuesta propuesta del aparejador de hacer completamente nuevas y *a la moderna* todas las bóvedas de la nave era realmente suya o derivaba en realidad de las presiones de Antonio Mª Fernández de Heredia o algún miembro de la Junta de Fábrica que pudiera aspirar a algo más que una austera (aunque innovadora) restauración en estilo como la planteada por Agustín Sanz y quisiera aprovechar la ruina de las bóvedas para acometer algo más ambicioso: una auténtica reconstrucción-redecoración interior del templo en el lenguaje estético del momento: el barroco clasicista o académico depurado en transición hacia el neoclasicismo, del que Sanz era el máximo exponente en Aragón. En cualquier caso, la junta hizo suya la propuesta porque le pareció que *podía traher mucha utilidad a los contribuientes, más seguridad y hermosura a la obra, pues se harían todas las bóvedas de nuevo con menos coste que las antiguas*. No obstante, antes de tomar una decisión en firme decidió llamar a los comisionados oficiales del Ayuntamiento y el Cabildo, Antonio Cuartero y Juan

durante la Ilustración con el surgimiento del concepto moderno de arquitecto y el triunfo del sistema académico, que había conllevado la generalización de la figura profesional del aparejador, que antes estaba reservada a las obras de gran envergadura financiadas por la Corona o la Iglesia, y que no existía en el sistema gremial vigente hasta entonces, ya que los papeles de arquitecto y aparejador, e incluso de albañil, estaban aunados en una misma persona: el maestro de obras, que diseñaba la obra y además se encargaba de dirigir su construcción en el día a día y de coordinar a los oficiales y peones, lo que le obligaba a instalarse en la población donde esta se ejecutaba.

[3047] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v. (Informe de visura de 7-II-1794). La altura de más de 90 palmos (17'37 m) a la que estaban las bóvedas y el hecho de que sus grietas se hubieran rellenado recientemente blanqueándose después todo el conjunto, había impedido a Agustín Sanz, y al propio aparejador, apreciar buena parte de los daños. Además, la revisión de la parte superior de dichas bóvedas que hicieron a mediados de junio de 1793 tampoco les indicó un mayor deterioro *a causa de ser formadas de barias alfas modernas y antiguas, que en partes se separan tres palmos unas de otras y en partes se cortan*, lo que debía enmascarar su estado real.

[3048] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 21-22 (Junta de 15-VIII-1793).

José de Asso, que se incorporaron a la junta del 15 de agosto *trayéndose en su compañía al aparejador, y confirmándose este en la relación que había hecho al señor Heredia, se acordó con dictamen de los dichos señores comisionados de ambos cuerpos que estos escriban a don Agustín Sanz consultándole lo expuesto en esta junta para que diga si será conveniente y los medios de ponerlo en práctica.*[3049]

Sin pérdida de tiempo, el mismo 15 de agosto de 1793, tanto los comisionados oficiales como el aparejador escribieron sendas cartas a Agustín Sanz explicando el problema que había surgido. En su misiva, Juan José de Asso y Antonio Cuartero, que en realidad hablaban por boca de la Junta de Fábrica, comunicaron a Sanz el grave deterioro que se había descubierto, mostrándose partidarios, con una claridad bastante sospechosa, de derribar las bóvedas y construirlas de nueva planta en estilo *moderno*, lo que defendieron con vehemencia y argumentos muy elaborados. En concreto, le informaban de que *puestos los andamios para recibir las ruinas de la bóbeda del coro y su inmediata, y reconocida con este motivo más de cerca la tercera, nos han dicho el aparejador y el maestro alarife de la yglesia que está considerablemente deteriorada y que la quarta se manifiesta con notables quiebras. Por lo que toca a dicha tercera bóbeda no dudan declararla por ruinosa, bajo cuio supuesto nos ha parecido que se podrán excusar muchos gastos si se muda la figura y orden de arquitectura antigua y gótica que tienen todas las bóbedas y se fabrican a la moderna con más gusto, hermosura y menos materiales, no siendo necesario en tal caso lebantar los tejados a la altura proyectada, ni los arcos que han de sostener las paredes forales, y ahorrando otros gastos que, según esta nueba planta, no se ocultarán a la inteligencia y pericia de Vuestra Merced. Por este medio parece se logran varias ventajas, assí en quanto al menor coste de la obra como en quanto a su igualdad y permanencia, pues si se uniforman de nuebo todas las bóbedas, con lo mismo que ha de costar el componer las unas y derribar y lebantar las otras estamos libres de que en lo succesivo se ofrezcan reparar tan presto las que en el día solo se asegurasen con remiendos.* Por todo ello, concluían su carta solicitando a Sanz que viniera otra vez a Borja para visurar de nuevo las bóvedas aprovechando los andamios que se habían levantado y determinar lo que considerara *más oportuno y conforme a nuestros imparciales deseos, dirigidos únicamente a maior beneficio de la yglesia, a excusar gastos a los contribuientes, y a dar una prueba del desempeño y zelo de nuestra comisión.* [3050]

Paradójicamente, el parecer respecto a las bóvedas manifestado por José Martínez en su carta para Agustín Sanz fue diferente al de los comisionados, ya que, según expresó el propio Sanz, su sobrino le comunicó que nada había tenido que ver en la propuesta de construir las bóvedas de nueva planta *a la moderna*. Esto no era baladí, ya que suponía desmentir lo que había manifestado previamente a la Junta de Fábrica, que no obstante pudo estar mediatizado por las presiones de algún miembro con afán de cambiar el rumbo del proyecto de Sanz. No obstante, también cabe la posibilidad de que el aparejador se hubiera precipitado al valorar el estado de las bóvedas y ahora pretendiera desdecirse al

[3049] *Ibidem*.
[3050] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 67 r.-v. (Carta de 15-VIII-1793).

ser consciente de la vorágine que había desatado y que esto podría molestar a su tío y mentor por ir en contra del proyecto que había concebido.[3051]

En cualquier caso, Agustín Sanz se percató de las motivaciones e intenciones que reflejaba la carta de los comisionados (que además le pudo aclarar quizá su sobrino el aparejador), tal y como se lo expresó privadamente a Juan José de Asso en la misiva que le dirigió el 17 de agosto para adjuntarle la contestación oficial que con la misma fecha había escrito para él y el comisionado del Ayuntamiento, y por ende para la Junta de Fábrica. En su carta privada, Sanz manifestaba a Asso con gran claridad como interpretaba lo que estaba ocurriendo, al señalar que quedaba *enterado de que mi sobrino no a tenido parte en la nobedad que ustedes quieren azer con las bóbedas, y yo conozco lo que Vuestras Mercedes apetecen, que es azer todo nuebo, y esto está compuesto fácilmente representando y comprometiéndose azer más de lo proyectado con el tanto concedido, pues de otra manera lo enquentro muy duro el mudar el proyecto en lo que Vuestras Mercedes se acomodarán.* Sanz entendía que lo que pretendían los comisionados y la junta era conseguir la redecoración completa del interior del templo utilizando como punto de partida la necesidad de construir bóvedas nuevas, ya que la falta de unidad estética derivada obligaría a la larga a una intervención más profunda que garantizara el decoro del templo. La única vía factible que veía para iniciar este proceso era que se comprometieran a hacer más obra de la proyectada con la cantidad concedida, algo en realidad imposible, sobre todo teniendo en cuenta el alza de precios que habían experimentado los jornales y los materiales de obra desde que rubricó el cálculo de costes el 23 de abril de 1792 a raíz del inicio de la Guerra de la Convención contra la Francia Revolucionaria el 7 de marzo de 1793.[3052]

En su carta oficial de contestación a los comisionados, fechada el 17 de agosto, Agustín Sanz aportaba nuevos matices sobre su parecer, aunque en este caso sin salirse de la debida "cortesía oficial", al señalar que no dudaba que se hubiera *encontrado mal en la tercera y quarta bóbeda de essa yglesia como Vuestras Mercedes dicen pero, aún quando sea tal que sea necesario hacerlas nuevas, no tengo facultades para innobar lo que está aprobado por la Superioridad, siendo solo de mi obligación hacerlo presente a su tiempo a aquel Supremo Tribunal por medio del señor Yntendente.* También manifestaba, y esto es muy importante para comprender el curso que siguieron las obras y valorar el respeto que se tenía hacia su criterio, que *en quanto a formar todas las bóbedas de la yglesia al estilo moderno, no soy de esse dictamen si no se trata de adornar el resto de dicha yglesia con el orden de arquitectura que les corresponde, que esto sería muy costoso y no quedaría tan segura la obra si las bóbedas se hiciesen llanas como ustedes dan a entender, por las pocas fuerzas de las paredes esteriores.* Por todas estas razones, *y otras que no me alargo,* planteaba la absoluta necesidad de construir *los arcos como están dispuestos,* es decir, levantar los seis arcos apuntados de refuerzo estructural que había contemplado en el proyecto constructivo y que debían forrar exteriormente los dos grandes muros forales de la nave (tres en cada uno), cuya necesidad había cuestionado supuestamente el aparejador en caso de construirse nuevas las bóvedas, dado su menor

[3051] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 69 r. (Carta de 17-VIII-1793).
[3052] *Ibidem*.

peso. También consideraba imprescindible recrecer dichos muros, *ciñendo sus aleros a lo preciso*, para poder construir el nuevo tejado de manera adecuada, sin apoyar su estructura en las bóvedas, algo que había contemplado en el proyecto y que también había cuestionado supuestamente el aparejador. Todo ello debía ejecutarse *por los medios que indiqué a presencia de los maestros encargados*.[3053]

La carta oficial de Agustín Sanz fue estudiada por la Junta de Fábrica de inmediato, en una sesión celebrada el 18 de agosto a la que asistieron también los dos comisionados. En ella se acordó que, dado que el arquitecto *no aprueba el pensamiento del aparejador, nada se innove y se sigan las obras conforme al proyecto*. Esta decisión se cumplió a rajatabla, de tal manera que José Martínez siguió dirigiendo los trabajos respetando en todo momento lo estipulado por Sanz en su proyecto constructivo, incluido el orden de ejecución, dado que las bóvedas dañadas no debían tocarse hasta un estadio muy avanzado de las obras. Así, a partir de finales de agosto aproximadamente se inició la construcción de los seis arcos apuntados de ladrillo que debían reforzar por el exterior los dos grandes pero débiles muros de la nave, que se acometió progresivamente a lo largo del otoño y el comienzo del invierno junto con el recrecimiento en altura de dichos muros y la creación de los nuevos aleros, que se ejecutó simultáneamente. Sin embargo, a mediados de diciembre surgió un nuevo problema: se comprobó que *las dos paredes laterales del coro*, es decir, los dos grandes lienzos de muro foral correspondientes al primer tramo de la nave, estaban mucho más deteriorados de lo previsto dado que presentaban *varias ruinas que no se havían previsto por el arquitecto don Agustín Sanz* al quedar ocultas por el revoco interior.[3054]

Los nuevos deterioros descubiertos motivaron que la Junta de Fábrica acordara el 20 de diciembre de 1793 solicitar a Agustín Sanz que viajará hasta Borja *a hacer nueba visura*. Este, por sus muchas ocupaciones, no había podido volver en los seis meses anteriores a pesar de los graves deterioros localizados en las bóvedas. A fin de lograrlo, la junta decidió escribir a los canónigos Indalecio Estrada y Juan José de Asso, que se encontraban en Zaragoza, *para que procuren traer a dicho arquitecto en su compañía*. Debían permanecer en la ciudad el tiempo necesario hasta convencerlo. Entre finales de diciembre y principios de enero se entrevistaron varias veces con Sanz, quien, hacia el 11 de enero de 1794, consciente de que no podía demorar más su visita a las obras, dio su palabra de que iría con la brevedad posible, pero con la condición de que los comisionados oficiales solicitaran un decreto del Intendente en el que se ordenara la realización de la visura. De esta manera se daría oficialidad al viaje.[3055]

En vista de la promesa de Agustín Sanz, el 12 de enero los comisionados de las obras remitieron al Intendente una súplica preparada previamente en Zaragoza por Indalecio Estrada siguiendo los consejos del arquitecto. En dicha súplica se exageró un tanto la gravedad de la situación para lograr que Antonio Ximénez Navarro encargara la

[3053] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 68 r.-v. (Carta de 17-VIII-1793).

[3054] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 22-23 (Junta de 18-VIII-1793) y pp. 34-35 (Junta de 20-XII-1793); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v. (Informe de visura de 7-II-1794).

[3055] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 34-35 (Junta de 20-XII-1793), pp. 35-36 (Junta de 2-I-1794) y p. 36 (Junta de 12-I-1794); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 223 v. (Cabildo de 30-XII-1793).

nueva visura. Se manifestó que *aparece ser mucho maior el daño que el que contiene la visura i proiecto formado por el expresado don Agustín Sanz, sin que el aparejador se atreba a continuar las obras hasta aquel venga a reconocerlas nuebamente*. Sin duda, a pesar de lo dicho, las obras seguían activas y no se paralizaron en todo el invierno (algo por otro lado poco habitual),[3056] aunque urgía ya la venida de Sanz para determinar lo que debía hacerse con las bóvedas y los muros del coro. El Intendente ordenó de inmediato, el 15 de enero, que Sanz le informara si consideraba preciso realizar dicha visura, algo a lo que este contestó afirmativamente al día siguiente, *pues en día, por no poder satisfacer desde aquí a las dudas que se le ofrecen al citado aparejador, está suspendida la parte de tejado de la cubierta del coro con riesgo de echarse a perder la sillería y caja del órgano a causa de las lluvias*. En vista de ello, el mismo día 16 de enero, el Intendente decretaba que Sanz *pasara a la visura de las obras*.[3057]

Agustín Sanz arribó a Borja en la tarde del 22 de enero de 1794 acompañado de Indalecio Estrada y Juan José de Asso. Los tres habían partido juntos de Zaragoza el día anterior y habían viajado en barco por el Canal Imperial de Aragón hasta el Puente de Valverde (Mallén), donde habían sido recogidos por un calesero que los había traído hasta Borja. Sanz visuró el templo en profundidad al día siguiente, 23 de enero, para valorar los graves daños que lo aquejaban. Sin duda, lo debió hacer con la asistencia del aparejador José Martínez y el maestro alarife Juan Aznar, que le mostrarían los nuevos deterioros encontrados en las bóvedas y los muros laterales del coro, y los maestros carpinteros José Salesa (que le ayudó *a tomar las medidas*) y Pedro Terrén, a quienes daría instrucciones muy precisas de lo que debía hacerse en relación con el montaje de la estructura del tejado, que debía acometerse sin pérdida de tiempo y que estaba a su cargo. Permaneció en Borja un día más, sin duda para continuar la inspección de templo y entrevistarse con los comisionados y capitulares responsables de las obras, y probablemente para visurar también la otra gran obra que tenía en marcha en la ciudad: la casa mesón municipal. Sanz emprendió el viaje de regreso hacia el 25 de enero.[3058]

[3056] Únicamente interrumpieron su trabajo las dos cuadrillas de carpinteros la segunda quincena de diciembre y todo el mes de enero. Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuaderno de jornales de los carpinteros).

[3057] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 75 r.-v. (Súplica de 12-I-1794), f. 75 r. (Decreto de 15-I-1794), ff. 75 v.-76 r. (Informe de 16-I-1794) y f. 76 r. (Decreto de 16-I-1794).

[3058] Agustín Sanz, Indalecio Estrada y Juan José de Asso partieron desde Zaragoza, por el flamante Canal Imperial de Aragón, el 21 de enero por la mañana. Pararon para comer en las obras del canal en Grisén y siguieron viaje por la tarde en el barco hasta la Posada de la Canaleta, junto a Luceni, donde cenaron y durmieron. Por la mañana continuaron viaje en el barco hasta el Puente de Valverde, entre Gallur y Mallén, donde les esperaba un calesero que los llevó a Borja, pero con parada en Agón para comer. Llegaron a la ciudad en la tarde del 22 de enero. Asso se encargó de pagar los gastos de él y de Sanz, que ascendieron a: 1 libra, 10 sueldos y 10 dineros jaqueses (29 reales de vellón) *por el flete del barco asta el puente de Balberde*, y a 2 libras, 17 sueldos y 4 dineros (54 reales) *por la comida de los dos en las obras de Grisén, cena y camas en la Posada de la Canaleta, y comida en Agón*. Durante su estancia en Borja, Sanz se debió alojar en la casa de su nieta Manuela, esposa de José Salesa. El viaje de regreso, hacia el 25 de enero, fue similar pero a la inversa, y en este caso Sanz lo hizo solo desde Gallur. En ambos trayectos tuvo pagados todos los gastos. Por los seis días invertidos cobró una cantidad total muy alta, indicativa de su gran prestigio y consideración: 25 libras y 10 sueldos jaqueses (480 reales de vellón), correspondiente a 3 duros (60 reales) diarios de honorarios y 1 duro (20 reales) de *costa*. Véanse A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 37-38 (Junta de 23-I-1794); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas generales de las obras, Cuentas de Heredia de 28-II-1794, Cuentas particulares de Asso, y Cuaderno de jornales de los carpinteros).

Agustín Sanz aún tardaría unos días en redactar el informe resultante de su visura. En el entretanto, la situación económica de las obras, que había llegado a ser preocupante por la tardanza de los contribuyentes en pagar el primero de los dos plazos que les correspondían, que vencía ya, mejoró notablemente: hacia el 6 de febrero la Junta de Propios entregó a los comisionados Juan José de Asso y Antonio Cuartero las 1.069 libras, 19 sueldos y 8 dineros jaqueses (20.140 reales de vellón) de su primer plazo, algo que había costado muchas gestiones a la Junta de Fábrica, completando las 591 libras, 8 sueldos y 1 dinero (11.131 reales) que el 16 de enero había entregado el Cabildo de Tarazona del suyo. Con estas aportaciones habría dinero suficiente para continuar y concluir los trabajos presupuestados inicialmente (excluyendo las bóvedas), aunque ambos contribuyentes aún tendrían que abonar más adelante su segundo plazo, de la misma cuantía, para devolver la cantidad adelantada por el Cabildo de Borja antes del inicio de las obras.[3059]

A pesar de la solución dada a la cuestión económica, la Junta de Fábrica estaba ansiosa por conocer oficialmente y por escrito el parecer de Agustín Sanz sobre el estado del templo, las obras extra que sería preciso ejecutar y el coste de estas (aunque este habría dado instrucciones de palabra antes de abandonar Borja). Ya el 28 de enero de 1794,

Sobre el transporte de pasajeros en barco por el Canal Imperial véase ALBIAC BLANCO, M. D., "A pie, a caballo, en coche. Aragón visto desde la Ilustración", *Archivo de Filología Aragonesa*, 69, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 33-67, espec. pp. 59-61.

[3059] El Cabildo de Tarazona, que no estaba de acuerdo con la cuota que le tocaba, era reticente a pagar su primer plazo y buscaba excusas. De hecho, fue preciso que el Intendente, a instancias del Cabildo de Borja, dictara un decreto el 21-XI-1793 instándole a ello, así como que el 25-XI-1793 le remitiera un oficio comunicándole el contenido de dicho decreto y su obligación de contribuir. No obstante, para lograr el cobro aún fue necesario que el Cabildo de Borja le recordara al de Tarazona, por carta del 4-I-1794, lo que le había mandado el Intendente. La tardanza de la Junta de Propios en contribuir tenía una motivación distinta. Se debía a que los censalistas de Borja habían obtenido a su favor el 26-X-1793 un decreto de la Intendencia para poder cobrar con preferencia de la Junta de Propios la pensión anual que vencía y les tocaba, lo que impediría que dicha junta pudiera contribuir a las obras en bastante tiempo, ya que se quedaría sin fondos. Tras diversas gestiones de la Junta de Fábrica, el Cabildo de Borja, los comisionados y la propia Junta de Propios, la Intendencia accedió el 16-I-1794 a que solo cobraran con preferencia su pensión aquellos censalistas que lo hubieran pedido en el plazo establecido. Así, la Junta de Propios dispuso de fondos para pagar el primero de los dos plazos con que debía contribuir a las obras. El segundo de los plazos lo pagaron los contribuyentes aproximadamente un año más tarde, tras el cese de las obras, coincidiendo con su vencimiento o poco después. De hecho, el Cabildo de Tarazona, tras requerírselo la Junta de Fábrica por carta, abonó su segundo y último plazo hacia el 28-II-1795. La Junta de Propios pagó la mayor parte de su segundo plazo, 959 libras, 3 sueldos y 11 dineros jaqueses (18.055 reales de vellón) el 16-V-1795, quedando pendientes 110 libras, 15 sueldos y 5 dineros (2.085 reales) para más adelante. Véase A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 25 (Juntas de 24 y 27-IX-1793), p. 26 (Juntas de 8 y 12-X-1793), p. 27 (Junta de 17-X-1793), pp. 30-31 (Junta de 17-XI-1793), p. 31 (Junta de 21-XI-1793), p. 32 (Junta de 24-XI-1793), pp. 32-33 (Junta de 28-XI-1793), pp. 33-34 (Junta de 1-XII-1793), p. 34 (Juntas de 3 y 6-XII-1793), pp. 34-35 (Junta de 20-XII-1793), pp. 35-36 (Junta de 2-I-1794), p. 37 (Junta de 16-I-1794), pp. 37-38 (Junta de 23-I-1794), pp. 38-39 (Junta de 7-II-1794) y p. 56 (Junta de 16-V-1795); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 70 r.-v. (Representación de 17-X-1793), f. 71 r.-v. (Carta de 17-X-1793), f. 72 r. (Certificado), f. 75 r. (Representación de 6-XI-1793), f. 76 r.-v. (Representación de h. 6-XI-1793), f. 77 r. (Decreto de 21-XI-1793), ff. 77 v.-78 r. (Oficio de 25-XI-1793), f. 78 v. (Oficio de 25-XI-1793), f. 79 r.-v. (Oficio de 25-XI-1793), f. 80 r.-v. (Oficio de 25-XI-1793), f. 81 r. (Tasación y reparto de 25-XI-1793), ff. 82 r.-83 v. (Representación de 26-XII-1793), ff. 82 v.-83 r. (Decreto de 16-I-1794), f. 86 r. (Carta de 4-I-1794), f. 87 r. (Carta 16-I-1794) y f. 88 r. (Recibo de 16-I-1794); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 223 v. (Cabildo de 30-XII-1793), f. 224 v. (Cabildos de 16 y 18-I-1794), ff. 225 v.-226 r. (Cabildo 31-I-1794), f. 265 r. (Cabildo de 21-II-1795) y f. 265 v. (Cabildo de 28-II-1795).

apenas tres días después de la marcha de Sanz, había acordado escribirle *suplicándole que si no ay inconbeniente nos remita una copia del informe de la nueva y cálculo que ha de presentar al señor Yntendente.* Finalmente, el arquitecto rubricó su informe de la visura de la colegiata con fecha de 7 de febrero de 1794, aunque realmente lo entregó un día antes al secretario de Antonio Ximénez Navarro. También un día antes había remitido una copia a Borja por deferencia hacia la Junta de Fábrica, que leyó dicho informe en su sesión del 7 de febrero.[3060]

En su informe de visura, Agustín Sanz hizo relación, entre otras cosas, del estado de las obras del templo y de aquellos elementos que había decidido modificar tras inspeccionar de nuevo el edificio. Así, manifestó que había hallado *que la obra de nuevos tejados y arcos exteriores se sigue perfectamente con arreglo a mi proyecto, pero para su continuación ha sido preciso rebajar la pared del costado del coro que mira a la Plaza de Santa María cincuenta y dos palmos, y cuareinta y uno la del lado opuesto, que una y otra manifestaban mucho menos daño antes del descubrimiento. Y aún en este estado, para poder aprobechar las partes restantes he dispuesto formar dos arcos que apehen en los torreones que corresponden a los lados de dichas paredes, sobre los cuales podrán seguirsen estas con seguridad asta los aleros. Y en lugar de las tres ventanas que havía en cada lienzo es mejor y de menos coste construir una circular de doce palmos de diámetro, que es lo que permite su situación.*[3061]

Según se deduce de las palabras del arquitecto, la obra de los arcos exteriores de refuerzo, recrecimiento de muros forales, nuevos aleros y tejados se estaba ejecutando perfectamente siguiendo su proyecto constructivo, con la salvedad de que había sido preciso rebajar los dos muros laterales del primer tramo de la nave, sin duda por el desplomo que sufrían por el empuje del tejado, que era mucho más grave de lo previsto. Así, había sido preciso rebajar en 52 palmos de altura (10 m) el lienzo mural del tramo del coro recayente a la plazuela de Santa María (hoy de la Virgen de la Peana) y en 41 palmos (7’91 m) el orientado hacia el claustro. Como consecuencia, ante la necesidad de reconstruir casi por completo ambos muros, Sanz había decidido crear sendos arcos de descarga que apearían en las dos torres del templo y aliviarían el empuje que deberían soportar los dos muros cuando se reconstruyeran. Los dos muros reconstruidos incluirían ya un nuevo tipo de vano en sustitución de las ventanas tríforas del segundo cuarto del siglo XVI que tenían y que existían en el resto de tramos: un óculo circular de 12 palmos (2’32 m) de diámetro, un tipo de ventana típicamente dieciochesca, muy habitual en la arquitectura barroca clasicista y neoclásica, que no obstante, por su pureza geométrica, se integraba también muy bien en la arquitectura de raigambre medieval como la de la Colegiata de Borja (no hay que olvidar el amplio uso del vano circular en la arquitectura románica, gótica y mudéjar, sobre todo en fachadas). Este tipo de vano permitiría singularizar la importancia del coro como espacio preeminente desde un punto de vista litúrgico dentro de un templo colegial, al aportar dos fuentes de luz natural contrapuestas muy potentes y limpias, que a su vez mejorarían las condiciones de uso de este espacio

[3060] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, “Quaderno de Junta de comisión...”, p. 38 (Junta de 28-I-1794), pp. 38-39 (Junta de 7-II-1794) y pp. 39 (Junta de 9-II-1794); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v. (Informe de visura de 7-II-1794).
[3061] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v. (Informe de visura de 7-II-1794).

por los canónigos, racioneros y prebendados. De hecho, gracias a su eficacia y efecto singularizador, los dos óculos construidos en el tramo de los pies por orden de Sanz fueron respetados muchos años después en el proyecto definitivo que culminó la restauración y remodelación del templo, y aún perviven hoy, siendo una de sus mayores aportaciones a la configuración actual del edificio junto a los seis arcos de refuerzo exterior, el recrecimiento general de muros y los nuevos aleros [fig. 29].[3062]

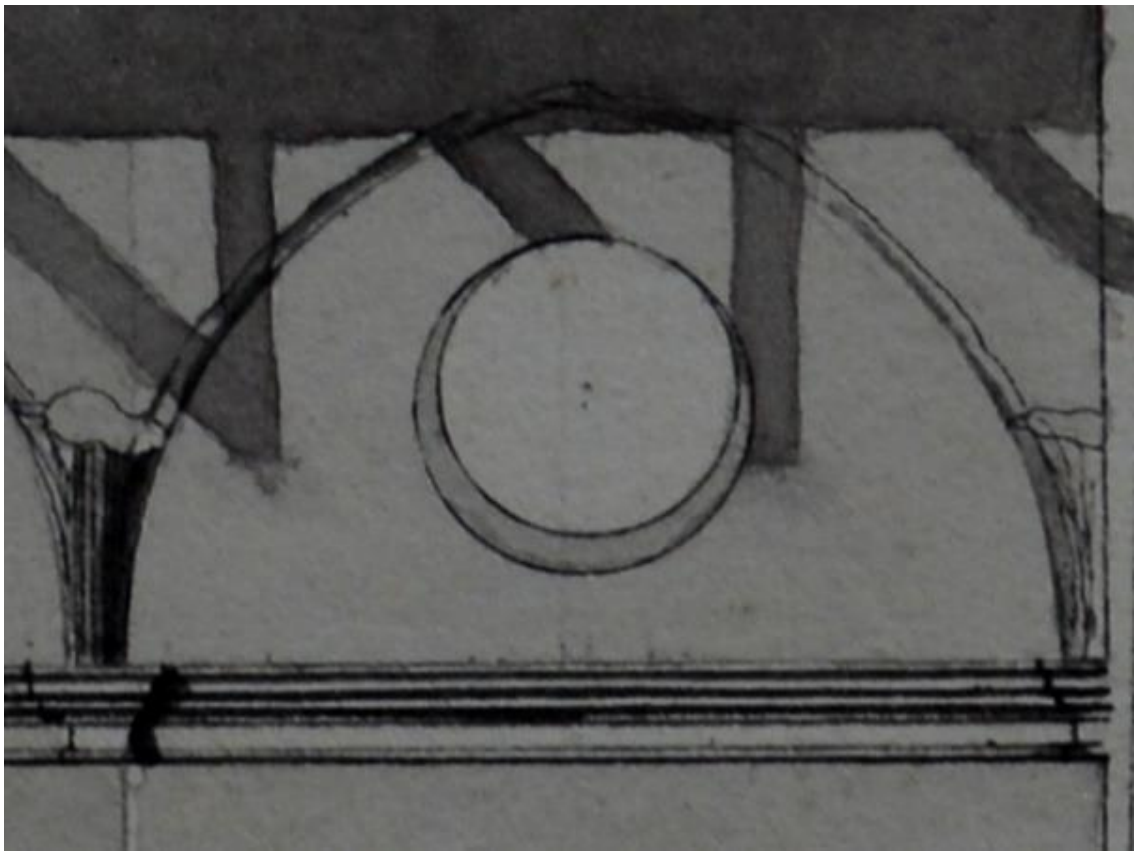


Fig. 29: ***Dibujo de uno de los dos óculos del coro de la Iglesia de Santa María ideados por Agustín Sanz y abiertos en la restauración de 1793-1794*****. Detalle del dibujo de la sección longitudinal y la planta de la Colegiata de Borja en 1806, de Pascual Jordán (28-II-1807). A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. Foto: Álvaro Martínez Molina.**

El informe de Agustín Sanz incluía también una relación precisa del estado de conservación de las bóvedas, que el arquitecto reconocía ser mucho peor de lo que había podido determinar antes de iniciar las obras. Según él, la razón de no haber podido apreciar anticipadamente dicho deterioro radicaba en que la iglesia había sido *blanqueada de poco tiempo a esta parte, y para ello cerrados los quebrantos que tenían de antiguo sus bóbedas*, lo que le impidió *conocer por la parte inferior, en la altura de más de noventa palmos, el estado tan ruinoso que ahora que se allan descubiertos sus daños he adbertido contienen, ni tampoco por lo superior a causa de ser formadas de barias alfas modernas y antiguas, que en partes se separan tres palmos unas de otras y en partes se cortan, de lo cual pende su ninguna seguridad*.[3063]

[3062] *Ibidem*.
[3063] *Ibidem*.

Para poder continuar las obras de los nuevos tejados con la debida seguridad, Agustín Sanz informaba de que había sido preciso apuntalar las bóvedas de crucería estrellada de los tres primeros tramos de la nave (incluidos sus arcos de separación), es decir, aquellas que el aparejador había considerado ruinosas a mediados de agosto de 1793, recién iniciadas las obras, que seguían en pie por el momento. Además, indicaba que el apuntalamiento se extendería a las dos bóvedas restantes. De hecho, por su grave deterioro, Sanz consideraba ahora que de las cinco bóvedas de la nave de la colegiata *por lo menos las quatro primeras con sus arcos y parte de la quinta, que corresponde al presviterio, se tendrán que hacer nuebas, y la porción de tejado que cubre esta última es indispensable lebantarlo al igual del de las otras bóbedas, armándolo con medias tigeras en sus ángulos, supliendo con ladrillo y yeso los fondos que se allan en lo interior de las paredes de este sitio para que tengan generalmente tres palmos de grueso que por lo menos necesitan al asiento de sus aleros.* Lo que no especificaba Sanz era el estilo con que debían construirse dichas bóvedas nuevas, por lo que la posible conservación de parte de la bóveda de crucería estrellada del presbiterio pudiera indicar quizá la aspiración de preservar su idea inicial de restaurar el templo en estilo, manteniendo e incluso perfeccionando su lenguaje tardogótico interior. No obstante, consideraba que la manera más barata de reconstruir el abovedamiento sería con *cañón seguido con sus marcos*, es decir, con sencillas bóvedas clasicistas de medio cañón, lo que parece diluir la idea inicial.[3064]

Por último, "echando un capote" a la Junta de Fábrica y los comisionados, Agustín Sanz justificaba en su informe, de manera sutil pero precisa, el hecho de que fuera a agotarse el presupuesto aprobado de 4.622 libras y 19 sueldos jaqueses (87.018 reales de vellón)[3065] pese a la imposibilidad de acometer la intervención prevista en las bóvedas. Lo achacaba al gran aumento del precio de los jornales y materiales de obra que se había experimentado desde que rubricó su proyecto y cálculo el 23 de abril de 1792 como consecuencia de la Guerra de la Convención (1793-1795), que estaba afectando especialmente a Navarra, Aragón y Cataluña por su proximidad a la frontera francesa, pero también a la necesidad de *atender a otros daños que no se avían encontrado asta el descubrimiento de los reparos egecutados*. De hecho, indicaba que hasta el momento se habían invertido en las obras un total de 2.950 libras, 2 sueldos y 11 dineros (55.530 reales), correspondiendo 314 de esas libras (5.910 reales) a los materiales comprados pero pendientes de uso. Hasta cubrir el presupuesto calculado inicialmente quedaban por gastar 1.672 libras, 16 sueldos y 5 dineros (31.487 reales), *con las que y con dichos materiales existentes me parece abrá suficiente para salir del ramo de paredes principales y tejados*, es decir, para reconstruir los muros laterales del coro y concluir los arcos apuntados de refuerzo, el recrecimiento de muros, los nuevos aleros y los tejados. Por contra, para ejecutar las *nuevas bóbedas, siendo por el menos coste de cañón seguido con sus marcos, y los demás reparos asta la conclusión del proyecto*, que no podrían acometerse con el presupuesto vigente por falta de fondos, pero sobre todo por no estar aprobada

[3064] *Ibidem*.

[3065] Esta cantidad indicada por Agustín Sanz tenía un pequeño error porque el "pico" era en realidad de 15 sueldos y no de 19. Por ello la cantidad pendiente de gastar que aporta en este informe presenta también una ligera inexactitud derivada de esta.

oficialmente su ejecución ni la inversión que requerirían, sería preciso gastar la abultada cantidad extra de 3.185 libras (59.951 reales y 9 maravedís), *calculada con arreglo a los precios actuales de los materiales y jornales*.[3066]

Tras conocer el contenido del informe de la visura de Agustín Sanz, Antonio Ximénez Navarro decidió el 8 de febrero de 1794 pedir al Contador Principal de Aragón su parecer sobre las distintas cuestiones planteadas por el arquitecto. Diego Navarro le contestó dos días después manifestando que entendía que *hasta que se gaste y presente la justificación del por menor de las 4.622 libras, 19 sueldos que se tienen concedidas para esta obra* no debía darse curso a la solicitud de la nueva cantidad extra de 3.185 libras jaquesas calculada por Sanz. Paradójicamente, tras conocerse este parecer, el informe de visura presentado por Sanz quedó estancado en la Intendencia General de Aragón, por lo que, ante la tardanza, a mediados de mayo la Junta de Fábrica acordó enviar a Zaragoza, para que hiciera gestiones directas ante la Intendencia, a Juan José de Asso, que a su vez debía escribir un memorial al Intendente junto al comisionado municipal, Antonio Cuartero. Finalmente, el 31 de mayo de 1794, más de tres meses y medio después, el Intendente suplente, el posteriormente célebre Mariano Domínguez Longás (1752-1818),[3067] aceptó la propuesta del Contador, pero estableciendo la obligación de que los interesados repitieran la solicitud de la nueva cantidad calculada por Sanz al presentar las cuentas de la cuantía concedida inicialmente.[3068]

Entretanto, las obras de la colegiata siguieron su curso según lo estipulado por Agustín Sanz en su última visura sin sufrir parones hasta que se agotaron las 4.622 libras y 15 sueldos jaqueses concedidas inicialmente y una cantidad extra aportada por el Cabildo de Borja. Sin duda, lo más urgente era reconstruir los muros laterales del coro con sus dos grandes óculos circulares, y terminar los arcos exteriores de refuerzo y el recrecimiento de los muros de la nave, que se ultimaron en los meses inmediatos, para poder acometer progresivamente y con la debida seguridad la construcción de los nuevos tejados con su estructura de armaduras de pendolón. Dicha construcción estaba ya muy avanzada, prácticamente terminada, a principios de junio, casi cuatro meses después, sin contar el tejado del tramo del presbiterio, que Sanz había excluido de su primer cálculo de costes y que por tanto no se podía acometer con el dinero adjudicado. De hecho, tal y como informó el racionero Antonio Mª Fernández de Heredia a la Junta de Fábrica el 5 de junio, sería preciso que cesaran *las obras si no se entretiene el aparejador y oficiales en el desmonte de los tejados del presbiterio, que corresponden al segundo cálculo, con*

[3066] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v. (Informe de visura de 7-II-1794).

[3067] Mariano Domínguez Longás, nacido el 15-IX-1752 en la localidad cincovillesa de Sos, alcanzó una gran trascendencia pública durante la ocupación francesa de Aragón (1809-1813) por los importantísimos cargos que ocupó bajo la administración del Mariscal Louis-Gabriel Suchet, Gobernador General de Aragón: Comisario General de Policía de Aragón (después director general de Policía de Aragón), Corregidor de Zaragoza y Comisario general de la orilla izquierda del Ebro. Murió exiliado en Pöey, en los Bajos Pirineos (Francia), el 17-V-1818. Véase BAYOD PALLARÉS, R. G., *El Reino de Aragón durante el "Gobierno Intruso" de los Napoleón*, Zaragoza, Librería General, 1979, pp. 78-87; MAESTROJUÁN CATALÁN, F. J., *Ciudad de vasallos…*, *op. cit.*, pp. 44 y 57; y PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, J., *Relación General de…*, *op. cit.*, pp. 149-150.

[3068] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 78 v. (Decreto de 8-II-1794, informe de 10-II-1794 y decreto de 31-V-1794); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 39 (Junta de 9-II-1794), p. 41 (Junta de 15-V-1794), pp. 42-43 (Junta de 18-V-1794); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 237 r.-v. (Cabildo de 16-V-1794).

motivo de no haver traído la madera comprada para concluir las dos tramadas que faltan de tejados del primer cálculo. Para evitar la paralización de los trabajos, la junta, que llevaba alrededor de 15 días valorando la posibilidad de construir ya el nuevo tejado de la cabecera aunque estuviera fuera del cálculo aprobado, con el fin de no dejar las cubiertas a medio concluir y aprovechar los andamios que se habían montado en la parte exterior de los tejados, acordó el propio 5 de junio (con la aprobación del comisionado municipal) que los trabajadores procedieran a desmontar el tejado viejo del presbiterio, lo que daría tiempo a que llegara la madera que faltaba para terminar de cerrar las dos *tramadas* (espacio entre armaduras) nuevas pendientes. La decisión se tomó con la certeza de que la Intendencia daba su aprobación oficiosa a la ejecución de esta obra extra, algo que Juan José de Asso se había encargado de indagar en Zaragoza. La única condición era que *se llevara cuenta separada* de su coste, que debía adelantar el Cabildo, para poder computarlo posteriormente en el segundo cálculo de costes de Sanz, de 3.185 libras jaquesas, que debería ejecutarse en el futuro [figs. 30 y 31].[3069]



Fig. 30: ***Dibujo de la estructura del tejado de la nave de la colegiata, que fue creada en la restauración de 1793-1794*****. Detalle del dibujo de la sección transversal y la planta de la Colegiata de Borja según la propuesta de reforma de Pascual Jordán (28-II-1807). A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. Foto: Álvaro Martínez Molina.**

El desmantelamiento del tejado viejo del presbiterio se acometió de inmediato y con gran celeridad. De hecho, el tejado nuevo que debía sustituirlo, incluidos el recrecimiento previo de los muros que lo soportarían para igualar su altura con los del resto del templo y la creación del nuevo alero en esta zona, se pudo ejecutar en apenas unas semanas, estando prácticamente terminado para el 25 de julio, ya que en dicha fecha Antonio Mª Fernández de Heredia planteó a la Junta de Fábrica la necesidad de conseguir *una porción de texones para las obras de cerramiento de los texados del presbiterio*. Unos días después, el 30 de julio, sin duda siguiendo el consejo de Agustín Sanz o su aparejador, el mismo racionero propuso a la junta que en caso de aprobarse la apertura de dos óculos circulares en el presbiterio, a ambos lados de este, la obra se acometiera antes

[3069] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 43-44 (Junta de 20-V-1794), p. 44 (Junta de 25-V-1794), p. 45 (Junta de 28-V-1794) y pp. 45-47 (Junta de 5-VI-1794); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 239 v. (Cabildo de 6-VI-1794).

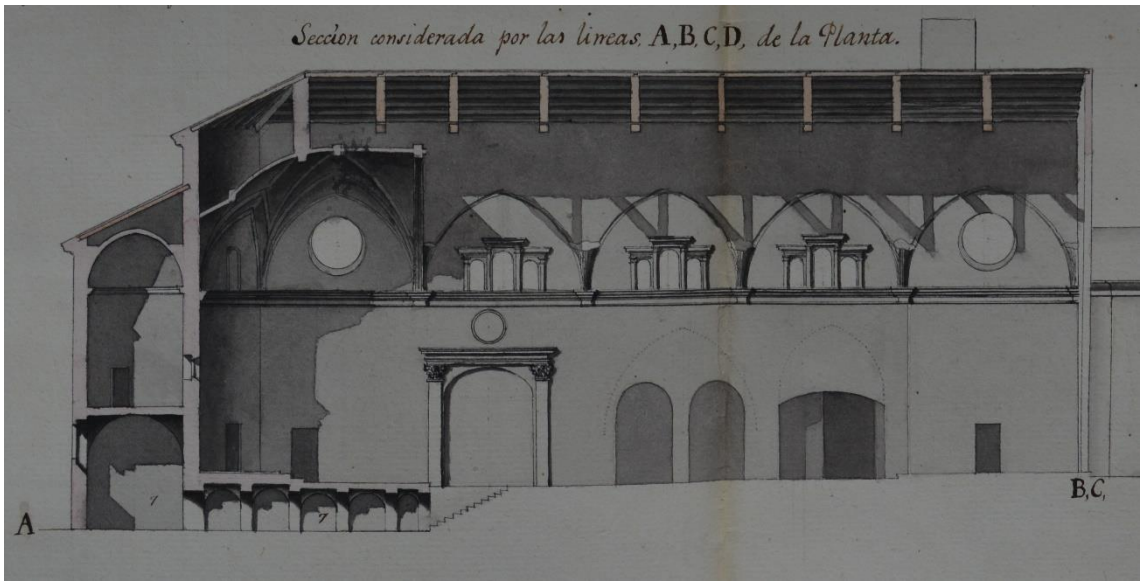


Fig. 31: ***Sección longitudinal de la Iglesia de Santa María de Borja tal y como estaba en 1806*** **(se observa la estructura del tejado creado en la restauración de 1793-1794). Detalle del dibujo de la sección longitudinal y la planta de la Colegiata de Borja en 1806, de Pascual Jordán (28-II-1807). A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. Foto: Álvaro Martínez Molina.**

de retejar los tejados de las capillas que envolvían la cabecera para evitar que los cascotes que pudieran caer dañaran el cubrimiento renovado de dichas capillas, una propuesta que la junta aprobó. Estos dos óculos, no previstos en el primer cálculo Sanz, pero añadidos como adelanto del segundo cálculo al igual que el tejado del presbiterio y una sencilla cornisa moldurada corrida que se dispuso por debajo del arranque de las bóvedas, debían ser idénticos a los del coro, con los que harían *pendant* en el extremo contrario de la nave mejorando ostensiblemente la iluminación y el aspecto del espacio más importante del templo. Su construcción se acometió entre agosto y primeros de octubre, dado que el 6 de octubre Heredia informó a la junta de que *el segundo óvalo del presbiterio está para concluirse*. Dichos óculos todavía se conservan, aunque cegados y con su rosca parcialmente destruida por sendos vanos rectangulares, a su vez cegados, abiertos en la reforma definitiva del templo de 1828-1831. Sería recomendable que futuras restauraciones mantuvieran visible su huella exterior, a pesar de interrumpir la decoración mudéjar, como testimonio de la agitada historia del templo [figs. 32 y 33].[3070]

[3070] A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 48-49 (Junta de 25-VII-1794) y p. 49 (Juntas de 30-VII-1794 y 6-X-1794).



Fig. 32: ***Vista general del exterior de la cabecera de la Colegiata de Borja*****. Se observan el recrecimiento mural ideado por Agustín Sanz y construido en 1794 y uno de los dos óculos circulares (hoy cegado y parcialmente destruido) abiertos en el presbiterio en 1794. Foto: Enrique Lacleta.**



Fig. 33: ***Detalle del óculo del presbiterio de la colegiata correspondiente al lado del evangelio, que fue ideado por Agustín Sanz y abierto en 1794.*** **Hoy aparece cegado y parcialmente destruido por una de las nuevas ventanas de formato rectangular creadas en la reforma de 1828-1831, también cegada en la actualidad. Foto: Enrique Lacleta.**

El 6 de octubre de 1794 la Junta de Fábrica acordó escribir a Juan José de Asso, que se encontraba en Zaragoza, para que comunicara a Agustín Sanz, *director de la fábrica de la yglesia, que puede dar el destino que le parezca al aparejador por no haver ya ni caudal ni orden para continuar la fábrica de la yglesia*. Para entonces las obras aprobadas por el Consejo de Castilla y contenidas en el primer cálculo de Sanz ya se habían concluido, con la excepción de todo lo referente a las bóvedas, que quedaron sin derribar, apuntaladas hasta nuevo aviso. Casi dos meses antes, el 12 de agosto, los dos comisionados oficiales del Cabildo de Borja y el Ayuntamiento, Juan José de Asso y Antonio Cuartero, habían remitido ya a la Intendencia de Aragón las cuentas generales de las obras tal y como se encontraban, supuestamente, a fecha de 30 de junio de 1794. En aquel momento se daban por gastadas las 4.622 libras y 15 sueldos jaqueses (87.014 reales de vellón) calculados por Sanz, y otras 18 libras, 1 sueldo y 6 dineros (340 reales) adicionales que había concedido el capítulo eclesiástico borjano. Sin embargo, la realidad era algo distinta: se presentaron como agotadas partidas que aún no lo estaban para hacer creer a la Intendencia que el cálculo aprobado se había terminado ya, algo preciso para poder iniciar la tramitación de una segunda fase de obras centrada en las bóvedas, lo que se consideraba muy urgente. En consecuencia, en verano aún pudieron acometerse ciertos trabajos con el presupuesto ordinario que, no obstante, se agotó pronto. El resto de obras acometidas al final del verano y el otoño o bien fueron sufragadas por el Cabildo o bien adelantadas por este a cuenta del segundo cálculo de Sanz (tejado del presbiterio y óculos), aunque también se pudo disponer a partir del 15 de julio de una cantidad muy considerable: 212 libras y 10 sueldos (4.000 reales), entregada de limosna por un particular, Pedro de Frías. Las obras, en contra de lo indicado a Sanz, continuaron finalmente más allá de octubre y bajo la dirección del aparejador, aunque ya bastante disminuidas. No cesaron hasta el 13 de diciembre de 1794, último día en que el aparejador y los albañiles percibieron jornal. El templo había quedado restaurado al exterior, pero en un estado muy precario interiormente, impracticable para el culto por la ruina de sus bóvedas [fig. 34].[3071]

El grave deterioro que aquejaba al abovedamiento de la Colegiata de Santa María de Borja, que se había puesto de manifiesto durante las obras de restauración del templo, había obligado a Agustín Sanz a desechar su idea inicial de restaurar las viejas bóvedas de crucería estrellada (reconstruyendo dos en estilo) y a plantear su demolición y reconstrucción de nueva planta utilizando el esquema de bóveda de cañón. Esta

[3071] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 80 r. (Representación de 12-VIII-1794); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 49 (Junta de 6-X-1794); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas de Mariano Lázaro de jornales de albañiles y Cuentas de Heredia de 14-II-1795); A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 242 r. (Cabildo de 18-VII-1794); y A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", documentación suelta de las obras de la colegiata, cartas y respuestas de Asso (Carta de 27-V-1794). El 28-XII-1794, justo antes de abandonar Borja tras el cese definitivo de las obras, el aparejador José Martínez recibió una gratificación de 17 libras jaquesas (320 reales de vellón) de parte de la Junta de Fábrica, que le entregó el racionero Antonio Mª Fernández de Heredia, como agradecimiento por el buen desempeño de su trabajo. Solo cuatro días después, el 1-I-1795, Heredia abonaba a Pedro Dueñas, carretero de Alberite, 15 libras (282 reales) por *tres carros con que ha conducido a Zaragoza la familia del aparejador y sus muebles*.

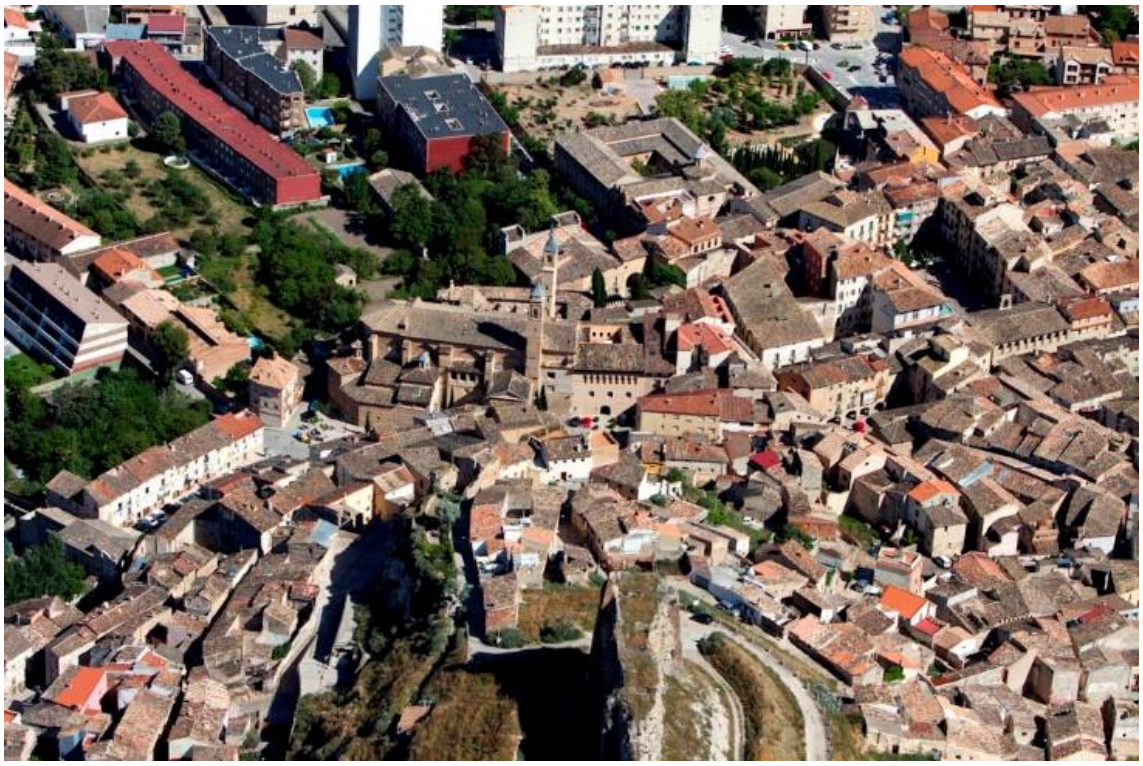


Fig. 34: ***Vista aérea de la ciudad de Borja*****. En el centro de la imagen se observa la Colegiata de Santa María.**

modificación, que no se había podido acometer durante el periodo de obras que concluyó el 13 de diciembre de 1794 por estar fuera del cálculo aprobado, tendría un coste de 3.185 libras jaquesas (59.951 reales y 9 maravedís de vellón) según lo había determinado Sanz en el informe de su última visura de la colegiata, que rubricó el 7 de febrero de 1794. Sin embargo, para poder iniciar la tramitación oficial de la solicitud de las 3.185 libras necesarias para poder construir las bóvedas nuevas, el Intendente General de Aragón suplente, Mariano Domínguez, por recomendación del Contador Principal de Propios y Arbitrios de Aragón, Diego Navarro, había determinado ya el 31 de mayo de 1794 que antes debían presentarse las cuentas generales de las obras acometidas en la colegiata. En vista de ello, los dos comisionados encargados de controlar oficialmente la restauración del templo, Juan José de Asso y Antonio Cuartero, remitieron el 12 de agosto de 1794 a la Intendencia de Aragón las cuentas generales de dichas obras, que llevaban fecha de 30 de junio de 1794. En ellas se dio por gastado el caudal de 4.622 libras y 15 sueldos (87.014 reales) adjudicado por el Consejo de Castilla según el primer cálculo de costes de Agustín Sanz, aunque en realidad quedaban todavía partidas sin ejecutar. Además, siguiendo lo estipulado por el Intendente suplente a finales de mayo, aprovecharon la remisión de las cuentas para plantear de nuevo en la representación adjunta la necesidad de acometer una segunda fase de obras centrada en la construcción de nuevas bóvedas.[3072]

[3072] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v. (Informe de visura de 7-II-1794), f. 78 v. (Decreto de 31-V-1794) y f. 80 r. (Representación de 12-VIII-1794); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, Documentación de las obras de reparación de la colegiata de 1793-1794 (Cuentas de Mariano Lázaro de jornales de albañiles y Cuentas de Heredia de 14-II-1795); y A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", documentación suelta de las obras de la colegiata, cartas y respuestas de Asso (Carta de 27-V-1794).

Tras recibir las cuentas de la primera fase de obras y la representación adjunta a mediados de agosto de 1794, el Intendente titular Antonio Ximénez Navarro, de nuevo reincorporado a su puesto tras regresar del frente navarro-guipuzcoano de la Guerra de la Convención, decidió pasarlas a informe de su Contador Principal el 2 de septiembre, quien tras estudiarlas propuso su aprobación el 19 de septiembre por encontrarlas *fieles, legales y justificadas*. En vista de dicho dictamen y de que los comisionados planteaban la necesidad de acometer una segunda fase de trabajos, una necesidad que el propio Juan José de Asso se había encargado de manifestar personalmente a los funcionarios de la Intendencia, Ximénez Navarro decidió pedir a su arquitecto de confianza y director de las obras de la colegiata que le indicara si las 3.185 libras jaquesas contempladas en su informe de visura del 7 de febrero de 1794 serían suficientes para concluir las obras de la iglesia *con arreglo al proyecto principal*, o si en el tiempo transcurrido había tenido que añadir algunos trabajos más que encarecieran dicha cuantía, y en dicho caso, si serían *urgentes y de precisa necesidad*. Agustín Sanz contestó al Intendente el 20 de octubre con un breve informe en el que le manifestó que *las tres mil ciento ochenta y cinco libras que se necesitan gastar en esta yglesia son únicamente para dejarla con seguridad sin apartarse del proyecto principal, resultando este mayor gasto, principalmente, de tener que construir de nuevo las bóbedas y arcos que las acompañan, siendo assí que en dicho proyecto solo hice cuenta de repararlas por los motivos que tengo expuestos en mi informe de 7 de febrero último*.[3073]

En vista del informe de Agustín Sanz, el Intendente suplente Mariano Domínguez decidió iniciar la tramitación oficial de un nuevo expediente para conseguir la adjudicación de las 3.185 libras jaquesas en que el arquitecto zaragozano había calculado el coste de dicha segunda fase de obras, expediente que se inició con la documentación acumulada desde la presentación del informe de visura de Sanz del 7 de febrero de 1794. La tramitación oficial comenzó con un decreto de Domínguez del 29 de octubre de 1794, por el cual mandaba pasar el nuevo expediente *a los perceptores de los diezmos y demás contribuyentes* para que, en vista de la inversión ya hecha en la restauración del edificio y de las 3.185 libras que había determinado Sanz *que se necesitan además para su conclusión*, informaran *cada uno respectivamente lo que se les ofrezca en el término de quince días*. Sin embargo, el expediente, por existir ciertas reticencias en la Intendencia, no fue comunicado a los tres interesados: la Junta de Propios de Borja y los capítulos eclesiásticos de Borja y Tarazona, hasta justo un mes después, mediante tres oficios idénticos rubricados por Antonio Ximénez Navarro el 29 de noviembre de 1794.[3074]

La primera institución en contestar a la Intendencia fue el Cabildo de Borja, que rubricó su informe el 14 de enero de 1795, aunque no lo remitió hasta entrado el mes de

[3073] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 80 r. (Representación de 12-VIII-1794 y decreto de 2-IX-1794), f. 80 r.-v. (Informe de 19-IX-1794), f. 80 v. (Decreto de 18-X-1794) y f. 81 r. (Informe de 20-X-1794); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente sobre reparación de la Yglesia colegial de Borja. Desde 12 de enero de 1794", f. 4 r.-v. (Representación de 12-VIII-1794, decreto de 2-IX-1794, informe de 19-IX-1794, decreto de 18-X-1794 e informe de 20-X-1794).

[3074] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 81 r. (Decreto de 29-X-1794); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", f. 4 v. (Decreto de 19-X-1794), f. 5 r.-v. (Oficio de 29-XI-1794), f. 6 r. (Oficio de 29-XI-1794) y f. 6 v. (Oficio de 29-XI-1794); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", pp. 49-50 (Junta de 13-XI-1794) y p. 50 (Junta de 26-XI-1794).

febrero. En él se mostraba partidario de que esta diera las providencias oportunas para continuar las obras del templo hasta su conclusión, con el fin de que los fieles pudieran asistir a misa en un lugar adecuado, ya que los claustros donde ahora lo hacían eran oscuros, húmedos y poco capaces. En cuanto a su contribución a los trabajos restantes, planteaba que, en caso de que no se le eximiera de colaborar económicamente en atención a su cortedad de rentas decimales y primiciales, se le indicara la cantidad, dado que intentaría dar prioridad a las obras. Por su parte, la Junta de Propios, que actuaba de acuerdo con el capítulo borjano en atención al clima de buen entendimiento que se había generado entre ambas instituciones durante la primera fase de obras, rubricó su informe el 31 de enero. En él apoyaba las obras propuestas por Agustín Sanz por importe de 3.185 libras jaquesas *por no apartarse en nada del proyecto principal de reparación* y pedía que se tomaran las providencias oportunas para reemprender los trabajos *hasta su completa reparación*, aunque no concretaba nada sobre su contribución económica. Como era de esperar, la actitud de la tercera institución en discordia, el Cabildo de la Catedral de Tarazona, fue muy distinta, ya que a diferencia de las otras dos no obtendría beneficio alguno de la restauración del templo (poder asistir a misa con dignidad...) pero sí que tendría que contribuir de manera muy considerable. Por ello, en su informe de respuesta, fechado mucho tiempo después, el 30 de marzo, manifestó su aprobación a lo ejecutado hasta el momento y a la inversión de caudales que se había hecho, pero que le sería *imposible o muy insoportable* contribuir a las obras adicionales calculadas por Sanz para finalizar la obra, aduciendo como motivo, o excusa más bien, una serie de impuestos y gastos especiales con que se habían gravado sus rentas para financiar la Guerra de la Convención. De hecho, solicitaba que se diera *una tregua* para la ejecución de la obra *hasta que cesen las necesidades y obligaciones actuales*.[3075]

Tras recibir el escrito del Cabildo de Tarazona, el nuevo Intendente General de Aragón interino, Francisco Xavier de Larumbe Rodríguez,[3076] solicitó el 10 de abril de

[3075] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 82 r.-v. (Informe de 31-I-1795), f. 83 r.-v. (Informe de 14-I-1794) y f. 85 r.-v. (Informe de 30-III-1795); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", f. 7 r.-v. (Informe de 14-I-1794), f. 8 r.-v. (Informe de 31-I-1794) y f. 15 r.-v. (Informe de 30-III-1794); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 51 (Juntas de 11 y 15-XII-1794 y Junta de 1-I-1794), pp. 51-52 (Junta de 13-I-1795), pp. 52 (Juntas de 25-I-1795 y 4-II-1795) y p. 53 (Junta 11-II-1795); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 258 r. (Cabildo de 12-XII-1794).

[3076] Francisco Xavier de Larumbe Rodríguez Mally y Muñoz, natural de Santiago de Compostela, pero de antepasados navarros, fue un hacendista ilustrado gallego que ocupó importantes puestos en la administración española durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. En 1775 residía en Sevilla, donde ejercía como Comisario de Guerra en estrecha colaboración con el Intendente General de Sevilla y del Ejército de Andalucía, el célebre Pablo de Olavide. En Sevilla participó activamente en los círculos intelectuales ilustrados (fue un personaje culto, suscriptor de numerosas publicaciones), siendo socio fundador de la Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País en ese mismo año de 1775, junto a otros destacados ilustrados como Melchor Gaspar de Jovellanos, del que fue amigo personal (de hecho, el hermano menor de este, Gregorio, falleció poco después en la casa de Larumbe). Dentro de su labor en la Sociedad Económica sevillana destaca la redacción, a los tres meses de la fundación, de un crítico informe sobre el estado de la industria sevillana titulado *Reflexiones sobre el modo de establecer la Industria y cuál es más conveniente al sistema y actual estado de Sevilla* (1775). Años después, a mediados de la década de 1780, ya instalado en la Corte, sin dejar de ser Comisario de Guerra Larumbe fue promovido al equipo de dirección del flamante Banco Nacional de San Carlos, del que llegó a ser en torno a 1785-1786 director honorario de la Dirección de Giro, siendo retratado por Francisco de Goya en 1787 para incluir su retrato en la galería de directivos de la institución. Poco antes, en 1784, había recibido el honor de Caballero Supernumerario de la Orden de Carlos III, lo que le supuso un gran reconocimiento social, que se sumó a

1795 un informe al Contador Principal de Propios y Arbitrios del Reino de Aragón para tomar criterio sobre el asunto. Sin embargo, la respuesta no fue inmediata, sino que se dilató hasta el 21 de mayo. En dicha fecha, el Contador suplente, José Soler, le comunicó que, al no disponer del primer expediente de las obras de la Colegiata de Borja por encontrarse en el Consejo de Castilla, consideraba preciso solicitar un nuevo informe en el que el Cabildo de Borja diera su opinión sobre los argumentos del Cabildo de Tarazona oponiéndose a contribuir a las obras adicionales del templo. El Intendente aceptó la propuesta, por lo que el propio 21 de mayo ordenó que se remitiera al Cabildo de Borja el escrito del capítulo eclesiástico de Tarazona, que se envió el día 22 adjunto a un oficio suyo [fig. 35].[3077]



Fig. 35: ***Retrato de Francisco Xavier de Larumbe*****.**
Francisco de Goya y Lucientes, 1787. Óleo sobre lienzo,
113 x 77 cm. Madrid, Banco de España.

El Cabildo de Borja tardó en contestar un mes exacto ya que preparó minuciosamente el contenido de su informe en colaboración con la Junta de Fábrica y Juan José de Asso, que seguía en Zaragoza haciendo gestiones ante la Intendencia, con el fin de intentar lograr una resolución favorable a sus intereses cuanto antes. En su extenso informe, fechado el 20 de junio de 1795, el Cabildo de Borja explicó a Larumbe paso a paso todo el proceso que había seguido hasta entonces la reparación de la Colegiata de

su condición de Caballero de la Orden de Santiago. Sus ascensos profesionales también continuaron, ya que en 1789 fue promovido de Comisario de Guerra a Comisario Ordenador de los Reales Ejércitos, y en el verano de 1792, *en consideración al mérito y buenos servicios*, Carlos IV lo ascendió al rango de Intendente de Provincia, siendo una de sus primeras labores la coordinación de la retaguardia del frente navarro-guipuzcoano durante la Guerra de la Convención junto al Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro. En los primeros meses de 1795, cuando la Guerra de la Convención tocaba ya a su fin, ocupó interinamente el cargo de *Intendente del Exército y Reyno de Aragón*, es decir, de Intendente General de Aragón, supliendo por tanto a Ximénez Navarro. Véase CARO BAROJA, J., *La hora navarra del siglo XVIII. Personas, familias, negocios e ideas*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969, pp. 381 y 410.

[3077] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 85 r.-v. (Decreto de 10-IV-1795, informe de 21-V-1795 y decreto 21-V-1795); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", f. 17 r. (Oficio de 22-V-1795).

Borja, haciendo hincapié en la financiación de las obras, y por tanto en la contribución de cada uno de los interesados, y en las propias obras y su estado. Sin embargo, a la hora de abordar el asunto de la financiación de la fase adicional de obras que requería el templo y la negativa del Cabildo de Tarazona a contribuir, decidió dar un giro copernicano al que había sido su planteamiento hasta entonces, que era que las obras se financiaran con la contribución de las mismas tres instituciones que habían financiado la primera fase y siguiendo un reparto similar. De hecho, pese a detestar la actitud del Cabildo de Tarazona, que no hacía más que poner obstáculos y excusas a su contribución, el capítulo eclesiástico borjano, en un alarde de tacticismo e hipocresía, decidió apoyar las tesis del cabildo turiasonense, a quien alabó por su *exactitud y generosidad* en la contribución a las obras, para intentar conseguir la adjudicación de una nueva fuente de financiación que había surgido como caída del cielo apenas mes y medio antes: el caudal del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona, que había quedado disponible al fallecer el obispo José Laplana y Castillón, gran benefactor de las obras, en la primera quincena de mayo.[3078]

En su informe, el Cabildo de Borja proponía al Intendente interino solicitar del caudal del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona la cantidad necesaria para poder sufragar la conclusión de las obras pendientes, por considerarlo *un medio sin perjuicio de los contribuyentes, tan gravados por otra parte, y a mayor veneficio de los caudales públicos, destinados por el Consejo a una causa tan pía como urjente* (la guerra), además de ser perfectamente aplicable, por su naturaleza, al fin propuesto.[3079] Estos argumentos, aunque interesados, eran ciertos, ya que destinando el expolio y la vacante a financiar las segunda fase de obras, se beneficiarían los tres contribuyentes que las financiaban, que se liberarían de pagar, y el propio Estado, que podría destinar las rentas liberadas, en caso necesario, a las eventualidades bélicas. Sin duda, lo que perseguía el Cabildo de Borja con esta propuesta era sortear los obstáculos que había puesto y seguiría poniendo el Cabildo de Tarazona al sistema de financiación tradicional, que tanto gravaba sus rentas, y liberarse de una posible contribución propia a la segunda fase de obras mayor que la anterior. Sin embargo, lo que el capítulo borjano ignoraba era que el camino elegido sería un auténtico calvario que, unido a una serie de desgraciadas vicisitudes históricas

[3078] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 85 r.-v. (Informe de 20-VI-1795); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 57 (Junta de 18-V-1795), pp. 57-58 (Junta 3-VI-1795), p. 58 (Junta de 15-VI-1795) y pp. 58-59 (Junta de 21-VI-1795); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", ff. 18 r.-21 r. (Informe de 20-VI-1795); y A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 271 v.-272 r. (Cabildo de 16-V-1794). El Cabildo de Borja había sido informado en su sesión del 16-V-1795 del contenido de una carta de Joaquín Joven de Salas, canónigo doctoral del Cabildo de la Catedral de Tarazona y Juez Subcolector de Expolios y Vacantes del Obispado de Tarazona, en la que este pedía al Cabildo de Borja que mandara colgar en el lugar acostumbrado un edicto, que remitía, por el que se llamaba a los acreedores del difunto obispo, si los hubiere, para que en el término de 30 días acudieran *a deducir sus derechos*. En vista de dicha carta, no solo se colgó el edicto, sino que el Cabildo acordó escribir a Joaquín Joven para que como Juez Subcolector de Expolios y Vacantes hiciera lo posible en favor de la *fábrica de la iglesia*, es decir, que realizara gestiones para lograr adjudicar una parte del caudal del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona a las obras.

[3079] El expolio eran los bienes y rentas eclesiásticas que dejaba un obispo al fallecer (los obispos no podían testar). Desde el Concordato de 1753 el Estado se encargó de su administración, debiéndose destinar el producto obtenido a obras benéficas o a cubrir las necesidades de la Iglesia. Por su parte, la vacante eran las rentas que producía el obispado en cuestión hasta que un nuevo titular ocupaba la mitra.

encadenadas, acabaría convirtiendo una obra que con el sistema de financiación tradicional se hubiera podido acometer casi de inmediato, en apenas dos o tres años, en un tortuoso y triste proceso de más de tres décadas y media, durante las cuales los borjanos no pudieron hacer uso de su querida Iglesia colegial de Santa María.[3080]

Una vez recibido el extenso informe del Cabildo de Borja, el Intendente Larumbe lo mandó pasar el 23 de junio a la Contaduría para poder formarse una opinión sobre la nueva propuesta. El Contador Principal suplente, José Soler, le contestó quince días después, el 7 de julio, manifestando su apoyo a la propuesta de sacar el dinero necesario para la segunda fase de obras del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona, que le parecía adecuada, aunque consideraba necesario dejar abierta también la vía de financiación alternativa, la tradicional, por si el Consejo de Castilla no aceptaba la propuesta del capítulo borjano. Por ello proponía que se calculara lo que le tocaría pagar a cada uno de los tres contribuyentes por el coste de la segunda fase de la restauración del templo en base a las mismas cuotas de la primera fase. Larumbe aceptó la idea, por lo que el 10 de julio mandó pasar oficio al Cabildo de Borja para que dijera la cuantía con que podría contribuir a la conclusión de las obras, ya que su aportación, como en la primera fase, sería voluntaria por lo exiguo de sus rentas. Así, sabiendo lo que aportaría, se podría proceder después a la formación del reparto de cantidades entre los restantes contribuyentes.[3081]

El Cabildo de la Colegiata de Borja dio su contestación el 26 de julio de 1795, manifestando de nuevo su *cortedad* de rentas, pero a la vez el deplorable estado de la iglesia y la necesidad de continuar sus obras, que le impulsaban a sacrificar una parte de sus rentas como testimonio de la gran necesidad de acometer *la reedificación del templo ruinoso*. Ofrecía 200 libras jaquesas (3.764 reales y 20 maravedís de vellón), una cantidad proporcionalmente similar a la que aportó en la primera fase de obras, que abonaría en dos plazos en el término de dos años, a razón de 100 libras (1.882 reales y 10 maravedís) por año. Poco después, el 5 de agosto, Francisco Xavier de Larumbe mandó pasar el ofrecimiento del Cabildo a informe de la Contaduría, que contestó 15 días más tarde, el 20 de agosto. En su escrito, José Soler se mostró muy proclive a las ideas e intereses del Cabildo borjano, algo lógico dadas las intensas gestiones directas del canónigo Juan José de Asso. Manifestaba que la cantidad ofrecida por el capítulo borjano le parecía *mui proporcionado a la cortedad de sus rentas* e incluía adjunto el reparto entre los contribuyentes de las 3.185 libras (59.951 reales y 9 maravedís) a que ascendería el coste de la segunda fase de obras, que había formado a partir de las 200 libras ofrecidas por el Cabildo. No obstante, se manifestaba partidario de seguir la propuesta expresada por el Cabildo de Borja en su informe del 20 de junio antes que hacer un nuevo reparto entre los contribuyentes por parecerle *mui conforme a la Real Ynstrucción sobre el destino que se deve dar al caudal de espolios y vacantes el que se pida de estos la cantidad necesaria para la conclusión de las obras de dicha yglesia, siguiéndose de ello una ebidente utilidad a los caudales públicos, y más estando el sobrante de estos destinados para la*

[3080] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 85 r.-v. (Informe de 20-VI-1795).
[3081] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 277 r.-v. (Cabildo de 24-VII-1794); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 91 r.-v. (Decreto de 23-VI-1795, informe de 7-VII-1795 y decreto de 10-VII-1795) y f. 134 r. (Oficio de 13-VII-1795).

redempción de vales reales. De hecho, le proponía al Intendente que hiciera presente esta preferencia al Consejo de Castilla *a fin de que, si lo estimase combeniente, se digne tomar aquellas providencias relativas a su logro*, comunicándole también *la necesidad de continuar la obra, y que de no hacerlo con la mayor brebedad, se seguirán muchos y graves perjuicios.* Además, consideraba que con toda esta información podía cerrarse ya la instrucción del segundo expediente de la reparación de la colegiata y remitirlo al Consejo para que siguiera allí su curso.[3082]

Francisco Xavier de Larumbe recogió de inmediato el guante que se le lanzaba desde la Contaduría, ya que solo un día después, el 21 de agosto de 1795, mandó hacer presente al Consejo de Castilla la propuesta de la Contaduría mediante la remisión del segundo expediente, que debía seguir allí su tramitación. Se envió adjunto a un oficio suyo fechado el 28 de agosto y dirigido a Juan de Membiela, Contador General de Propios y Arbitrios. En dicho oficio suscribía punto por punto la propuesta salida de la Contaduría, por lo que mostraba su preferencia por obtener el caudal necesario para la segunda fase de obras de la colegiata del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona. De inmediato, el Contador General pasó el segundo expediente al Consejo de Castilla, aunque este no pudo iniciar su tramitación hasta el 10 de noviembre, dos meses y medio después. Ese lapso fue aprovechado por el Cabildo de Borja para iniciar una serie de gestiones en Madrid que coadyuvaran al éxito de sus pretensiones. En primer lugar, a primeros de septiembre entró en contacto por vía epistolar con dos eclesiásticos residentes en Madrid cuyas gestiones ante el Colector General de Expolios y Vacantes de España e Indias, Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba (h. 1750-1800),[3083] consideraba el Cabildo que podrían ser decisivas para lograr la adjudicación de los fondos que ambicionaba una vez que el expediente pasara a la Colecturía General, donde debía decidirse y aprobarse su entrega, dada la amistad que les unía al Colector. Dichos personajes eran el aragonés

[3082] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 92 r.-v. (Informe de 26-VII-1795 y decreto de 5-VIII-1795), ff. 92 r.-93 r. (Informe de 20-VIII-1795) y f. 135 r.-v. (Carta de 26-VII-1795). Según el reparto formado de las 3.185 libras jaquesas (59.951 reales y 9 maravedís de vellón): al Cabildo de Tarazona le correspondería contribuir con 1.182 libras, 16 sueldos y 2 dineros (22.264 reales), divididos en dos plazos anuales, por la quinta parte de sus diezmos; al Ayuntamiento, por el sobrante de primicias que percibía, le corresponderían 1.555 libras, 13 sueldos y 2 dineros (29.282 reales), también en dos plazos; el Cabildo de Borja tendría que abonar 200 libras (3.764 reales y 20 maravedís) en dos plazos; y los Propios, es decir, el Ayuntamiento, debería entregar otras 246 libras, 10 sueldos y 12 dineros (4.640 reales y 20 maravedís), en dos plazos, para *completar la cantidad de las 200 libras jaquesas ofrecidas por el Cavildo de la Colegial hasta la que le pueda corresponder por la 5ª parte de los diezmos*.

[3083] Pedro Joaquín de Murcia y Córdoba fue nombrado *Colector General de Espolios y Vacantes de los Arzobispados y Obispados de estos Reynos y Exactor General de Medias Annatas Eclesiásticas* en mayo de 1783, coincidiendo con su designación como consejero del Consejo de Castilla, que tuvo lugar en 3-V-1783. Entonces era dignidad de la Catedral de Cuenca (Abad de Sey) e Inquisidor de Valencia. Antes había sido arcediano de la Iglesia Metropolitana de Valencia, Provisor y Gobernador del Obispado de Valencia, y canónigo doctoral de la Catedral de Almería. En 1798, como consejero de Castilla, recibió el encargo de poner en pie el Plan General de Hospitales para todo el país, fruto de lo cual ese mismo año publicó un extenso estudio titulado *Discurso político sobre la importancia y necesidad de los hospicios, casas de expósitos y hospitales, que tienen todos los estados, y particularmente España* (Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1798). Véase QUINTANILLA, A. I., "Los consejeros de Castilla: eruditos y escritores (1759-1788)", *Indagación: Revista de Historia y Arte*, 2, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 141-162, espec. pp. 153-154; y LEÓN TELLO, F. J., y SANZ SANZ, V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), pp. 260-261.

Manuel Abad y Lasierra (1729-1806),[3084] arzobispo de Selymbria, y el conquense José Antonio Jaramillo Loaysa (1733-1800),[3085] que hasta 1779 había ejercido como Inquisidor de Aragón y que en ese momento era Inquisidor de Corte y miembro del Consejo de la Suprema y General Inquisición. Ambos eclesiásticos se comprometieron a interceder en todo lo posible ante Pedro Joaquín de Murcia para favorecer los intereses del Cabildo, y de hecho mantuvieron relación epistolar con el Cabildo informando de sus gestiones directas ante el Colector, que fueron muy intensas en el caso de Jaramillo, quien aconsejó y colaboró estrechamente con el *agente de negocios* del Cabildo de Borja en Madrid, Donato Arranz de Santillán, que era quien debía llevar a cabo los trámites directos ante el Consejo de Castilla. De hecho, ambos estudiaron concienzudamente y de manera conjunta la documentación que les remitió el Cabildo, vislumbrando enseguida, a principios de octubre, que probablemente el Consejo pondría alguna dificultad para remitir el expediente al Colector General de Expolios y Vacantes *y en que este haga la distribución que se pretende porque puede estorvarla la aplicación hecha por Su Santidad a Su Magestad de los Espolios y Vacantes*. En otras palabras, los intereses de la Corona y el Estado, muy necesitados de fondos tras el fiasco de la Guerra de la Convención, que acababa de concluir solo tres meses antes, podían interponerse en el camino apetecido por el Cabildo de Borja. Para reforzar todo este plan, el Cabildo entró también en contacto con un tercer eclesiástico residente en Madrid, el aragonés Manuel Lorieri,[3086] dignidad de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza, quien se comprometió a mediados de septiembre a *coadyubar con su influxo en lo posible al mejor despacho en*

[3084] Manuel Abad y Lasierra, natural de Estadilla (Huesca), donde nació en el seno de una familia infanzona el 24-XII-1729, fue un eclesiástico aragonés de larga trayectoria. Tras estudiar en Calatayud y Huesca ingresó como monje benedictino en el Monasterio de San Juan de la Peña, desempeñando una intensa labor como historiador que le llevó a ser miembro de la Real Academia de la Historia. Su carrera eclesiástica continuó, primero como Prior de Meyá (1773-1783), dignidad mitrada del Principado de Cataluña, y posteriormente como primer Obispo de Ibiza (1783-1787) y Obispo de Astorga (1787-1790). En 1791, tras haber renunciado al Obispado de Astorga, fijó su residencia en Madrid, siendo nombrado arzobispo de Selymbria (cargo honorífico por ser una diócesis bajo dominio otomano) y dignidad de la Santa Iglesia Metropolitana de Toledo (Abad de San Vicente). Fue nombrado director de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid en 1792 e Inquisidor General de España en 1793, aunque solo permaneció un año en el cargo (1793-1794). Ya en 1798 se retiró a Aragón, concretamente a Zaragoza, ciudad donde murió el 12-I-1806. Sobre Manuel Abad y Lasierra véase NIETO CALLÉN, J. J., y SÁNCHEZ MOLLEDO, J. M., "Fray Manuel Abad y Lasierra, un aragonés de la Ilustración", *Argensola*, 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 371-389.

[3085] José Antonio Jaramillo Loaysa y Vázquez de Tablada, natural de Montalvo (Cuenca), donde había nacido el 19-III-1733, fue un eclesiástico que desarrolló la mayor parte de su carrera vinculado al Santo Oficio. Tras estudiar en La Universidad de Salamanca, donde fue colegial y huésped del Colegio Mayor del Arzobispado, se convirtió en ministro del Santo Oficio, llegando a ser en la década de 1770 Inquisidor Apostólico y fiscal general del Tribunal de la Inquisición de Zaragoza, cargo que ocupo hasta 1779. A partir de entonces pasó a ser Inquisidor de Corte en Madrid. En el momento de su muerte, acaecida en Madrid el 15-IX-1800, era Caballero de la Orden de Santiago, Inquisidor de Corte, miembro del Consejo de la Suprema y General Inquisición, y canónigo de la Catedral de León, de cuya diócesis había llegado a ser en el pasado Provisor y Vicario General. Fue enterrado en la Iglesia del convento dominico de Nuestra Señora del Rosario de Madrid. Véase FERNÁNDEZ GARCÍA, M., *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores, 2004, p. 231.

[3086] Manuel Lorieri era dignidad del Cabildo Metropolitano de Zaragoza y regidor de la Sitiada del Hospital General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, además de todo un ilustrado, amigo personal del gran poeta Juan Meléndez Valdés desde el paso de este por la Real Audiencia de Aragón a comienzos de la década de 1790. Era sobrino del difunto Manuel de Roda y Arrieta, secretario de Gracia y Justicia de Carlos III, uno de los aragoneses más influyentes de la segunda mitad del siglo XVIII.

el Consejo del expediente sobre fábrica de yglesia. En segundo lugar, ya entrada la segunda mitad de octubre, el Cabildo de Borja remitió dos extensas representaciones, una de ellas fechada el 18 de octubre y dirigida al propio Colector General de Expolios y Vacantes, y la otra, algo posterior, para al rey Carlos IV. En ambas, haciendo mención del expediente remitido al Consejo, el Cabildo pedía que se le adjudicara del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona lo necesario para concluir las obras de la Colegiata de Borja. El rey mandó pasar la suya al propio Colector General [fig. 36].[3087]



Fig. 36: ***Monumento dedicado a Manuel Abad y Lasierra en Ibiza*.**

El expediente de la segunda fase de las obras de la Colegiata de Borja fue visto por los miembros del Consejo de Castilla el 10 de noviembre de 1795, quienes decretaron pasarlo a la Escribanía de Cámara y de Gobierno para los reinos de la Corona de Aragón, a cargo de Manuel Antonio de Santisteban, en la que debía continuar su instrucción, algo que se hizo al día siguiente. Casi de inmediato, el 13 de noviembre, la Sala de Gobierno de dicha escribanía acordó pasar el expediente con los antecedentes al Fiscal del Consejo

[3087] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 93 r. (Decreto de 21-VIII-1795), f. 94 r.-v. (Oficio de 28-VIII-1795) y f. 95 v. (Decreto 10-XI-1795); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", ff. 28 r.-29 v. (Representación de h. 18-X-1795), f. 30 r.-v. (Carta de 30-VIII-1795), ff. 31 r.-32 r. (Carta de 19-IX-1795), f. 33 r.-v. (Carta de 6-IX-1795), f. 34 r.-v. (Carta de 12-IX-1795) y f. 35 r.-v. (Carta de 7-X-1795); A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 276 r. (Cabildo de 10-VII-1794), f. 282 r. (Cabildo 11-IX-1794), f. 283 r. (Cabildo de 18-IX-1795) y f. 285 v. (Cabildo de 16-X-1795); y A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", documentación suelta de las obras de la colegiata (Resumen de diligencias sin fecha).

para que redactara un exhaustivo informe sobre su contenido, quien lo tuvo listo en apenas un mes, rubricándolo el 10 de diciembre. En dicho informe, el Fiscal manifestaba su total apoyo a la idea de financiar las obras de conclusión de la colegiata con el producto del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona, ya que le parecía *lo más proporcionado y conforme a lo que exigen las circunstancias* y a la urgencia de las obras, y por tanto proponía que el Consejo aprobara el destino de dicho caudal a tal fin, *previniendo a los ynteresados practiquen las diligencias que estimen conducentes al efecto de que se havilite y ponga en ejecución con la posible brevedad.* En vista del rotundo informe del Fiscal, solo seis días después, el 16 de diciembre de 1795, la Sala de Justicia del Consejo mandó pasar el expediente al Relator. Sin embargo, por motivos que no están claros pero que probablemente tuvieran que ver con la existencia de otros pretendientes a los fondos solicitados, el expediente quedó paralizado durante un año y medio en que no se tomó decisión oficial alguna, hasta el 17 de junio de 1797, en que el Consejo lo entregó a Pedro Joaquín de Murcia tras haberlo acordado así su Sala de Justicia cuatro meses antes, el 22 de febrero de 1797, para que *tenga a bien manifestar al Consejo lo que le dicte su prudencia y notorio zelo público sobre lo que propuso el Yntendente de Aragón don Francisco Xavier Larumbe en la representación que hizo al Consejo por la Contaduría General de Propios y Arbitrios del Reyno*.[3088]

En el año y seis meses que estuvo atascado el expediente en el Consejo de Castilla nada se hizo en la colegiata, que siguió cerrada a cal y canto, con sus bóvedas apuntaladas (los andamios seguían puestos), realizándose el culto diario en las dos galerías del claustro habilitadas como iglesia provisional en unas condiciones de escasa higiene y salubridad por la humedad, la escasa ventilación, la poca luz y los efluvios nauseabundos de los enterramientos que se hacían en dicho claustro. Sin embargo, esos dieciocho largos meses fueron aprovechados por el Cabildo para intentar adelantar de manera extraoficial las gestiones con el Colector General de Expolios y Vacantes. De hecho, los contactos que habían iniciado los eclesiásticos que colaboraban con el Cabildo de Borja en Madrid habían dado sus frutos bastante pronto, dado que ya el 13 de noviembre de 1795 se pudo leer en la sesión del Cabildo una carta de Pedro Joaquín de Murcia dirigida a Manuel Abad y Lasierra en la que se ofrecía a hacer cuanto pudiera respecto a la solicitud del capítulo eclesiástico borjano. Es más, a principios de febrero de 1796, el propio Pedro Joaquín de Murcia escribió a Joaquín Joven de Salas, Juez Subcolector de Expolios y Vacantes del Obispado de Tarazona, para que le informara exhaustivamente sobre la pretensión del Cabildo de Borja de obtener parte del fondo del expolio y la vacante de dicho obispado, para lo que le remitió la representación que este le había remitido el 18 de octubre de 1795 y la que a su vez le había redirigido el rey. Este le contestó el 14 de febrero de 1796 con un exhaustivo informe en el que le manifestaba la urgentísima necesidad de las obras de reparación del templo y las grandes dificultades económicas que tendrían los tres contribuyentes naturales para financiar la segunda fase de obras con los fondos que en principio debían destinarse a este fin: los diezmos y la primicia. Sin embargo, pese a sus insinuaciones favorables, no se mojó y eludió defender claramente

[3088] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 95 r. (Informe de 10-XII-1795 y decreto 16-XII-1795), f. 96 r.-v. (Decreto de 10-XI-1795, oficio de 11-XI-1795 y decreto 13-XI-1795) y f. 97 r. (Decreto de 22-II-1797).

la adjudicación del expolio y la vacante a las obras. El contenido de esta carta, al que el Cabildo pudo acceder, alentó a este a seguir adelante en su pretensión pese a la paralización del expediente en el Consejo. De hecho, a lo largo de todo el año 1796 siguieron las gestiones extraoficiales ante el Colector y el propio Consejo de Castilla, llevadas a cabo por los eclesiásticos colaboradores, que fueron especialmente activos, sobre todo Jaramillo, y el *agente de negocios* del Cabildo en Madrid, Donato Arranz de Santillán.[3089]

La remisión del expediente a Pedro Joaquín de Murcia el 17 de junio de 1797 reabrió el camino de la financiación y lo focalizó. Por ello, tras tener conocimiento de dicha remisión, la Junta de Fábrica se apresuró a escribir con fecha de 25 de junio, a nombre del Cabildo de Borja, un nuevo memorial al Colector General de Expolios y Vacantes *suplicándole el más breve y favorable despacho, y recordándole las dos representaciones que se dirigieron separadas, la una a Su Magestad y la otra al expresado señor Murcia, que también paran en su poder con informe favorable que dio a ellas el señor don Joaquín Joben de Salas, Subcolector de este obispado.* Sin embargo, pese a las esperanzas albergadas por el Cabildo de Borja, Pedro Joaquín de Murcia tenía muy pocas ganas de colaborar. De hecho, ni se molestó en contestar y pronto puso todos los obstáculos que pudo a las pretensiones del Cabildo bloqueando el expediente en su poder durante varios años, hasta su propia muerte, acaecida en 1801, sin duda con la pretensión de dilatar su instrucción para poder destinar así, sin obstáculo alguno, los fondos del expolio y la vacante del Obispado de Tarazona a su gran proyecto vital: el Plan General de Hospitales y Hospicios, que le había encomendado hacia 1797 el propio Consejo de Castilla (del que además era consejero) y al que quería dedicar preferentemente los fondos del expolio y la vacante de las distintas diócesis españolas, habiendo decidido adjudicar el de la diócesis turiasonense, probablemente desde un primer momento, a los nuevos hospicios o casas de misericordia de Tarazona y Calatayud, que ambicionaba crear reaprovechando los antiguos colegios jesuíticos de ambas ciudades, tal y como lo manifestó en su *Discurso político sobre la importancia y necesidad de los hospicios, casas de expósitos y hospitales, que tienen todos los estados, y particularmente España*, publicado en Madrid en 1798, y que no era otra cosa que su declaración de intenciones sobre el plan de hospitales y hospicios que pretendía poner en marcha por delegación del Consejo. De hecho, en su *discurso* afirmaba que la creación de los hospicios de Tarazona y Calatayud estaba ya aprobada.[3090]

[3089] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), ff. 287 v.-288 r. (Cabildo de 13-XI-1795), f. 298 v. (Cabildo 27-II-1796), f. 299 v. (Cabildo de 12-III-1796) y f. 305 r. (Cabildo de 27-V-1796); y A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", f. 36 r.-v. (Carta de 14-II-1796), f. 37 r. (Carta de 18-II-1796), f. 38 r. (Carta de 21-II-1796), f. 39 r.-v. (Carta de 26-V-1796), f. 40 r. (Decreto de 22-II-1797) y f. 35 r.-v. (Carta de 7-X-1795).

[3090] A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", documentación suelta de las obras de la colegiata (Resumen de diligencias sin fecha); A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 341 r.-v. (Cabildo de 7-VII-1797); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Quaderno de Junta de comisión...", p. 69 (Junta de 26-V-1797) y pp. 69-70 (Junta 24-VI-1797); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", f. 41 r.-v. (Carta de 25-VI-1797); QUINTANILLA, A. I., "Los consejeros de Castilla...", *op. cit.*, pp. 153-154; y LEÓN TELLO, F. J., y SANZ SANZ, V., *Estética y teoría de la arquitectura..., op. cit.*, pp. 260-261. Sobre el antiguo Colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona, después casa de misericordia u hospicio (Hogar Doz), véase CARRETERO CALVO, R., *Arte y arquitectura conventual..., op. cit.*, pp. 89-241, espec. pp. 191-200.

Los intentos de desbloquear el curso del expediente en la Colecturía General de Expolios y Vacantes fueron infructuosos, mientras Pedro Joaquín de Murcia vivió. El Cabildo y su Junta de Fábrica exploraron diversas vías, pero no lograron desatascarlo. En un primer momento, en los últimos meses de 1797 y los primeros de 1798, recurrieron a la vía tradicional: la gestión directa de sus *agentes de negocios* en Madrid ante los oficiales de la Colecturía, algo que no surtió efecto alguno ante la voluntad del colector de dilatar el proceso todo lo posible. Por ello, a mediados de junio de 1798, el Cabildo decidió contactar con el Ayuntamiento de Borja para promover acciones conjuntas ante la Colecturía, algo a lo que este se avino por su interés en restaurar cuanto antes el edificio más importante de la ciudad y centro focal de la vida ciudadana. De hecho, nombró de inmediato un comisionado encargado de tratar el asunto con el Cabildo, el regidor y militar Francisco de Lajusticia Enguera (1755-¿?),[3091] muy ducho en asuntos arquitectónicos, que con el tiempo llegaría a jugar un papel muy relevante. La estrategia a seguir, pactada por ambas instituciones, fue que el Cabildo diera una recompensa muy generosa de 100 doblones al *agente de negocios* del Ayuntamiento de Borja en Madrid en caso de que lograra sacar adelante el expediente en la Colecturía (incluyendo en ello todos los gastos que generaran sus gestiones), algo que no ocurrió dado el empecinamiento de Pedro Joaquín de Murcia, y ello pese a recurrir incluso a generosas gratificaciones a los oficiales de la Colecturía. Ante la falta de resultados, el Cabildo decidió explorar otras vías de financiación sin dejar de lado la principal, que era desatascar el expediente. Por un lado, continuó intentando que los ejecutores testamentarios del difunto Pedro de Frías, antiguo benefactor de las obras, consignaran alguna cantidad de su legado como limosna a las obras del templo, algo que llevaba negociando desde finales de 1797. Por otro, escribió con fecha de 13 de noviembre de 1798 un cuidado y exhaustivo memorial al nuevo Obispo de Tarazona, fray Damián

[3091] Francisco de Lajusticia nació en Borja el 29-I-1755. Era hijo del infanzón borjano Joaquín José de Lajusticia y Mur y de Cándida de Enguera. Siguió la carrera militar brillantemente, alcanzando el grado de mariscal de campo. Participó en los principales conflictos bélicos de su época, distinguiéndose en la Guerra de la Convención y combatiendo en la Guerra de la Independencia. Desarrolló también una dilatada carrera como funcionario civil, siendo nombrado regidor perpetuo del Ayuntamiento de Borja por la clase de nobles el 24-VIII-1786, junto al jurista borjano Tomás Cuartero y Bona. En septiembre de 1789 fue elegido, junto al propio Tomás Cuartero, diputado o procurador por Borja en la Cortes Generales con motivo de la jura del futuro Fernando VII como Príncipe de Asturias. Volvió a ser elegido treinta años después, en 1819, para felicitar, en nombre de Borja al mismo Fernando VII con motivo de su matrimonio con María Josefa Amalia de Sajonia. Por aquel entonces residía en Madrid, a donde se había trasladado a vivir a finales de 1814 tras haber sido *repuesto* en su cargo de Diputado de Millones, para el que ya había sido elegido en 1806. Dicho cargo se elegía por sorteo entre los representantes de las 37 ciudades y villas españolas con voto en Cortes. Poco después de llegar a Madrid vio mejorada su situación, pues fue nombrado en 1815 Tesorero General de los Reinos de España. Allí, en la Corte, hizo numerosas gestiones en favor de la reparación de la Colegiata de Borja como comisionado del Ayuntamiento y el Cabildo de Borja para tal fin. En 1816 era miembro de la Orden de Carlos III y del *Consejo de Su Majestad en el Supremo de Hacienda*. Permaneció en Madrid hasta 1820, en que, con motivo del inicio del Trienio Liberal, regresó a Borja. Volvió a ejercer personalmente su regiduría (fue ratificado en el puesto), pero al hundirse el sistema constitucional en la primavera de 1823 fue depurado por supuesto liberal, desposeyéndosele de su cargo municipal el 15-V-1823. Estuvo casado en primeras nupcias con María del Pilar Amar y Borbón, hermana de Antonio Amar y Borbón, último virrey del Nuevo Reino de Granada, y de Josefa Amar y Borbón, prototipo de mujer ilustrada. Con su primera esposa tuvo varios hijos, pero ninguno dejó descendencia. Casó en segundas nupcias con Josefa del Río, con quien no tuvo hijos. Véase GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 571-572; y MAYORALGO Y LODO, J. M., "Aragón en el registro...", *op. cit.*, pp. 297-439, espec. p. 346.

Martínez de Galinsoga (1738-1802),[3092] que todavía no se había incorporado a su sede dado que permanecía aún en la Nueva España, donde había sido Obispo de Sonora. El memorial, en el que el Cabildo le pedía que *se dignase contribuir con alguna cantidad para la fábrica de esta iglesia como lo hizo su antecesor*, se le hizo llegar en mano a través de Manuel Sanz, que partió de Borja el 14 de noviembre. Pasaría por la ciudad de México, donde se hallaba el obispo, en su viaje hacia la provincia de Zacatecas, a donde se dirigía *empleado por Su Magestad* como ministro contador, por lo que debió tardar en entregarle el memorial.[3093]

Ya entrado el año 1799, la situación de bloqueo del segundo expediente de las obras de la Colegiata de Borja empezaba a ser insostenible por el deterioro progresivo del templo, que seguía clausurado. Por ello, el Cabildo, harto de la situación, decidió abordar el problema de frente y dirigir una representación al Consejo de Castilla exponiéndole la situación de parálisis que experimentaba el expediente en la Colecturía General de Expolios y Vacantes por motivos que no alcanzaba a entender, y pidiéndole que recuperara dicho expediente y le diera curso ordinario planteando la financiación de las obras a la manera tradicional, siguiendo el reparto que había aprobado el Intendente Larumbe en 1795 como alternativa a la concesión del expolio y la vacante. Sin embargo, el Cabildo para poder ejercer una mayor presión ante el Consejo, decidió recabar previamente el apoyo a dicha representación del nuevo Intendente General de Aragón, Blas Ramírez Pérez (h. 1735-1805).[3094] Ya el 5 de julio de 1799 acordó que el canónigo doctoral, Indalecio Estrada, que estaba en Zaragoza, *hable con el señor Yntendente y vea si le parece bien que se haga una representación para que se dé curso al expediente sobre*

[3092] Damián Martínez de Galinsoga había nacido en la localidad murciana de Lorca el 15-VI-1738. Miembro de la orden franciscana, cuando fue propuesto en septiembre de 1793 para ocupar la sede del Obispado de Sonora, en las *provincias internas* del virreinato de Nueva España, era el padre Guardián del Convento Grande de San Francisco de México. Fue nombrado para ocupar el Obispado de Sonora el 21-II-1794 y consagrado obispo el 31-VIII-1794 en el Oratorio del Palacio Arzobispal de la villa de Tacubaya por Alonso Núñez de Haro y Peralta, arzobispo de México. Ocupó el obispado novohispano muy poco tiempo, solo hasta el 27-V-1796, en que fue nombrado Obispo de Tarazona. Sin embargo, no regresó a la península y tomo posesión del Obispado de Tarazona hasta 1799. Ocupó la sede turiasonense hasta el 10-VIII-1802, en que falleció.

[3093] A.C.S.M.B., Libro XIII de Gestis Capituli (1790-1798), f. 341 r.-v. (Cabildo de 7-VII-1797), f. 360 r. (Cabildo 29-XI-1797), f. 361 v. (Cabildo de 9-XII-1797); A.C.S.M.B., Libro XIV de Gestis Capituli (1798-1803), ff. 3 v.-4 r. (Cabildo de 12-VI-1798), ff. 4 v.-5 r. (Cabildo 30-VI-1798), f. 5 v. (Cabildo de 6-VII-1798), ff. 6 v.-7 r. (Cabildo de 13-VII-1798), f. 19 v. (Cabildos de 26-X-1798 y 3-XI-1798) y f. 21 v. (Cabildo 16-XI-1798); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", ff. 42 r.-46 r. (Memorial de 13-XI-1798); y A.M.B., Sign. 11-2, Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Borja (1798-1800), s. f. (Actas de 27-VI-1798 y 4-VII-1798).

[3094] El zaragozano Blas Ramírez fue comisario de guerra desde 1762. En enero de 1781 fue designado comisario ordenador de los Reales Ejércitos, siendo destinado al mes siguiente a la plaza de Orán, en el norte de África, donde ejerció como ministro principal de hacienda y guerra. Allí permaneció cinco años, hasta que entró en la "carrera" de las intendencias, siendo la primera la Intendencia General de la Provincia de Ávila, que recibió en 1786. En 1789 fue nombrado Intendente General de Murcia, mientras que en 1797 alcanzó la Intendencia de Córdoba, donde solo permaneció un año. Su último destino fue la Intendencia General de Aragón, que recibió en 1798 y que mantuvo hasta su muerte, acaecida el 30-III-1805, cuando contaba 70 años. Entre 1801 y 1805 fue además Corregidor de Zaragoza. Véase GIMÉNEZ LÓPEZ, E., e IRLÉS VICENTE, M. C., "El gobierno de Zaragoza…", *op. cit.*, pp. 58 y 66; y CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos…*, *op. cit.*, año 1805, ms. 123, ff. 25 v.-26 r. (30-III-1805).

fábrica de esta yglesia, y pasado este oficio, y visto lo que responde el señor Yntendente, venga y forme aquí la representacción si al señor Yntendente le huviese parecido bien que se haga. Las gestiones con Blas Ramírez fueron satisfactorias, por lo que, de vuelta en Borja, el doctoral se puso a preparar la representación, cuyo borrador presentó al Cabildo el 27 de julio, siendo aprobado. La versión en limpio, que llevaba fecha del 30 de julio, se la remitió al Intendente el 1 de agosto para que la revisara. Este le comunicó días después que *la dirigirá por su mano y recomendará la representación que se le embió para el Supremo Consejo sobre expediente de reparación de esta yglesia* [fig. 37].[3095]



Fig. 37: ***Escudo de armas de Blas Ramírez,*** **Intendente General de Aragón. Foto: Álvaro Martínez Molina.**

El Intendente Ramírez, que se implicó notablemente, cumplió su palabra, de tal manera que el 6 de septiembre de 1799 remitió a Manuel Antonio de Santisteban, que estaba a cargo de la Escribanía de Cámara y de Gobierno del Consejo de Castilla para los reinos de la Corona de Aragón, la representación o recurso del Cabildo de Borja, adjunta a un oficio suyo en el que le pedía que hiciera presente al Consejo *la urgencia de continuar las obras de que trata dicho recurso por la indecencia con que se celebran los divinos oficios en el sitio que interinamente se usa y por el perjuicio que resulta a las ejecutadas de dilatar su conclusión.* La representación fue vista por la Sala de Gobierno de dicha Escribanía solo cinco días después, el 12 de septiembre, que la mandó pasar a la Colecturía General de Expolios y Vacantes para que esta le informara sobre el asunto y tomara una resolución al respecto. Sin embargo, ante la pasividad del Consejo de Castilla, la respuesta de la Colecturía volvió a ser el silencio administrativo. De hecho, para desesperación del Cabildo, que llegó a valorar la posibilidad de incoar un tercer expediente ante la parálisis del segundo, tardó dos largos años en contestar y lo hizo ya fallecido Pedro Joaquín de Murcia, quien hasta el último momento se negó a despachar el expediente que obraba en su poder pese a la insistencia del Cabildo. La respuesta llegó de su sucesor, José Eustaquio Moreno, el 19 de octubre de 1801. En ella comunicaba al Consejo de Castilla la devolución del expediente de Borja después de más de cuatro años y medio en poder de la Colecturía General de Expolios y Vacantes, y que no podía conceder cantidad alguna *por estar aplicado por Su Magestad el producto líquido del espolio y vacante de Tarazona para la construcción de los hospicios de aquella ciudad y*

[3095] A.C.S.M.B., Libro XIV de Gestis Capituli (1798-1803), f. 52 r.-v. (Cabildos de 5 y 12-VII-1799), f. 54 r.-v. (Cabildo 27-VII-1799), ff. 54 v.-55 r. (Cabildo de 2-VIII-1799) y ff. 56 v.-57 r. (Cabildo de 9-VIII-1799); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", ff. 47 r.-48 r. (Representación de 30-VII-1799), f. 49 r. (Carta de 31-VII-1799), f. 50 r. (Carta 15-VIII-1799), f. 51 r.-v. (Carta 21-VIII-1799); A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", Documentación suelta de las obras de la colegiata (Resumen de diligencias sin fecha); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 98 r.-99 r. (Representación de 30-VII-1799).

de la de Calatayud. Pedro Joaquín de Murcia había logrado finalmente salirse con la suya a costa de Borja y su colegiata, que seguía deteriorándose sin remedio.[3096]

La devolución del segundo expediente para la reparación de la Colegiata de Borja por parte de la Colecturía General de Expolios y Vacantes permitió relanzar los trámites para intervenir en el maltrecho templo, dado que el Consejo de Castilla decidió dar curso a dicho expediente en cuanto lo recibió. Así, la Sala de Gobierno del Consejo de Castilla acordó el 21 de octubre de 1801 pasarlo al Fiscal, quien suscribió un informe el 13 de diciembre proponiendo que, ante la imposibilidad de echar mano del fondo de expolios y vacantes, el Consejo mandara proceder a la conclusión de las obras con el fondo de primicias de Borja y *contribuiendo el Cabildo de Tarazona sin escusa con la prorrata que le corresponda en calidad de perceptor de diezmos, secuestrándosele en caso de resistencia*. El informe del Fiscal pasó a la Sala de Gobierno, que el 17 de diciembre mandó remitir el expediente al Relator para cerrar su instrucción. Fue entonces cuando la mediación del borjano Tomás Cuartero y Bona (1756-¿?),[3097] consejero en el Consejo Supremo de la Guerra, a quien el capítulo eclesiástico borjano había solicitado ayuda a finales de noviembre de 1801 consciente de su gran influencia en la Corte, fue decisiva para lograr un despacho favorable del expediente, ya que este se preocupó de tratar personalmente el asunto con *los señores consejeros que lo han de votar*, lo que acabó de inclinar la balanza a favor de los intereses del Cabildo de Borja, que solo unos días después, el 4 de enero de 1802, veía como la Sala de Justicia del Consejo dictaba un auto, concretado a su vez en una Real Provisión para el Intendente, fechada el 26 de enero, por la que ordenaba a este que hiciera *proceder a la conclusión de la reparación de la Yglesia colegial de Borja con el producto del sobrante de sus primicias y el resto lo prorratee entre los partícipes en diezmos en razón de la quota de su percepción, sequestrándolos en caso de resistencia, acordando las providencias que le dicte su prudencia para la más pronta y económica recaudación y distribución de los caudales y egecución de dichos reparos conforme al plan aprobado*. Para entonces, el arquitecto del proyecto, Agustín

[3096] A.C.S.M.B., Libro XIV de Gestis Capituli (1798-1803), f. 57 r.-v. (Cabildo de 17-VIII-1799), f. 58 v. (Cabildo de 30-VIII-1799), ff. 60 v.-61 r. (Cabildo de 13-IX-1799), f. 61 r. (Cabildo de 20-IX-1799), f. 64 r.-v. (Cabildo de 4-X-1799), ff. 91 v.-92 r. (Cabildo de 14-VI-1800) y f. 104 v. (Cabildo 3-X-1800); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", ff. 47 r.-48 r. (Representación de 30-VII-1799), f. 52 r. (Carta de 6-IX-1799), f. 53 r. (Carta de 8-IX-1799) y f. 54 r.-v. (Carta de 14-IX-1799); A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", Documentación suelta de las obras de la colegiata (Resumen de diligencias sin fecha); y A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 98 r.-99 r. (Representación de 30-VII-1799), f. 100 r. (Oficio de 7-IX-1799), f. 101 v. (Decreto de 12-IX-1799) y f. 102 r. (Oficio de 19-X-1801).

[3097] Tomás Inocencio Cuartero y Bona nació en Borja el 29-XII-1756. Tras cursar estudios de derecho siguió una brillante carrera judicial que le llevó a ser nombrado en 1791 Oidor de la Real Audiencia de Palma de Mallorca, cargo que ocupó hasta 1799, en que fue promocionado al cargo de Oidor de la Real Chancillería de Granada, que ocupó muy poco tiempo. De hecho, solo un año después, en 1800, fue designado consejero o *ministro togado* del Consejo Supremo de la Guerra. En 1802, además de consejero de Guerra era también miembro del *Consejo de Su Majestad*. Siempre mantuvo una estrecha relación con su ciudad natal, habiendo sido en septiembre de 1789, junto al regidor y militar Francisco de Lajusticia Enguera, diputado o procurador por Borja en la Cortes Generales con ocasión de la jura del futuro Fernando VII como Príncipe de Asturias. En 1798 fue elegido *Diputado de Millones* en representación de la ciudad, un cargo que se elegía por sorteo entre los representantes de las 37 ciudades y villas españolas con voto en Cortes. Véase GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico..., op. cit.*, vol. I, p. 342.

Sanz, llevaba ya seis meses muerto, había fallecido el 25 de julio de 1801, a los 76 años y medio, una edad muy tardía para la época.[3098]

La Real Provisión del Consejo de Castilla del 26 de enero de 1802, pese a estar destinada al cumplimiento del Intendente General de Aragón, fue remitida primero al Cabildo de Borja por ser su beneficiario. En consecuencia, a finales de febrero, el Prior de la colegiata, Diego Cuartero, se desplazó hasta Zaragoza para entregársela a Blas Ramírez personalmente e iniciar los trámites ante la Intendencia para poner en marcha la segunda fase de obras del templo cuanto antes. Dicha entrega tuvo lugar ya a principios de marzo y vino precedida el 28 de febrero de un aviso al Intendente y de la remisión al Prior desde Borja de una carta credencial, así como una *instrucción* sobre el periplo administrativo del segundo expediente que debía servirle de guía en sus diligencias ante la Intendencia. Dichas diligencias fueron tortuosas por la soterrada y callada oposición que al éxito del proyecto ejercía el Cabildo de Tarazona ante la Intendencia, a la que mandaba con regularidad un comisionado para entorpecer el curso del expediente. Sin embargo, tuvieron finalmente un resultado satisfactorio, ya que solo dos meses después de recibir la Real Provisión, el 8 de mayo de 1802, Blas Ramírez dictaba un decreto por el cual mandaba guardar y cumplir dicha Real Provisión, pero en él establecía como novedad que, dado que había mediado mucho tiempo desde el año 1794 en que Agustín Sanz hizo el último reconocimiento de la Colegiata de Borja y que podría haber variado el estado de la misma, se comunicara orden, *por muerte de este, a su hijo don Mathías, arquitecto por la Academia de San Fernando, para que pase a dicha ciudad, haga nuevo reconocimiento de dicha yglesia y declare si además de los reparos propuestos por su padre son precisos otros, sin separarse del proyecto aprobado, y que cantidad más será necesaria para ellos, o si por ser su estado hoy el mismo que tenía en aquel año debe estarse en todo al reconocimiento hecho en 7 de febrero de 1794, dándosele al propio tiempo los correspondientes oficios para el Cavildo Eclesiástico y Junta de Propios de dicha ciudad, a fin de que le auxilien en lo que se le ofrezca y le satisfagan las dietas de su comisión* [fig. 38].[3099]

[3098] A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 102 r. (Decreto de 21-X-1801), f. 101 v. (Informe de 13-XII-1801), f. 101 v. (Decreto de 17-XII-1801), f. 103 r. (Auto de 4-I-1802) y ff. 104 r.-106 v. (Real Provisión de 26-I-1802); A.C.S.M.B., Caja "Documentos. Comisión de Fábrica Colegial-Obras", Documentación suelta de las obras de la colegiata (Resumen de diligencias sin fecha); y A.C.S.M.B., Libro XIV de Gestis Capituli (1798-1803), f. 122 r.-v. (Cabildo de 21-II-1801), f. 157 v. (Cabildo de 27-XI-1801), f. 158 v. (Cabildo de 4-XII-1801) y f. 160 v. (Cabildo de 18-XII-1801).

[3099] A.C.S.M.B., Libro XIV de Gestis Capituli (1798-1803), f. 166 r. (Cabildo de 22-I-1802), f. 167 r.-v. (Cabildo de 5-II-1802), f. 169 r.-v. (Cabildo de 12-II-1802) y f. 171 r. (Cabildo de 6-III-1802); A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Segundo expediente...", ff. 57 r.-62 r. (Real Provisión de 26-I-1802), f. 64 r. (Oficio de 28-II-1802) y f. 65 r. (Decreto de 8-V-1802); A.D.P.Z., Obras municipales (Fomento), Legajo IX-574, Expediente de la Colegiata de Borja, s. f. (Real Provisión de 26-I-1801, oficio de 28-II-1802 y decreto de 8-V-1802).

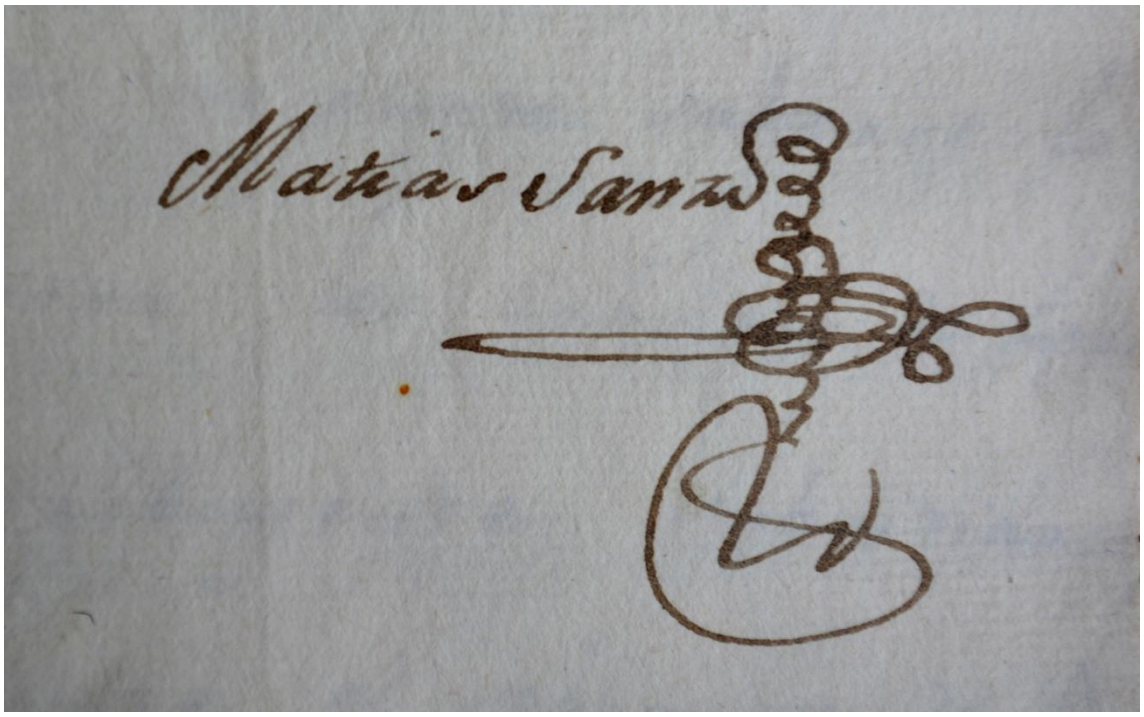


Fig. 38: ***Firma del arquitecto Matías Sanz*****.**
Foto: Álvaro Martínez Molina.

La asunción de la dirección de las obras pendientes en la Colegiata de Borja por parte de Matías Sanz supuso un antes y un después en el devenir del proyecto, que muy pronto, por diversos avatares, se alejó irremediablemente de lo concebido por Agustín Sanz, que no llegó a ejecutarse. De hecho, el proyecto sufrió múltiples contratiempos que lo fueron transformando hasta convertirlo en una auténtica reforma interior neoclásica que no se ejecutó hasta 1828-1831.[3100]

[3100] Sobre el devenir posterior del proyecto, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica de…*, *op. cit.*, pp. 125-451.

5. CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES

El estudio que aquí finaliza me ha permitido constatar la gran importancia del arquitecto zaragozano Agustín Sanz en el contexto de la arquitectura aragonesa y española de la época de la Ilustración, en la que fue el más influyente y trascendental a nivel aragonés, en especial, en la arquitectura religiosa, en la que destacó sobremanera, influyendo en sus coetáneos e incluso en generaciones posteriores de arquitectos. Esta valoración general deriva de las principales conclusiones particulares que he podido extraer del proceso de investigación, reflexión y redacción de este trabajo y que, a continuación, se exponen.

En primer lugar, conviene indicar que Agustín Sanz, a pesar de unos orígenes humildes y completamente ajenos a la profesión arquitectónica, pudo abrirse camino en el ámbito de la arquitectura, gracias a su esfuerzo y constancia así como también a sus indudables dotes para el dibujo y la proyección arquitectónica, formándose, como he podido documentar, tanto a nivel práctico en el sistema gremial tradicional, como aprendiz del maestro de obras Raimundo Cortés, como también a nivel teórico y en el dibujo en la zaragozana Escuela de Dibujo de los Ramírez, a la sombra del que posteriormente sería su mentor, el maestro de obras Julián Yarza Ceballos, quien le transmitió una visión más cosmopolita de la arquitectura y, sobre todo, lo más importante, lo introdujo en las obras de la Santa Capilla del Templo del Pilar, de la que él era el director facultativo, junto a su padrastro, Francisco Velasco. Allí Agustín Sanz pudo tomar contacto de primera mano con la novedosa estética barroca clasicista o académica de raíz italiana, que Ventura Rodríguez había introducido en el proyecto de reforma del Templo y en el propio diseño de la Santa Capilla, eje articulador del mismo. Dicha estética, que respondía a los nuevos parámetros artísticos propugnados por la dinastía borbónica y la nueva Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estaba empezando a cambiar el panorama de la arquitectura aragonesa, gracias al foco renovador en que se habían convertido las obras de construcción de la Santa Capilla. Allí, en las obras de la Santa Capilla, Sanz no solo tomó contacto con la nueva estética, sino que conoció y trató de manera directa y en profundidad a Ventura Rodríguez, quien lo tomó probablemente como delineante durante su segunda estancia zaragozana en 1754 para dirigir el inicio de las citadas obras de la Santa Capilla y quien sería para Agustín Sanz su principal referente y maestro intelectual, hasta el punto de que el arquitecto zaragozano puede ser considerado, a tenor de lo que he podido comprobar al estudiar los principales edificios de arquitectura religiosa abordados en esta tesis, uno de los discípulos más fieles de Ventura Rodríguez, pero no solo siguiendo la estela de su obra pilarista, sino también sus principales aportaciones posteriores de las que Sanz siempre estuvo muy al tanto, influyendo en su propia obra. En las obras del Pilar, tal y como he podido documentar, Agustín Sanz estuvo activo a las órdenes de Julián Yarza Ceballos como oficial de confianza hasta comienzos de 1762, cuando se estableció como maestro de obras con taller propio en Zaragoza, iniciando entonces su carrera independiente como profesional de la arquitectura, aunque ya tenía la titulación gremial de maestro de obras desde 1757,

si bien había seguido las obras del Pilar como oficial. En este sentido, he podido comprobar que el establecimiento como maestro de obras independiente tuvo que ver con la eminente finalización de las obras de la Santa Capilla a nivel arquitectónico en ese mismo año de 1762. Precisamente, este hecho marcará sus inicios como proyectista de arquitectura y, por tanto, será entonces cuando arranque también poco después su dilatada trayectoria como arquitecto de edificios religiosos. De hecho, se ha podido comprobar que durante la década de 1760 la carrera de Agustín Sanz experimentó un rápido y sostenido crecimiento en su importancia conforme la clientela zaragozana fue tomando consciencia de la calidad, novedad y solvencia de sus diseños arquitectónicos. Así, la emergente burguesía mercantil zaragozana, con representantes tan prominentes como Juan Martín de Goicoechea, comenzó a encomendarle sus proyectos de arquitectura civil, ámbito en el que no hemos profundizado en esta tesis, pero que, sin lugar a dudas, es una línea de investigación futura, en la que ya he hecho interesantes incursiones previas, como el estudio de la Puerta del Carmen (cuya autoría le desatribuí), el Cuartel de Convalecientes de Zaragoza, las casas-palacio de Juan Bautista Casabona y Simón Ignacio Tarazona, las viviendas burguesas seriadas, como las que le encargó el citado Goicoechea en la zaragozana calle de las Botigas Hondas, aún conservadas, o también la arquitectura utilitaria protoindustrial (molinos, hornos, etc.) que le encomendó un aristócrata muy poderoso e influyente, que llegó a ser trascendental en el afianzamiento y éxito profesional y artístico de Sanz: el IX Duque de Híjar, quien, a la postre, se convertiría en su primer comitente de arquitectura religiosa, al principio fundamentalmente solo dibujada y después también construida.

Como he podido constatar, ya en 1765 el IX Duque de Híjar comenzó a hacerle encargos; llamativamente, su dilatada relación profesional, que duró más de 35 años, empezó con una intervención de arquitectura religiosa, estudiada en esta tesis, y que es la primera de estas características de Agustín Sanz: la supervisión y corrección de la Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar, que estaba construyendo Joaquín Cólera, en un momento en el que Sanz aún no había diseñado edificios propios de esta naturaleza, si bien tenía una amplia experiencia en el ámbito arquitectónico religioso por su trabajo, tras alrededor de una década, como oficial de referencia en las obras de la Santa Capilla del Pilar y de la reforma del Templo en general.

Este proyecto fue el primero de muchos otros encargos de arquitectura religiosa, entre ellos, varios proyectos de ampliación de las iglesias de sus pueblos de señorío de Urrea de Gaén y Vinaceite que no llegaron a materializarse, pero le permitieron ganar experiencia y trabar una sólida relación de confianza mutua con el IX Duque de Híjar, que, como he podido atestiguar documentalmente, fue adquiriendo cada vez mayor confianza en sus cualidades arquitectónicas hasta por fin empezar a encargarle proyectos de nueva planta para las citadas iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite. De hecho, dos de sus primeros proyectos de arquitectura religiosa de envergadura, aunque no llegaron a ejecutarse, fueron sendas propuestas, por un lado, de planta pseudooval para la Iglesia parroquial de Vinaceite y, por otro, de planta basilical para la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén, encargos que recibió en 1773, como he podido documentar y se da a conocer en este estudio, y cuyos diseños rubricó en ambos casos en la primavera de 1775. Ambos proyectos son muy significativos, a pesar de no haberse ejecutado, pues permiten conocer

el nivel de complejidad que había adquirido la arquitectura de Agustín Sanz en el ámbito religioso, así como la solvencia técnica y estética de la misma visible en sus magníficos diseños de ambos templos, todavía conservados, y que se cuentan entre los más antiguos de arquitectura religiosa de su mano que han llegado hasta nuestros días y que dan testimonio de un proyectista ya maduro y perfecto dominador del lenguaje y la sintaxis del barroco clasicista o académico de raíz barroca romana y de caros influjos venturianos. El estudio de estos diseños desde un punto de vista formal me ha permitido constatar otra realidad, confirmada en otros proyectos posteriores, que no es otra que el profundo conocimiento que Agustín Sanz tenía de las principales fuentes de autoridad de la gran arquitectura europea, fundamentalmente tratados y repertorios de estampas de arquitectura franceses y, sobre todo, italianos, tanto de la arquitectura de la Edad Moderna en general (como el *Insignium Romae Templorum*, entre otros) como de la propia realidad arquitectónica más coetánea, que sabía usar con solvencia e inteligencia para elaborar sus propias soluciones arquitectónicas adaptadas a las necesidades de la obra que tuviera entre manos, haciendo gala siempre de una tendencia natural hacia la síntesis clasicista.

Además, tanto en estos proyectos como en otros coetáneos, que se comentan a continuación, Agustín Sanz empezó a codificar fórmulas propias y diferenciadas para resolver ciertos elementos de su arquitectura religiosa. Esto queda muy patente en su primer templo que se llegó a construir: la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza. La misma es importante, no solo por el hecho de ser en sí misma la primera diseñada y construida por él, sino también porque es testimonio de su relación muy estrecha con el ya mencionado anteriormente Julián Yarza Ceballos, cuya trayectoria también se ha contribuido a perfilar en esta tesis. De hecho, en este trabajo se han aclarado las circunstancias que concurrieron en el diseño y construcción de este templo, que hasta ahora resultaban confusas y difícilmente explicables; así, si bien se había señalado siempre la participación de un Julián Yarza y de Agustín Sanz, se había pensado que ese Julián Yarza era Julián Yarza Lafuente, primo del anterior (Julián Yarza Ceballos), algo que resultaba poco convincente, pues ambos arquitectos eran rivales y no les unía ningún vínculo personal. Sin embargo, la exhumación de documentación inédita que se analiza en esta tesis me ha permitido determinar fehacientemente que el Julián Yarza tradicionalmente citado era Julián Yarza Ceballos y que, a pesar de que ambos, Sanz y Ceballos, tuvieron participación en la elección de la planta del templo, luego inicialmente del proyecto solo se encargó Yarza Ceballos. Sin embargo, su prematura muerte en 1772, cuando apenas se estaba trabajando en los cimientos, supuso la vuelta al mismo de Agustín Sanz, quien asumió, no solo este proyecto sino también otros proyectos de su antiguo mentor, amigo y estrecho colaborador, Yarza Ceballos. De hecho, un acontecimiento luctuoso como este, la muerte de una persona muy allegada, se convirtió paradójicamente para Sanz en una oportunidad trascendental para su desarrollo profesional y artístico, que también se hizo extensiva a la asunción de cargos oficiales antes detentados por Yarza Ceballos, como el de principal maestro de obras y visor municipal.

En cuanto a la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, se hace preciso destacar, entre las cuestiones más relevantes aportadas en este estudio, la constatación desde época temprana de un gusto privilegiado por las plantas centralizadas y los espacios

envolventes, con el fin de potenciar una religiosidad más cercana e íntima, acorde con las nuevas ideas religiosas ilustradas. En este caso, el uso de la planta centralizada se combina con el empleo de un repertorio formal y estético barroco clasicista de gran refinamiento y de ecos pilaristas, muy vinculado todavía al barroco romano, aunque debidamente depurado y reinterpretado en clave clasicista. Se ha podido constatar también, como se da a conocer en este estudio, que este templo fue fundamental como foco de ensayo y codificación de ciertos elementos arquitectónicos que se convirtieron en seña de identidad de buena parte de la arquitectura religiosa posterior de Agustín Sanz, tales como sus modelos característicos de cúpula de crucero (de tambor reducido, casquete peraltado interior articulado por falsos nervios y perforado con óculos ovoides, con o sin linterna, según los casos, y tambor ochavado exterior, que enmascara el casquete), de torre campanario (de base cuadrada, cuerpo inferior de amplio desarrollo longitudinal, cuerpo de campanas con basamento inferior de transición y desarrollo ochavado con flameros de ángulo y cuatro caras principales en arco de medio punto flanqueado por pilastras y rematadas en un potente entablamento que sirve de base al chapitel ligeramente bulboso que remata la estructura), o de retablo lateral; o elementos recurrentes de su repertorio formal (óculos circulares moldurados, con o sin serafín, arcos con protíride en la clave, bóvedas de plato, bóvedas de cañón con lunetos y recuadro central de enmarque, frontón triangular cajeado con óculo de ventilación…).

En relación también con la sucesión de Agustín Sanz en numerosos proyectos de Julián Yarza Ceballos a la muerte de este, he considerado la posible intervención del arquitecto zaragozano, no constatada pero sí presumible, como tracista y director facultativo de las obras pendientes de ejecutar en la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes en 1772, al fallecer aquel. Este amplio conjunto monástico, hasta recientes aportaciones por mi parte, al igual que la Iglesia de la Santa Cruz, se venía atribuyendo en buena medida al ya citado Julián Yarza Lafuente, una atribución que, a tenor de lo hoy conocido, no se sostiene. La participación hoy prácticamente indudable de Julián Yarza Ceballos como director de las obras de la Cartuja implicó necesariamente que aquellas obras que se construyeron tras su muerte y hasta la consagración del templo en 1777 fueran acometidas por otro arquitecto; a tenor de este hecho, del precedente ya citado de la Iglesia de Santa Cruz y de la existencia de soluciones estéticas clasicistas diferenciadas respecto a aquellas de autoría indudable de Yarza Ceballos, que, a su vez, tienen notables concomitancias con la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, me ha llevado a atribuirle, con las debidas cautelas, diferentes elementos arquitectónicos del conjunto monástico (atrio de la Iglesia, portería, cerca, etc.).

Otro proyecto también del que se han obtenidos escasos datos, pero que se ha abordado en esta tesis igualmente, es una ambiciosa propuesta para la reforma y regularización estética de los interiores de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza. Esta se ha estudiado a partir de un magnífico dibujo de sección longitudinal autógrafo de Agustín Sanz que, hasta que lo di a conocer, se consideraba en paradero desconocido y solo se conocía a través de una fotocopia de mala calidad. Dicho dibujo es, sin duda, el más apurado y de mejor calidad de toda la trayectoria de Agustín Sanz, tanto por su calidad gráfica como proyectual, una calidad que queda reflejada en un dominio absoluto no solo de las técnicas del dibujo arquitectónico sino también del dibujo

más netamente artístico por parte de Sanz, que se transluce en el magnífico dominio y viveza en la representación de la forma humana, muy profusa en esta obra, que, por varios indicios que se dan a conocer, estaría vinculada probablemente con un importante mecenazgo cortesano o incluso regio, lo que explica que no haya rastro alguno del proyecto a pesar de su envergadura en el Archivo Capitular de La Seo.

Las obras a las que me acabo de referir son las más relevantes de la etapa de establecimiento y afianzamiento profesional de Agustín Sanz, cuyo final he establecido a mediados del año 1775, con motivo de su nombramiento como académico de mérito en la arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, para el que presentó como mérito sus diseños ya mencionados para las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, un diseño genérico de *bóveda de entierros* o cripta, así como una carta de recomendación del propio IX Duque de Híjar, quien presumiblemente fue determinante en la evolución de la trayectoria arquitectónica de Sanz. Esta nueva titulación académica marcó un hito fundamental en su evolución estética y trayectoria profesional, pues, tal y como he podido documentar, no solo le permitió afianzar su concepción moderna de la arquitectura desde un punto de vista profesional, ya que le facultó para abandonar unilateralmente y con apoyo oficial el gremio de albañiles de Zaragoza, adquiriendo una inédita libertad profesional pionera a nivel español, sino que también lo encumbró definitivamente como el arquitecto aragonés más importante e influyente de su tiempo, junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla, abriéndole numerosas puertas que le permitieron dar un salto cualitativo en su carrera y adentrarse así en la que debe ser considerada su etapa creativa de esplendor, aquella en la que realizó sus mejores obras, como las definitivas iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, cuyo proceso de gestación y construcción se ha esclarecido en este estudio, lo mismo que su interpretación espacial, formal y estética. Ambos templos, construidos entre finales de la década de 1770 y principios de la de 1780, se cuentan entre lo más granado de la producción religiosa de Agustín Sanz y de toda la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración, especialmente por el singular uso de las plantas centralizadas de carácter envolvente, así como de las volumetrías geométricas muy puras y contrastadas en los exteriores, una característica esta última que eclosionará en esta etapa, convirtiéndose en una seña de identidad indiscutible de la arquitectura templaria del zaragozano, que este llegará a transmitir a su discípulo más prominente, el futuro insigne arquitecto neoclásico epilense Silvestre Pérez, que fue precisamente descubierto para la arquitectura cuando era solo un niño por Sanz, cuando estaba a punto de comenzar la construcción de ambos templos de Urrea de Gaén y Vinaceite, cuya edificación aquel pudo conocer de primera mano.

En lo que respecta a la Iglesia de Urrea de Gaén, cabe destacar el inteligente uso de la planta centralizada oval axialmente dirigida, prácticamente inédita en Aragón y muy rara en el ámbito hispánico, que se vinculaba con una selecta estirpe de templos ovales iniciada en el Renacimiento italiano. Esta solución espacial fue usada por Agustín Sanz de manera muy eficaz para dar respuesta a las necesidades litúrgicas de una localidad de población emergente y, a la vez, con el fin de propiciar y favorecer esa nueva religiosidad próxima e íntima que propugnaban los ilustrados, entre ellos, el propio IX Duque de Híjar, que, con la financiación generosa de obras arquitectónicas de esta índole, daba respuesta, como he podido atestiguar documentalmente, a dos cuestiones que le interesaban o

preocupaban especialmente: la arquitectura, de la que era un gran amante, y el bienestar de sus vasallos, que se manifestaba en su obsesión por la debida decencia de los templos que estaban a su cargo, en la que también tenían que ver sus profundas convicciones religiosas, perfectamente compatibles con su talante aperturista netamente ilustrado.

Por su parte, la Iglesia de Vinaceite, impulsada también por el IX Duque de Híjar, principal mecenas de Agustín Sanz, debe ser considerada por su singular resolución espacial y arquitectónica, la más original de la trayectoria de Sanz, a pesar de su pequeño tamaño y su relativa modestia material. Precisamente, las escasas necesidades congregacionales de la pequeña localidad de Vinaceite permitieron al arquitecto zaragozano experimentar con un tipo de planta, la circular, muy poco habitual en España e incluso en Italia, aunque se consideraba desde un punto de vista simbólico y geométrico la más perfecta, pero no precisamente a partir del prototipo más usual, el establecido por el Panteón de Roma, que era un modelo de prestigio indudable, sino por una solución personal muy peculiar derivada de la transformación del modelo espacial de planta cuadrada de esquinas achaflanadas de efecto circular.

En estos dos últimos templos que acabo de comentar, Agustín Sanz hizo uso de un lenguaje estético barroco clasicista progresivamente más depurado y sobrio, una tendencia en la que iría progresando cada vez más hasta llegar a adentrarse incipientemente en el neoclasicismo, ya en su etapa final o de madurez. Conviene mencionar también, en relación con las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, que ambos proyectos fueron trascendentales para Sanz, no solo desde un punto de vista creativo sino también profesional y económico, por el régimen económico que se eligió para su construcción, el sistema de contrata, por el cual el arquitecto zaragozano no solo fue el director facultativo de las obras, sino también el contratista que se encargó de su ejecución, lo que le reportó grandes beneficios, que le permitieron volver a contraer matrimonio y, a la vez, mejorar, tal y como he podido documentar, muy notablemente su estatus económico y social, que se tradujo en la adquisición en propiedad de una amplia vivienda unifamiliar.

En relación con el IX Duque de Híjar, cabe mencionar en esta etapa de esplendor otros dos proyectos de arquitectura religiosa más modestos y que no llegaron a materializarse: por un lado, la torre campanario de la Iglesia de La Puebla de Híjar, que se cuenta entre las más originales que diseñó Agustín Sanz a lo largo de su carrera, pues se aleja del modelo más habitual codificado en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza; y, por otro, la pequeña iglesia de la nueva población de San Rafael, concebida dentro de un ambicioso proyecto de nueva colonización de terrenos baldíos, iglesia de la que, afortunadamente, se conservan los diseños y es un ejemplo más del gusto de Sanz por las iglesias de tendencia centralizadora, así como de la libertad creativa concedida por el Duque de Híjar en los proyectos de arquitectura religiosa de pequeño formato.

Aunque las dos iglesias recién mencionadas de Urrea de Gaén y Vinaceite revisten de una gran importancia, a raíz de la realización de esta tesis, he podido constatar que la obra indudablemente más relevante y transcendental de la trayectoria de Agustín Sanz fue la monumental Iglesia de Santa María la Mayor de Épila, de dimensiones cuasi catedralicias, tal y como se reconoció durante su propia construcción. La razón principal de esta valoración reside en que, hasta ahora, a pesar de lo afirmado en su momento por

Ceán Bermúdez, la intervención de Sanz se había considerado por ciertos autores recientes una mera conclusión de un proyecto iniciado por otros; sin embargo, la constatación documental por mi parte de que el arquitecto zaragozano se vio obligado a derribar por completo todo lo construido hasta entonces y a empezar un nuevo edificio desde cero, otorga una nueva dimensión mucho más importante a su papel y al propio edificio dentro de su trayectoria. El mismo responde a una solución espacial de planta de salón típicamente aragonesa que tuvo que mantener, por deseo expreso de los comitentes, pero que supo resolver haciendo uso de una arquitectura clasicista de gran monumentalidad y refinamiento estético, que concede al edificio una apariencia interior de gran empaque con apenas parangón dentro de la arquitectura religiosa española de la época de la Ilustración. A ese empaque y refinamiento contribuye especialmente el hecho de que Agustín Sanz se encargara de diseñar también prácticamente todos los elementos de su ornato y mobiliario litúrgico, que asimismo se han estudiado en esta tesis, como parte indisociable del conjunto monumental, que, además, cuenta con uno de los programas de pintura mural de techos más extensos de Aragón, debido a los pintores Mariano Ponzano y Bernardo Costa, cuya autoría se ha podido confirmar. Este edificio, en su solución exterior, también de gran brillantez, vuelve a ser un ejemplo de la capacidad de Sanz para la sabia reinterpretación y reelaboración de los modelos de autoridad arquitectónica, gracias al uso de tratados y repertorios de estampas, algo que he podido demostrar, en el diseño de la magnífica fachada principal del templo, probablemente la más conseguida de la arquitectura religiosa aragonesa del último tercio del siglo XVIII. A su vez, la Iglesia de Épila es también testimonio del uso de elementos arquitectónicos codificados a lo algo del tiempo por Agustín Sanz, como los ya mencionados modelos de torre, cúpula de crucero y retablo lateral, así como muchos de sus elementos de articulación arquitectónica y ornamentación, lo que no fue incompatible con una progresiva depuración formal en clave clasicista, que es perceptible no solo en la propia arquitectura sino también en el mobiliario litúrgico, especialmente en elementos singulares diseñados por Sanz en una fase ya avanzada de las obras, como fue el caso del monumental retablo mayor columnario, uno de los más potentes de la arquitectura clasicista aragonesa.

Para concluir con la arquitectura religiosa de Agustín Sanz de su etapa creativa de esplendor, hay que mencionar diversos proyectos, tanto de nueva planta como de restauración, que tienen en común, en su mayor parte, el hecho de haber sido encargados a través de importantes instituciones del Antiguo Régimen, de las que Sanz, gracias a su creciente prestigio y reconocimiento, se había convertido en arquitecto de referencia en Aragón, tales como la Intendencia General de Aragón, el poderoso Consejo de Castilla y la influyente Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, principal órgano censor y garante de la calidad arquitectónica creado en 1776. En cuanto a los proyectos de nueva planta, hay que mencionar tres: en primer lugar, la propuesta no ejecutada para construir una nueva iglesia en la pequeña localidad de Calmarza, que se conoce gracias a sus refinados diseños académicos, en la que el arquitecto zaragozano desarrolló una solución de planta oval de dimensiones reducidas, que no era sino una reelaboración en clave funcionalista del diseño de la Iglesia de Urrea de Gaén y ejemplo paradigmático del progresivo proceso de depuración formal que, avanzada ya la década

de 1780, estaba experimentando su arquitectura religiosa, en tránsito hacia el neoclasicismo. En segundo lugar, es preciso mencionar el diseño de parte del mobiliario litúrgico de la Iglesia parroquial de Aguarón, un templo de transición entre el barroco castizo y el barroco clasicista, que había sido diseñado y construido por el maestro de obras Lorenzo Lahoz; Agustín Sanz, en una inteligente aproximación al mismo, concibió elementos como un tipo de retablo lateral, que, si bien perseveraba en su habitual clasicismo, intentaba dialogar con coherencia con esta arquitectura, todavía de transición, haciendo uso de unos recursos estéticos más efectistas y decorativistas que los empleados en otros proyectos coetáneos. Y, por último, cabe señalar el proyecto no ejecutado para construir un monumental tabernáculo o baldaquino columnario de ecos venturianos reinterpretados en clave clasicista en la Iglesia parroquial de Murillo de Gállego, con cuyo despojado y rotundo ábside central románico debía dialogar, al integrarse en su espacio arquitectónico. Por otro lado, en cuanto a proyectos de restauración, reforma y ampliación de edificios preexistentes, se hace preciso aludir a cuatro: primeramente, la restauración de la Iglesia de Pina, que incluyó la construcción de una nueva torre campanario, de importante envergadura, representativa del modelo de torre codificado por Sanz en la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza y desarrollado en otros templos posteriores, como los de Urrea de Gaén y Épila. En segundo lugar, hay que citar la ampliación no ejecutada de la Iglesia parroquial de Fraga, un proyecto cuyas características arquitectónicas no han podido determinarse, aunque sí sus vicisitudes históricas. Más interesantes, por haberse podido llegar a materializar y por su respetuosa aproximación a la arquitectura preexistente, son los proyectos de ampliación y reforma de las Iglesias de Miedes y Cortes de Aragón, en los que Sanz demostró una gran capacidad de intervenir y adaptarse de manera mimética a lenguajes arquitectónicos ajenos al clasicismo imperante, haciendo gala de un sentido práctico de carácter economicista típicamente ilustrado, en el que la economía de medios y el reaprovechamiento de estructuras se consideraban algo positivo y preferible, siempre que esto fuera factible; especialmente significativo es el caso de la Iglesia de Miedes, pues en ella Agustín Sanz, al construir dos bóvedas de crucería de nueva planta de diseño propio, que entonaban con el edificio preexistente, puso de manifiesto una creciente valoración del gótico y del mudéjar como lenguajes arquitectónicos válidos para intervenir en edificios preexistentes, que tuvieran la debida solidez; de hecho, llegó a propugnar por escrito la conveniencia de ampliar los edificios góticos en estilo, es decir, miméticamente, lo que indica un talante arquitectónico avanzado para su época, en la línea del camino que se estaba abriendo más decididamente en países pioneros, como Gran Bretaña, y que singulariza a Sanz entre sus coetáneos. En el caso de Cortes, la intervención fue en un modesto templo barroco de carácter popular, que redecoró interiormente, preservando ciertos elementos interiores como el entablamento, y que amplió con un tramo adicional a los pies que dotó con una elegante fachada clasicista de cantería de tres calles, las laterales atrofiadas, que seguía la línea de la ya construida en la Iglesia de Vinaceite, aunque en clave protoneoclásica; esta fachada es, sin duda, una de las más interesantes de su arquitectura templaria y de toda la arquitectura religiosa clasicista de la actual provincia de Teruel.

Alcanzado este punto, se hace preciso abordar las principales singularidades y aportaciones de la etapa final o de madurez de la trayectoria de Agustín Sanz, quien tuvo

la oportunidad, a pesar de su longevidad, de ejercer la profesión arquitectónica hasta el último de sus días, conservando sus plenas facultades creativas, tal y como se ha podido constatar documentalmente. Esta etapa final, que, obviamente, reflejó un cierto declive y una progresiva disminución, no demasiado acusada, en el número de encargos, se caracteriza, no obstante, por comprender un puñado de importantes proyectos de arquitectura religiosa, empezando por aquel que marcó el inicio de esta nueva etapa en 1792: la nueva Colegiata de Sariñena. Este templo fue muy importante en la evolución estética de Agustín Sanz, pues le impulsó a reencauzar sus planteamientos estéticos hacia posturas incipientemente neoclásicas. El encargo, que le había llegado, como era habitual en los últimos años, a través de una institución pública, era de gran importancia y conllevó, como se ha podido documentar exhaustivamente, el diseño de una iglesia de nueva planta de notable envergadura, que Sanz resolvió de manera inteligente, solventando las limitaciones espaciales del solar, con una singular planta de cruz griega con expansiones, que pretende simular la sensación de un espacio basilical que, en realidad, no existe. Sin embargo, a la hora de resolver los interiores, dada la importancia de la localidad y del templo, el arquitecto zaragozano, en una actitud estética un tanto titubeante, optó por recurrir a un lenguaje arquitectónico, en gran medida, todavía barroco clasicista, menos depurado que el que estaba utilizando en templos anteriores de menor envergadura, en los que se había atrevido a experimentar de manera más libre. Esta elección estética, con la que pretendía potenciar el empaque del edificio, no fue entendida por la Comisión de Arquitectura de Real Academia de San Fernando que, al estudiar el proyecto para su debida aprobación, lo rechazó con la condición de que lo rehiciera, teniendo en cuenta sus indicaciones. Este hecho, que fue, sin duda, demoledor para el arquitecto, pues por primera vez en décadas se cuestionaba su quehacer arquitectónico, no supuso, sin embargo, como he podido documentar, el final de su carrera al servicio de las instituciones de la Corona, sino más bien todo lo contrario, pues el arquitecto zaragozano supo reponerse y enfrentar el duro revés con dignidad e inteligencia, adaptándose a los nuevos planteamientos arquitectónicos que propugnaba una nueva joven generación de arquitectos, ya neoclásicos, a la que pertenecían sus propios hijos, Matías y José. Lo hizo reformulando el proyecto en clave estética neoclásica, fundamentalmente los interiores, pues los exteriores, ya muy avanzados en la primera propuesta, apenas fueron cuestionados. De hecho, la fachada principal de su segunda propuesta acabó convirtiéndose, a pesar de quedar inacabada y seguir así todavía hoy, con sus monumentales pórticos laterales, en una de las más avanzadas de su tiempo, pudiéndose vislumbrar en ella la génesis del neoclasicismo aragonés. El templo sufrió un proceso constructivo complejo y accidentado, derivado, como ocurrió con otros proyectos de Agustín Sanz, de los estragos económicos y sociales producidos por la Guerra de la Independencia, que paralizaron algunas de sus obras en curso durante años e incluso décadas. Eso hace que el edificio, aunque concluido al interior, presente un aspecto algo desvirtuado respecto al proyecto de Sanz, especialmente en aspectos como la iluminación o la decoración adventicia.

Tras el varapalo que supuso el rechazo del primer proyecto de la Iglesia de Sariñena, Agustín Sanz abordó decididamente su arquitectura religiosa, tal y como he podido atestiguar documentalmente, con unos planteamientos renovados, incipientemente

neoclásicos. Así ocurrió en dos iglesias de nueva planta, que no llegaron a ejecutarse, de las que, además, se dispone de escasos datos: las de Lanaja y El Frasno. En el caso de la Iglesia de Lanaja, sí que se conocen las circunstancias del encargo, el propio proyecto constructivo y el cálculo de costes, que permiten deducir que el templo proyectado era ya neoclásico. Por otro lado, también se conoce, gracias a la conservación del proyecto constructivo y el cálculo de costes, la propuesta de una torre campanario para la Iglesia de Villarroya de la Sierra, una documentación de la que se deduce que Agustín Sanz recurrió a su modelo característico de torre campanario, que seguía siendo perfectamente válido después de alrededor de dos décadas.

En los años finales de su trayectoria, además de ultimar edificios en curso desde hacía mucho tiempo, como la Iglesia de Épila, o iniciar la construcción de otros, como la Iglesia de Sariñena, Agustín Sanz acometió dos proyectos nuevos de arquitectura religiosa de gran envergadura que llegaron a materializarse, aunque uno de ellos solo en parte: me estoy refiriendo a la restauración de la Colegiata de Borja, en la que Sanz recurrió de nuevo a un lenguaje entre neogótico y neomudéjar tremendamente novedoso en su tiempo, que se concretó en la envoltura exterior del templo mudéjar preexistente mediante grandes arcos apuntados de ladrillo en resalte que contribuyen a atar su dañada estructura, entonando con la arquitectura preexistente, unos arcos que, hasta mis investigaciones, se habían venido considerando auténticamente mudéjares. El segundo proyecto fue la ejecución de la nueva cúpula del coro mayor del Templo del Pilar de Zaragoza, un edificio del que el arquitecto zaragozano era el maestro mayor de obras desde 1783; dicha cúpula, como se ha podido documentar, fue al interior, por expreso deseo del Cabildo metropolitano y por propia lógica arquitectónica, una réplica casi exacta de la reforma concebida por Ventura Rodríguez para la cúpula de la Santa Capilla; por el contrario, el exterior fue concebido por Agustín Sanz dentro de un sobrio lenguaje clasicista de corte funcionalista, que distaba del propio de la cúpula de la Santa Capilla, que era todavía barroca castiza. En esta obra, el arquitecto zaragozano estuvo activo hasta el final de sus días; de hecho, los andamios de la misma empezaron a retirarse dos días después de su fallecimiento.

En definitiva, mediante esta tesis doctoral, se ha pretendido esclarecer y poner en valor la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, dando a conocer y revalorizando a su vez su figura, su trayectoria y su obra, poniéndole en el justo lugar que le corresponde dentro de la historia del arquitectura aragonesa y española, de la que fue, como se ha podido constatar en este estudio y sus correspondientes conclusiones, un representante de primer orden.

SIGLAS DE LOS ARCHIVOS CONSULTADOS

A.A.S.L.R. = Archivo de la Academia de San Lucas de Roma
A.C.A. = Archivo de la Corona de Aragón
A.C.L.S. = Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza
A.C.P. = Archivo Capitular del Pilar
A.C.S.M.B.= Archivo de la Colegiata de Santa María de Borja
A.D.H. = Archivo Ducal de Híjar
A.D.P.Z. = Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza
A.D.Z. = Archivo Diocesano de Zaragoza
A.G.N. = Archivo General de Navarra
A.G.S. = Archivo General de Simancas
A.H.N. = Archivo Histórico Nacional
A.H.P.H.U. = Archivo Histórico Provincial de Huesca
A.H.P.N.L.A. = Archivo Histórico de Protocolos Notariales de La Almunia
A.H.P.N.Z. = Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza
A.H.P.T.E. = Archivo Histórico Provincial de Teruel
A.H.P.Z. = Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
A.I.P.E. = Archivo de la Iglesia Parroquial de Épila
A.I.P.S.C.Z. = Archivo de la Iglesia Parroquial de la Santa Cruz de Zaragoza
A.I.P.S.M.Z. = Archivo de la Iglesia Parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza
A.M.A. = Archivo Municipal de Ateca
A.M.B. = Archivo Municipal de Borja
A.M.C. = Archivo Municipal de Calatayud
A.M.E. = Archivo Municipal de Épila
A.M.F. = Archivo Municipal de Fraga
A.M.Z. = Archivo Municipal de Zaragoza
A.P.P.H. = Archivo Particular de la Provincia de Huesca
A.R.A.B.A.S.F. = Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
A.R.A.B.A.S.L. = Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis
A.R.A.H. = Archivo de la Real Academia de la Historia
A.R.S.E.A.A.P. = Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País
B.P.R.M. = Biblioteca del Palacio Real de Madrid
MPGD = Mapas, Planos, Grabados y Dibujos

BIBLIOGRAFÍA

ABBAD RÍOS, F., *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C., 1957.

AGUILERA HERNÁNDEZ, A., y ADIEGO SEVILLA, R., *Maleján. Patrimonio artístico religioso*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2013.

ALBEROLA-ROMÁ, A., *Clima, naturaleza y desastre. España e Hispanoamérica durante la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de València, Servei de Publicacions (Oberta, 208), 2013.

ALBIAC BLANCO, M. D., "A pie, a caballo, en coche. Aragón visto desde la Ilustración", *Archivo de Filología Aragonesa*, 69, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2013, pp. 33-67.

ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de Doña Godina. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción", *Artigrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 237-266.

ÁLVAREZ GRACIA, A., "Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo en los retablos de las iglesias parroquiales de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén (Teruel)", *Archivo Español de Arte*, LXXV, Madrid, C.S.I.C., 2002, pp. 167-189.

ÁLVARO ZAMORA, M. I., y BORRÁS GUALIS, G., "Los barrios rurales", en FATÁS CABEZA, G. (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 429-440.

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.

ANDURA, F., "Álbum de dibujos del proyecto para el Sagrario de la Catedral de Jaén", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 63-66.

ANÓNIMO, *Actas de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis*, Zaragoza, Imprenta de Medardo Heras, h. 1802.

ANSÓN CALVO, M. C., "La expulsión de los moriscos del Señorío de Híjar: una pérdida de valor incalculable", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, IV, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2003, pp. 37-55.

ANSÓN NAVARRO, A., "Aportaciones para un estudio de la familia de los Yarza, arquitectos zaragozanos, en el siglo XVIII: sus relaciones con las fábricas de La Seo y del Pilar de Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 33, 1981, pp. 35-53.

ANSÓN NAVARRO, A., "El Arzobispo D. Francisco Ignacio de Añoa y Busto y la fachada de la Catedral de La Seo de Zaragoza (1764), obra de Julián de Yarza y Lafuente", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1981, pp. 53-64.

ANSÓN NAVARRO, A., *El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1987.

ANSÓN NAVARRO, A., "San Voto y San Félix hallan el cuerpo incorrupto del venerable Juan de Atarés", en *El Espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza, Arzobispado y Ayuntamiento, 1991, p. 597.

ANSÓN NAVARRO, A., "La reedificación barroco-clasicista de la Iglesia Alta del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (1755-1762), obra del arquitecto Fray Vicente Bazán", *Aragonia Sacra*, VII-VIII, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1992-1993, pp. 173-190.

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

ANSÓN NAVARRO, A., "Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Las Artes Plásticas en Aragón en el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1995, pp. 141-182.

ANSÓN NAVARRO, A., "Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 59-60, Zaragoza, Ibercaja, 1995, pp. 247-292.

ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995.

ANSÓN NAVARRO, A., "La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares", en SILVA SUÁREZ, M. (ed.), *Técnica e ingeniería en España II. El Siglo de las Luces*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 291-332.

ANSÓN NAVARRO, A., "La Santa Capilla y el Pilar, centro de formación artística en el siglo XVIII", en FATÁS CABEZA, G. (coord.), *El Pilar desconocido*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2006, pp. 129-132.

ANSÓN NAVARRO, A., *El entorno del convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, El Azar, 2007.

ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012.

ANSÓN NAVARRO, A., "Los discípulos de Goya", en *Arte del siglo XIX*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2013, pp. 189-278.

ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza barroca" en FATÁS CABEZA, G. (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 249-327.

ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., "La época de la Ilustración", en CORRAL LAFUENTE, J. L. (coord.), *El libro de oro del arte aragonés*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y el Periódico de Aragón, 1998, pp. 176-191.

ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (Colección CAI 100), 1998.

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" (C.S.I.C.), 2019.

ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A., y SOLDEVILLA ORIA, C., *Jándalos. Arte y sociedad entre Cantabria y Andalucía*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2013.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Legado de Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando (exposición enero-abril, 1994)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 341-386.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, S., y HERAS CASAS, C., "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)", *Academia*, 92-93, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2001, pp. 103-271.

ARCE BLANCO, M., *Estudio de las bóvedas encamonadas en Madrid capital y análisis de su comportamiento estructural*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017 (tesis).

ARCO Y GARAY, R. del, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, C.S.I.C., 1942.

ASTORGANO ABAJO, A. (coord.), *Vicente Requeno (1743-1811), jesuita y restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Colección Humanidades), 2012.

ATIENZA LÓPEZ, Á., COLÁS LATORRE, G., y SERRANO MARTÍN, E., *El Señorío en Aragón (1610-1640). Cartas de Población, I*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1998.

BALAGUER, F., "La iglesia de San Lorenzo y el convento de Nuestra Señora de Loreto", en *Diario del Alto Aragón*, (Huesca, 10-VIII-1995), p. 32.

BALAGUER, F., "El Real Convento de Nuestra Señora de Loreto en el siglo XVIII", en *Diario del Alto Aragón*, (Huesca, 10-VIII-1996), p. 24.

BAÑO MARTÍNEZ, F. del, "El modelo italiano reinterpretado en España: las dependencias catedralicias de traza ovalada", en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA): Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2008, pp. 257-267.

BARLÉS BÁGUENA, E., "La historia constructiva de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca, España)", *Analecta cartusiana*, 7, Pont-Saint-Esprit, Centre de recherches cartusiennes, 1992, pp. 5-42.

BARLÉS BÁGUENA, E., "La participación de los miembros de las Órdenes Religiosas en el proceso de construcción de sus Monasterios. El caso de la Orden Cartujana en España (siglos XVII y XVIII)", *Artigrama*, 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 321-348.

BARLÉS BÁGUENA, E., *Las cartujas construidas de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII en la provincia cartujana de Cataluña: Ara Christi (Valencia), la Inmaculada Concepción (Zaragoza), Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca) y Jesús Nazareno de Valldemosa (Mallorca)*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993 (tesis).

BARLÉS BÁGUENA, E., "Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", en HOGG, J., y SCHLEGEL, G. (eds.), *Monasticon cartusiense. Tomus IV, España: Pars I. Provincia Cataloniae*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, 2006, pp. 203-222.

BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana en Aragón (siglos XVII y XVIII) en el contexto de la provincia de Cataluña*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Universität Salzburg, 2014.

BARLÉS BÁGUENA, E., "El siglo de oro de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes" en CALVO RUATA, J. I., *Fray Manuel Bayeu. Cartujo, pintor y testigo de su tiempo*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2018, pp. 63-101.

BARLÉS BÁGUENA, E., BORRÁS GUALIS, G. M., y ÁLVARO ZAMORA, I., "El convento franciscano de San Salvador en Pina de Ebro (Zaragoza)", *Artigrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 49-104.

BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): aportación a la cronología y autoría de su construcción", en *III Coloquio de Arte Aragonés. El arte barroco en Aragón*, vol. 1, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 159-166.

BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La familia Comenge de Lalueza (Huesca): aportación al patronazgo de las artes en la segunda mitad del siglo XVIII", *Artigrama*, 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 131-160.

BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", *Trébede*, 51, Zaragoza, Cremallo de Ediciones, 2001, pp. 19-28.

BARLÉS BÁGUENA, E., y CALVO RUATA, J. I., "La Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", en GAVÍN GONZÁLEZ, G., (coord.), *Comarca de los Monegros*, Zaragoza, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales del Gobierno de Aragón, 2005, pp. 197-214.

BAYOD PALLARÉS, R. G., *El Reino de Aragón durante el "Gobierno Intruso" de los Napoleón*, Zaragoza, Librería General, 1979.

BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

BENITO MARTÍN, F., *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario arquitectónico de Teruel*, 2 vols., Zaragoza, Diputación General de Aragón (Departamento de Cultura y Educación), 1991.

BÉRCHEZ, J., "Miguel Fernández y la opción del clasicismo cortesano en Valencia", en *Francisco Sabatini, 1721-1798. La arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, Electra, 1993, pp. 371-383.

BÉRCHEZ, J., *Los comienzos de la Arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, Domenech, 1987.

BERNAD ESTEBAN, P., y GARCÍA MARTÍNEZ, D., "Agustín Sanz, diseñador de los hornos de pan de Lécera (Zaragoza) y Urrea de Gaén (Teruel)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2002, pp. 197-230.

BERNAL MACAYA, A. I., *Los diputados aragoneses durante el Trienio Constitucional*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1990.

BLANCO MOZO, J. L., "La cultura de Ventura Rodríguez: la biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 7-8, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996.

BLASCO IJAZO, J., *Las parroquias de la Ciudad. Zaragoza católica y benéfica*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1944.

BLASCO IJAZO, J., *Zaragoza y sus locales de espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia. 1764-1945*, Zaragoza, Talleres editoriales "El Noticiero", 1945.

BLASCO IJAZO, J., *El templo del Pilar de Zaragoza (1681-1968)*, Zaragoza, Publicaciones de la Cadiera, 1968.

BLECUA Y PAÚL, P., *Descripción topográfica de la ciudad de Huesca y todo su partido en el Reyno de Aragón*, Zaragoza, Guara Editorial, 1987 (ed. facsimilar del manuscrito de 1792).

BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1710-1780)*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983.

BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía del escultor Pascual de Ypas López y su familia (1747-1811)", en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 337-359.

BONET CORREA, A., "Ventura Rodríguez, el arquitecto preferido por el infante don Luis", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 435-441.

BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte [de Épila]", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo V, Zaragoza, Unali, 1980, pp. 1212-1214.

BORRÁS GUALIS, G. M., "Barroco [Arquitectura barroca]", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo II, Zaragoza, Unali, 1980, pp. 403-404.

BORRÁS GUALIS, G. M., "Arte del Neoclasicismo", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo IX, Zaragoza, Unali, 1981, pp. 2429-2430.

BORRÁS GUALIS, G., *Arte mudéjar aragonés*, tomo I, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja y Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985.

BORRÁS GUALIS, G. M. (dir.), *Enciclopedia temática de Aragón. Historia del Arte II*, Zaragoza, Ed. Moncayo, 1987.

BOTTINEAU, Y., *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*, Bordeaux, 1962 (ed. española de 1986).

BRESSEL ECHEVERRÍA, C., LOMBA SERRANO, C., y MARCO FRAILE, R., *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1988.

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

CADIÑANOS BARDECI, I., "Dos templos parroquiales del siglo XVIII: Épila y Aguarón", *Boletín del Museo Ibercaja Camón Aznar*, XXIV, Zaragoza, Museo Ibercaja Camón Aznar, 1998, pp. 101-113.

CADIÑANOS BARDECI, I., "El templo parroquial de La Almunia de Doña Godina y su accidentado proceso constructivo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXVII, Zaragoza, Ibercaja, 1997, pp. 41-48.

CALATRAVA, J., *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

CALVO RUATA, J. I., "San Victorián de Asán", en *El Espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 602-603.

CALVO RUATA, J. I., *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater: fondo documental del Museo del Prado*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1996.

CALVO SERRALLER, F. (comis.), *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la Ilustración española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012.

CAMACHO MARTÍNEZ, R., *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*, Málaga, Fundación Málaga, 2014.

CAMÓN AZNAR, J., MORALES Y MARÍN, J. L., y GONZÁLEZ VALDIVIESO, E., *Arte español del s. XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección *Summa Artis*. Historia General del Arte, 27), 1984.

CARO BAROJA, J., *La hora navarra del siglo XVIII. Personas, familias, negocios e ideas*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969.

CARRERAS ASENSIO, J. M., *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)*, Calamocha (Teruel), Centro de Estudios del Jiloca, 2003.

CARRETERO CALVO, R., y ANSÓN NAVARRO, A., "La catedral en los siglos del barroco", en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 195-227.

CARRETERO CALVO, R., *Arte y arquitectura conventual en Tarazona en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) y Fundación Tarazona Monumental, 2012.

CASAMAYOR, F., *Años políticos e históricos de las cosas particulares ocurridas en la Imperial y Augusta Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, 1782-1833 (signatura: Ms–106–142).

CASAUS BALLESTER, M. J., "Infraestructura y explotación de almazaras señoriales: el caso del Ducado de Híjar (Teruel)", *Revista de la CECEL*, Madrid, Confederación Española de Centros de Estudios Locales (C.S.I.C.), 11, 2011, pp. 37-84.

CASTAÑER LÓPEZ, X., y BEGOÑA AZCÁRRAGA, A. de, "Arte Contemporáneo", en CASTAÑER LÓPEZ, X. (ed.), *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del románico al siglo XX*, San Sebastián, Nerea, 2003, pp. 101-148.

CASTIGLIONI, C., "Benedetto Alfieri e il progetto per la facciata della Cattedrale di Vercelli", en CORNAGLIA, P., KIEVEN, E., y ROGGERO, C. (eds.), *Benedetto Alfieri. 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 313-326.

CASTILLÓN CORTADA, F., "Proyecto de reconstrucción, no realizado, del Monasterio de Sigena (1804)", *Argensola*, 111, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, pp. 211-224.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo IV, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imprenta de la viuda de Ibarra), 1800.

CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R., *Comisión de antigüedades de la Real Academia de la Historia. Antigüedades e inscripciones (1748-1845). Catálogo e índices*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.

CEVADA Y NAVA, J., *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de D. Santiago Saunaque, 1848.

CEVADA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España. Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Imprenta de Manuel Tello), 1867.

CHIRIBAY CALVO, R., (y otros), *Nociones de Arte sobre nuestro Patrimonio Cultural*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

CHIRIBAY CALVO, R., "Análisis comparativo", en P. I. SOBRADIEL VALENZUELA (dir. y coord.), *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1987, pp. 25-29.

CHIRIBAY CALVO, R., "Etapas constructivas", en P. I. SOBRADIEL VALENZUELA (dir. y coord.), *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1987, pp. 19-23.

CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", *Archivo Español de Arte*, XV, 52, Madrid, C.S.I.C., 1942, pp. 185-210.

CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 11-33.

COLOMINA TORNER, J., "Capilla de Reyes de la Catedral de Toledo. Documentos inéditos de obras realizadas entre 1654 y 1806", *Anales toledanos*, 39, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2003, pp. 127-142.

COMOLI MANDRACCI, V., y GRISERI, A., (comis.), *Filippo Juvarra. Architetto delle Capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, Torino, Fabbri Editore, 1995.

CORTÉS BORROY, F. J., *La arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en el Bajo Aragón zaragozano y en la Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2007.

COSTA FLORENCIA, J., *Escultura del siglo XVIII en el Alto Aragón. Biografías artísticas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2013.

CRESPÍN, A., "Construcción de la iglesia y torre de Peñarroya", *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, enero-febrero 1909, Tortosa, Impr. Querol, 1909, pp. 42-44.

CRIADO MAINAR, J., "Juan Lucas Botero *el Viejo* y el cimborrio de la Catedral de Tarazona", *Turiaso*, XIV, Tarazona (Zaragoza), Centro de Estudios Turiasonenses, 1997-1998, pp. 107-132.

CRIADO MAINAR, J. (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2013.

CRIADO MAINAR, J., "Fama y linaje. El panteón familiar de los Ximénez de Urrea en Santa María de Épila" en CRIADO MAINAR, J. (coord.), *El sepulcro de Lope Ximénez de Urrea, Vizconde de Rueda y Virrey de Sicilia*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2013, pp. 101-133.

CRIADO MAINAR, J., e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez", *Artigrama*, 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 223-273.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., VALDIVIESO, E., RINCÓN, W. y CHUECA, F., *Historia de la arquitectura española: Arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, arquitectura de los Borbones y neoclásica*, Zaragoza, Planeta-Exclusiva de Ediciones, 1986.

CUCHÍ OTERINO, J. A., y LAPUENTE MERCADAL, P., "Nota sobre la piedra de algunas pilas bautismales de las catedrales e iglesias de Aragón", *Argensola*, 126, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2016, pp. 97-108.

CUELLA ESTEBAN, O., "Indulgencias y privilegios otorgados a la parroquia de Épila, en Aragón (1583-1804)", *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, 16, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2010, pp. 415-450.

CUEVAS DEL BARRIO, J., "La evolución de las iglesias de planta ovalada: hipótesis para la planta de San Carlo alle Quattro Fontane", *Boletín de Arte*, 28, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 105-126.

DE LA PARRA MORACHO, C., FOZ Y FOZ, P., LASAOSA SÁNCHEZ, M., y LÓPEZ MARTÍN, F., *Breve historia del Colegio Compañía de María "La Enseñanza" (Zaragoza, 1744-1994)*, Zaragoza, Ibercaja, 1994.

DOMINGO PÉREZ, T., "Apuntes históricos" en VV. AA., *La Cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar*, Zaragoza, DGA, Ministerio de Educación y Cultura, CAI y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 1998, pp. 11-41, espec. pp. 14-17.

ESCORIAL ESGUEVA, J., y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., "La iglesia del monasterio de Santa Clara de Peñafiel (Valladolid) y el uso de plantas centralizadas a finales del siglo XVII", *Artigrama*, 36, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 363-386.

ESCRIBANO SÁNCHEZ, J., y JIMÉNEZ APERTE, M., "Iglesias medievales en la Comarca de Borja. I. Borja", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1981, pp. 109-231.

ESPARZA URROZ, J. M., "La obra de los arquitectos José de Yarza Lafuente (1759-1833), José de Yarza Miñana (1801-1868) y Fernando de Yarza Fernández-Treviño (1841-1907)", *Artigrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 831-840.

ESTEBAN LORENTE, J. F., ALLO MANERO, A., y MATEOS GIL, A. J., "Iglesia parroquial de Santa María la Mayor (II)", *Hoja Blanca*, Épila (Zaragoza), Parroquia de Santa María la Mayor, 1999 (20-VI-1999).

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "El gremio de canteros de Zaragoza (1760-1812)", *Artigrama*, 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 269-286.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "El gremio de albañiles de Zaragoza (1775-1806)", *Artigrama*, 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 161-175.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Corolarios sobre arquitectura civil zaragozana en la época neoclásica" en VV. AA., *Resúmenes de Tesinas. Curso 1983-84*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 417-425.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Fray Joaquín del Niño Jesús: su propuesta para elaborar un Tratado de Arquitectura (1818)", *Artigrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 267-283.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Apostillas sobre dos arquitectos neoclásicos aragoneses", *Artigrama*, 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 215-234.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Antecedentes de la construcción de la iglesia parroquial de El Frasno", en *Actas del III Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1990, pp. 409-430.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "La arquitectura aragonesa en la época de Ramón de Pignatelli", en *Ramón de Pignatelli y su época. 1734-1793*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993, pp. 55-62.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., y GUTIÉRREZ-LERA, M. J., "Iglesia parroquial de Sariñena (Huesca)", *AR+CO*, Zaragoza, PRV Editores, 1994, pp. 78-82.

EZQUERRO ESTEBAN, A., *Música instrumental en las catedrales españolas en la época Ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, C.S.I.C. (Colección Monumentos de la Música Española, LXIX), 2004, pp. 44-59.

FACI, R. A., *La perla más bella que apareció y brilla en los términos de la noble y fidelísima villa de Épila, en el Reino de Aragón, Nuestra Señora de Ródanas*, Zaragoza, Imprenta de Joseph Fort, 1741.

FERNÁNDEZ ALBA, A. (comis.), *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ ALMOGUERA, A., "Sacar luz de la sombra: el proyecto para Carrizosa de Silvestre Pérez", en *I Congreso Nacional Ciudad Real y su provincia*, Tomo III, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 2015, pp. 201-222.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M., *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores, 2004.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, M., "La planta oval. Traza y símbolo", *Loggia: Arquitectura y restauración*, 3, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1997, pp. 16-21.

FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J., y MONTES SERRANO, C., "La planta centralizada en Francisco Sabatini", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 291-302.

FERNÁNDEZ MARTÍN, J. J., *El monasterio y el arquitecto del Rey. La iglesia y el Convento de San Joaquín y Santa Ana en Valladolid, obra de Francisco Sabatini*, Valladolid, Colegio de Arquitectos de Valladolid, 1996.

FERRER BENIMELI, J. A. (ed.), *El Conde de Aranda* (catálogo de la exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza e Ibercaja, 1998.

FORD REESE, T., "Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12 (fasc. 23), Granada, Universidad de Granada, 1975, pp. 24-49.

FORD REESE, T., *The architecture of Ventura Rodriguez*, 2 vols., Garland Publishing, Inc. Edition, New York y London, 1976.

FORNIÉS CASALS, J. F., *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el periodo de la Ilustración, 1776-1808: sus relaciones con el artesanado y la industria*, Madrid, Confederación de Cajas de Ahorro, 1978.

FORT, C. R., *El Concordato de 1851 comentado*, Madrid, Imprenta de don Eusebio Fort, 1853 (2ª ed.).

FUENTE, V. de la, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno. Tratado LXXXVII* (tomo XLIX de *España Sagrada*), Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865.

FUERTES DE GILBERT ROJO, M., "Los Valero de Bernabé de Calamocha-Caminreal", *Xiloca*, 8, Calamocha (Teruel), Centro de Estudios del Jiloca, 1991, pp. 125-148.

GALERA ANDREU, P., "Ventura Rodríguez en Jaén", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, Granada, Universidad de Granada, 1975, pp. 61-72.

GARCÍA GUATAS, M., "Contribución a la obra del arquitecto Agustín Sanz (1724-1781)" en *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1979, pp. 59-66.

GARCÍA GUATAS, M., "Sanz, Agustín", en VV. AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Tomo XI, Zaragoza, Unali, 1982, p. 2999.

GARCÍA MELERO, J. E., "Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas", *Espacio, tiempo y forma*, Tomo II, Madrid, UNED (Serie VII, Historia del Arte), 1989, pp. 223-286.

GARCÍA MELERO, J. E., "Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)", *Espacio, Tiempo y Forma*, 4, Madrid, UNED (Serie VII, Historia del Arte), 1991, pp. 283-348.

GARCÍA MELERO, J. E., "El control de la arquitectura española: la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1786-

1808)", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 10, Barcelona, Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1996, pp. 75-98.

GARCÍA MELERO, J. E., *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración: la incidencia del neoclasicismo en el gótico*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002.

GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, J., *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

GARCÍA-RODEJA ALONSO, M. J., "Estudio histórico-artístico de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza", *Aragonia Sacra*, III, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1988, pp. 7-46.

GATTI PERER, M. L., "Nuovi argomenti per Francesco Borromini", *Arte Lombarda. Nuova serie*, 121 (3), Milán, Vita e Pensiero Editrice-Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997, pp. 5-42.

GENTIL BALDRICH, J. M., "Planta oval y traza elíptica en arquitectura: consideraciones geométricas", en CARAZO LEFORT, E., y OTXOTORENA ELICEGUI, J. M., *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 13-35.

GIL SAURA, Y., *Arquitectura de la época barroca en Castellón*, Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2002 (tesis).

GIMÉNEZ LÓPEZ, E., e IRLÉS VICENTE, M. C., "El gobierno de Zaragoza y sus hombres tras la Nueva Planta: los corregidores-intendentes", *Pedralbes*, 17, Barcelona, Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Barcelona, 1997, pp. 51-75.

GIMÉNEZ RUIZ, P., NACHÓN GONZÁLEZ, M. C. y DÍAZ CUETARA, M., *La Iglesia de San Fernando, de Torrero*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.; Colección Monumentos de Aragón), 1983.

GIMÉNEZ SOLER, A., "El teatro en Zaragoza antes del s. XIX", *Universidad. Revista de cultura y vida universitaria*, 2, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1927, pp. 243-296.

GÓMEZ URDÁÑEZ, C., "Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI", *Artigrama*, 5, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 27-74.

GÓMEZ ZORRAQUINO, J. I., *Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del siglo XVIII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989.

GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M. S., y ARRIBAS ARRANZ, F., "Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 27, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1961, pp. 131-296.

GONZÁLEZ MARÍN, L. A., y MARTÍNEZ GARCÍA, M. C., "La música en la catedral", en VV. AA., *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2013, pp. 78-101.

GONZALO LÓPEZ, J., "*Pot-pourri* documental sobre cuatrocientos y un años de organería en Aragón (1561-1961), con anejo uriolesco", *Nassarre. Revista aragonesa de*

musicología, 22, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2006, pp. 253-310.

GRACIA RIVAS, M., *Diccionario biográfico de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2005.

GUALLAR, S., "Santuarios marianos de Aragón: Nuestra Señora de la Aliaga en el pueblo de Cortes de Aragón (Teruel)", *Aragón*, 159, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1938, pp. 230-234.

GUIARD LARRAURI, T., *Historia del Consulado y Casa de Contratación de la villa de Bilbao*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972 (ed. facsimilar).

GUILLÉN MARQUÉS, E., "Arquitectura periférica en la época de Calos III: El Consejo de Castilla, la Academia de San Fernando y el Arzobispado de Granada", *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura (Secretaría General Técnica), 1988, pp. 163-175.

GUILLÉN MARQUÉS, E., "La fortuna de un arquitecto pensionado en Roma: Domingo Lois Monteagudo", *Academia*, 69, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 179-205.

HERMOSO CUESTA, M., *El arte aragonés fuera de Aragón: un patrimonio disperso*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2009.

HERNÁNDEZ PARDOS, A., "El proceso de construcción de la iglesia parroquial de Aguarón", en HERNÁNDEZ PARDOS, A., (coord.), *Jornadas "Huellas en el presente" de Aguarón 2018*, Teruel, Acrótera Gestión del Patrimonio y Asociación de Mujeres "Algairén" de Aguarón, 2019, pp. 11-15.

HERRERO SEÑALADA, Y., "La serie «Reparación de templos» del Archivo Diocesano de Zaragoza (3ª parte)", *Aragonia Sacra*, XXV, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 2019, pp. 327-348.

HIGUERAS MALDONADO, J., *El Sagrario de la Catedral de Jaén: notas históricas*, Jaén, Diputación de Jaén e Instituto de Estudios Giennenses, 1985.

HUERTA, S., "Oval Domes: History, Geometry and Mechanics", *Nexus Network Journal*, 9 (2), Turin, Kim Williams Books, 2007, pp. 211-248.

HURTADO VALDEZ, P., "Bóvedas encamonadas", *BIA*, 246, Madrid, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 2006, pp. 99-114.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" e Instituto de Estudios Turolenses, 2005.

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.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y MARTÍN MARCO, J., "Del *salón* al *falso salón*. Las reformas de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca (Zaragoza) durante la Edad Moderna", *Artigrama*, 32, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 287-317.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., y SUTERA, D., "Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 189-208.

JIMÉNEZ CABALLERO, I., y MONTES SERRANO, C., "La Real Capilla Palafox en la Catedral de Burgo de Osma", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 309-318.

KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 2000 (6ª ed.).

KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus-Ultra (Colección *Ars Hispaniae*. Historia Universal del Arte Hispánico), 1957.

LA FIGUERA, L. de, "Iglesia parroquial de Urrea de Gaén. Teruel", *Arquitectura y construcción*, 203, Barcelona, M. Vega y March, 1909, pp. 166-168 y 172, 173, 175 y 177.

LA SALA-VALDÉS, M. de, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, 1933.

LABORDA YNEVA, J., *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza. Crónica de una ilusión*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989.

LABORDA YNEVA, J., *Zaragoza: guía de arquitectura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995.

LACARRA DUCAY, M. C., "Iglesia catedral de San Salvador o la *Seo*", en FATÁS CABEZA, G. (dir.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 117-165.

LANGLEY, B. T., *Gothic architecture improved by rules and proportions in many grand designs of columns, doors, windows, chimney-pieces, arcades, colonades, porticos, umbrellos, temples, and pavillions etc. with plans, elevations and profiles, geometrically explained*, Londres, I. & J. Taylor at the Architectural Library, 1747.

LASTIESAS, R., *Reseña histórica de la villa de Aranda de Moncayo*, Calatayud, Imprenta del Diario, 1878 (ed. de 2010).

LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., "La actuación del conde de Aranda en la construcción de la iglesia parroquial de Épila (Zaragoza)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 14, Cádiz, Grupo de Estudios del siglo XVIII de la Universidad de Cádiz, 2006, pp. 245-256.

LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2007.

LEÓN SANTIAGO, J., "Fray Joaquín del Niño Jesús. El arquitecto del Desierto de Las Palmas", *Monte Carmelo. Revista de Estudios Carmelitanos*, 115(1), Madrid, Editorial Montecarmelo, 2007, pp. 85-112.

LEÓN SANTIAGO, J., "Fray Joaquín del Niño Jesús. Su curriculum vitae y profesional. Algunas de sus actividades de arquitectura e ingeniería (datos verificados en los archivos correspondientes). Bibliografía", *Monte Carmelo. Revista de Estudios Carmelitanos*, 115(1), Madrid, Editorial Montecarmelo, 2007, pp. 113-132.

LEÓN TELLO, F. J., y SANZ SANZ, V., *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).

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. J. Agustín Ceán Bermúdez*, Tomo IV, Madrid, Imprenta Real, 1829 (ed. facsimilar de 1977).

LLANAS MAÑERO, M., "La Iglesia parroquial de Épila", *Ador*, 6, La Almunia (Zaragoza), Centro de Estudios Almunienses, 2001, pp. 41-49.

LLANAS MAÑERO, M., *II Centenario de la Iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila, 1798-1998*, Épila (Zaragoza), Ayuntamiento de Épila, 1998 (folleto).

LÓPEZ CORREAS, P. J., "Muerte y testamento del Conde de Aranda" en *Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), X Conde de Aranda. Bicentenario de una muerte*, Épila (Zaragoza), Ayuntamiento de Épila, 1998, pp. 21-28.

LÓPEZ GONZÁLEZ, B., "La teoría arquitectónica en tiempos de Jovellanos: Isidoro Bosarte y el Gótico", *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 33, Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 1997, pp. 221-236.

LÓPEZ GONZÁLEZ, B., "Un estudio sobre clasicismo y anticlasicismo en la Academia de San Fernando: El «paralelo entre la arquitectura griega y la gótica» (1814), de Custodio Moreno", en *Los clasicismos en el arte español (Actas del X Congreso del CEHA)*, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la UNED, 1994, pp. 363-366.

LÓPEZ GONZÁLEZ, J. J., *Zaragoza a finales del XVIII (1782-1792)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1977.

LOTZ, W., "Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7, Tübingen, Bibliotheca Hertziana, 1955, pp. 7-99.

LOTZ, W., "Notes on the centralized church of the Renaissence", en *Studies in Italian Renaissence Architecture*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1977, pp. 66-73.

LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias sobre patrimonio artístico en la Castellanía de Amposta (siglos XVII-XIX)", en *Patrimonio artístico de la Orden de San Juan de Jerusalén en España*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 119-130.

LOZANO LÓPEZ, J. C., "Deshacer y rehacer un *puzzle*: a propósito de la atribución a Goya de las pechinas de Calatayud, Muel y Remolinos (Zaragoza)", en *Goya y su contexto*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2013, pp. 249-283.

MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (provincia de Huesca)*, Madrid, 1845-1850.

MAESTROJUÁN CATALÁN, F. J., *Ciudad de vasallos, nación de héroes (Zaragoza: 1809-1814)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2003.

MARÍAS FRANCO, F., "El Escorial entre dos Academias: juicios y dibujos", *Reales Sitios*, 149, Madrid, Patrimonio Nacional, 2001, pp. 2-19.

MARÍAS FRANCO, F., "Los proyectos y fábricas de catedrales de Ventura Rodríguez", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 91-115.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arte y Arqueología*, 47, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981, pp. 265-284.

MARTÍN MARCO, J., "La formación de los profesionales de la construcción en la Zaragoza del Barroco: los exámenes del pleito de Manuel Casanova y Francisco López contra el gremio de albañiles (1764-1767)", *Artigrama*, 33, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 257-298.

MARTÍN MARCO, J., "Salón y falso salón en la arquitectura aragonesa de finales de la Edad Media y la Edad Moderna", en *Da traça à edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa*, Lisboa, Theya Editores y Artis-Instituto de História da Arte, 2020, pp. 35-47.

MARTÍN SÁNCHEZ, J., "El retablo de la Capilla de San Ildefonso y la renovación estética de la Catedral de Toledo. Nuevas aportaciones", en *España y América entre el Barroco y la Ilustración (1722-1804)*, León, Universidad de León, 2005, pp. 501-519.

MARTÍN, F. A., "El platero Antonio Martínez Barrio y su escuela-fábrica de platería en Madrid", en *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011, pp. 36-65.

MARTÍNEZ GARCÍA, F., *Ateca entre 1500 y 1800*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.; Cuadernos de Aragón 72), 2018.

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

MARTÍNEZ HERRANZ, A., "El Teatro Principal de Zaragoza. Arte e Historia", *Artigrama*, 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 17-49.

MARTÍNEZ HERRANZ, A, *Teatro Principal*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.

MARTÍNEZ HERRANZ, A., *La arquitectura teatral en Zaragoza. De la Restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, 2 vols., Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2003.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J., *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000, pp. 241-250.

MARTÍNEZ MINDEGUÍA, F., "*Insignium Romae Templorum Prospectus*, la visión frontal de la arquitectura", *Annali di architettura*, 17, Vicenza, Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, 2005, pp. 167-182.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz: un arquitecto ilustrado al servicio del poder señorial", en MARTÍNEZ MOLINA, J., ORTIZ CRUZ, D., y ULIAQUE ARRUEGO, I., *Cuadernos del Ducado de Híjar 1: El legado Cultural*, Teruel, Archivo Ducal de Híjar-Archivo Abierto y Centro de Estudios del Bajo Martín, 2008, pp. 69-98.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "La nueva Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar: la intervención del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz (1765-1772)", *Artigrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 539-564.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Noticias sobre dos proyectos de arquitectura civil de Agustín Sanz al servicio de la Casa de Híjar: la rehabilitación y ampliación del Horno de La Puebla de Híjar (1767-1768) y la nueva Casa del administrador de Samper de Calanda (1771-1772)", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 14, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2013, pp. 223-232.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Nuevas aportaciones al estudio de la Puerta del Carmen de Zaragoza (1787-1795)", *Artigrama*, 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 443-466.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "El Cuartel de Convalecientes de Zaragoza (1792-1799), un ejemplo de *domus militaris* de la época de la Ilustración", *Artigrama*, 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 465-490.

MARTÍNEZ MOLINA, J., *El Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda en la villa de* Épila, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2010.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, obra de Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz (1769-1780)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 112-113, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011, pp. 115-151.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "El Horno de cocer pan de Urrea de Gaén (1769-1771), un destacado edificio utilitario de la época de la Ilustración diseñado por el arquitecto zaragozano Agustín Sanz", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 13, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2012, pp. 205-221.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Casa-palacio de Simón Ignacio Tarazona en Zaragoza (1770-1771), obra del arquitecto ilustrado Agustín Sanz, *Artigrama*, 27, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 475-496.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Las cinco Casas en hilera para quiñoneros y el Oratorio de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo de Híjar (1771-1775), obra del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 13, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2012, pp. 183-204.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Juan Bautista Casabona, un indiano en la Zaragoza de la Ilustración: estudio de su casa-palacio (1768-1769), obra del arquitecto Agustín Sanz", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 23, Oviedo, Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo del Siglo XVIII, 2013, pp. 101-128.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los proyectos no construidos para la conclusión de la torre campanario de la Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de la Puebla de Híjar (1772-1784), obra de Agustín Sanz y Joaquín Cólera", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 14, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2013, pp. 233-280.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini, Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)", *Boletín del Museo Ibercaja Camón Aznar*, 112, Zaragoza, Museo Ibercaja Camón Aznar, 2013, pp. 119-186.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Dos proyectos arquitectónicos de Agustín Sanz para la ciudad de Borja: la Casa mesón municipal (1786-1803) y la nueva Puerta de San Francisco (1791-1796)", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2014, pp. 95-148.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz (1724-1801): el primer arquitecto moderno de Aragón", *Aragón, turístico y monumental*, 378, Zaragoza, SIPA, 2015, pp. 35-41.

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 Universidad de Salamanca, 2015, pp. 259-289.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "La arquitectura burguesa de nueva planta en la Zaragoza de la Ilustración: estudio de las cuatro casas unifamiliares de diseño unitario construidas por Agustín Sanz para Juan Martín de Goicoechea (1768-1770)", *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LVIII, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2015, pp. 35-71.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "La arquitectura utilitaria dieciochesca en el Ducado de Híjar: el caso del Horno de cocer pan de Lécera (1769-1772)", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 16, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2015, pp. 201-240.

MARTÍNEZ MOLINA, J., *La reforma neoclásica de la Colegiata de Santa María de Borja y sus proyectos previos (1791-1831)*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2015.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)", en *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza, Ibercaja Obra Social, 2016, pp. 314-355.

MARTÍNEZ MOLINA, J., "Los usos del alabastro en la arquitectura religiosa aragonesa de la época de la Ilustración: el caso de la Iglesia de La Puebla de Híjar (Teruel)", en Morte García, C. (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material. Actas I Congreso Internacional*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 423-432.

MARTÍNEZ MOLINA, J., y RINCÓN GARCÍA, W., "La plaza de toros de Zaragoza desde su construcción en 1764-1765 hasta su reforma en 1916-1918", en *El Coso de la Misericordia de Zaragoza (1764-2014)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2014, pp. 60-111.

MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, vol. IV, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) y Diputación de Zaragoza, 2001.

MAYORALGO Y LODO, J. M., "Aragón en el registro de la Real Estampilla durante el reinado de Carlos III", *Emblemata*, 14, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2008, pp. 297-439.

MINGO LORENTE, A. de, *Ignacio Haan: arquitecto de la luz*, Toledo, Consorcio de la Ciudad de Toledo, 2010.

MOLEÓN GAVILANES, P., "Galería biográfica en torno a Isidro Velázquez", en *Isidro Velázquez (1765-1840), arquitecto del Madrid fernandino*, Madrid, Ayuntamiento, 2009, pp. 115-138.

MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Institución "Príncipe de Viana" de la Diputación Foral de Navarra y Ayuntamiento de Pamplona, 1974.

MONTES SERRANO, C., "Ventura Rodríguez y la Capilla de San Pedro de Alcántara", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 8(8), Valencia, Universitat Politècnica de València, 2003, pp. 11-23.

MORENO RAMÍREZ DE ARELLANO, M. A., "Claves para la fundación de un convento franciscano extramuros de la villa de Nalda", *Berceo*, 120, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 83-102.

MULLÉ DE LA CERDA, G., *El templo del Pilar. Historia y descripción de la obra*, Zaragoza, 1872 (ed. facsimilar de 1986).

NAVAL MAS, A., "Arquitectura religiosa del siglo XVIII en el Somontano de Huesca", en *El arte barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 99-129.

NAVASCUÉS PALACIO, P., "Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983, pp. 111-130.

NAVASCUÉS, P., "La formación de la Arquitectura Neoclásica", en BATLLORI MUNNÉ, M. (coord.), *La época de la Ilustración*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 655-717.

NAVASCUÉS PALACIO, P., "Los coros catedralicios españoles", en YZQUIERDO PERRÍN, R. (coord.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza", 2001, pp. 23-41.

NIETO CALLÉN, J. J., y SÁNCHEZ MOLLEDO, J. M., "Fray Manuel Abad y Lasierra, un aragonés de la Ilustración", *Argensola*, 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 371-389.

NOBILE, M. R., "Chiesa a pianta ovale tra Contrariforma e Barrocco: I ruolo degli ordini religiosi", *Palladio*, 9(17), Roma, De Luca editore, 1996, pp. 41-50.

OLAECHEA, R., y FERRER BENIMELI, J. A., *El Conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés*, Zaragoza, Diputación Provincial de Huesca e Ibercaja, 1998 (2ª edición corregida y aumentada).

OLMEDO, P., *El Palacio de Boadilla del Monte*, Madrid, Gráfila, 2016.

ORTEGA ORTEGA, J. M. e IRANZO MUÑÍO, M. T. (dir. ctf.), *¿Agua pasada? Regadíos en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAR, J. L., y MARÍN PERELLÓN, F. J., "Corpus de dibujos de Ventura Rodríguez", en *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 92-539.

ORTEGA, F., *Breve reseña histórica de la Villa de Ateca*, Calatayud, Imprenta el Regional, 1924.

ORTIZ CRUZ, D., "El señorío, luego ducado de Híjar", en MARTÍNEZ MOLINA, J., ORTIZ CRUZ, D., y ULIAQUE ARRUEGO, I., *Cuadernos del Ducado de Híjar 1: El Legado Cultural*, Teruel, Archivo Ducal de Híjar-Archivo Abierto y Centro de Estudios del Bajo Martín, 2008, pp. 13-30.

PANO GRACIA, J. L., "Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: Las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón", *Artigrama*, 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 327-339.

PANO GRACIA, J. L., "Iglesias de planta de salón del siglo XVI aragonés", en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1993, pp. 129-154.

PANO GRACIA, J. L., "La portada meridional de la Colegiata de Daroca: estudio artístico y documental", *Artigrama*, 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 259-291.

PANO GRACIA, J. L., "El modelo de planta de salón: origen, difusión e implantación en América", en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2004, pp. 39-84.

PARÍS MARQUÉS, A., "La iglesia de la Natividad de María Santísima de la Puebla de Híjar", *Cuadernos de Aragón*, 25, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1999, pp. 51-70.

PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, J., *Relación general de Señores Académicos de la Real de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (1792-2004)*, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Luis, 2004.

PAUWELS, Y., *Aux marges de la régle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, 2008.

PÉREZ SARRIÓN, G., *La integración de Zaragoza en la red urbana de la Ilustración*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997.

PÉREZ SARRIÓN, G., *Aragón en el setecientos*, Lérida, Milenio, 1999.

PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975.

PLOU GASCÓN, M., *Historia de Samper del Salz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Samper del Salz, 2003.

PONZ, A., *Viage de España*, Tomo XV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1788.

PORTOGHESI, P., *Francesco Borromini*, Milano, Electa Editrice, 1967.

PUÉRTOLAS, P., "El vuelo de un dron revela nuevos datos sobre la cúpula de la Cartuja de las Fuentes", *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 15-I-2015), p. 16.

PUMAR MARTÍNEZ, C., "Biografía del aragonés don Antonio Amar y Borbón, último virrey del Nuevo Reino de Granada", en *Aragón y América*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 393-416.

PUMAR MARTÍNEZ, C., *Don Antonio Amar y Borbón, último virrey del Nuevo Reino de Granada*, Borja (Zaragoza), Centro de Estudios Borjanos de la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1991.

PUYOL IBORT, M., *Inventario de patrimonio arquitectónico de la Ribera Baja del Ebro*, Zaragoza, Comarca Ribera Baja del Ebro, 2006 (inventario inédito).

QUINTANA, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983.

QUINTANILLA, A. I., "Los consejeros de Castilla: eruditos y escritores (1759-1788)", *Indagación: Revista de Historia y Arte*, 2, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 141-162.

RAMÓN SOLANS, F. J., y MAYORAL TRIGO, R. A., "Sociología de los diputados por Aragón en las Cortes de Cádiz", *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 87, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2012, pp. 259-280.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario biográfico electrónico* [en línea]: https://dbe.rah.es/.

REDACCIÓN, "De Batea", *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, marzo-abril 1909, Tortosa, Impr. Querol, 1909, pp. 98-103.

REGALÉS, J., *Descripción general y particular del partido de Alcañiz*, Alcañiz, 1790 [manuscrito de la biblioteca del Colegio de los Escolapios de Alcañiz].

RINCÓN GARCÍA, W., "El premio como aliciente en la formación del artista. La Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y su convocatoria de 1797" en CARRETERO, R., CASTÁN, A. y LOMBA, C. (eds.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza e Institución "Fernando el Católico", pp. 125-150.

RINCÓN GARCÍA, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.

RÍOS SOLÁ, T., "Los problemas físicos del Pilar", en FATÁS CABEZA, G., (dir. ctf.), *El Pilar desconocido*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2006, pp. 170-176.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada", *Goya*, 177, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1983, pp. 98-107.

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. Revista de Arte*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 115-127.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 151-172.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1991, pp. 43-51.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Sílex, 1992.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La arquitectura de los jesuitas*, Madrid, Edilupa Ediciones, 2002.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión", en *La arquitectura jesuítica*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2010, pp. 305-325.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento de San Francisco el Grande", en *Francisco Sabatini (1721-1797)*, Madrid, Electa, 1993, pp. 339-342.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Iglesia y convento de San Joaquín y Santa Ana", en *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, 1993, pp. 343-344.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante los primeros Borbones (1700-1770)", *Quintana*, 2, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 57-94.

RODRÍGUEZ RUIZ, D. (comis.), *Dibujos de arquitectura y ornamentación del siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2009.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España", *Boletín de Arte*, 34, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2013, pp. 247-296.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "El proyecto para la Accademia di San Luca de Roma", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 244-251.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Modelos y lenguajes arquitectónicos. Del Barroco romano a El Escorial", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 311-313.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Primeros proyectos y arquitectura teórica. Introducción", en *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017, pp. 273-275.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., y SAMBRICIO, C., "El Conde de Aranda y la Arquitectura española de la Ilustración", en FERRER BENIMELI, J. A. (comis.), *El Conde de Aranda*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza e Ibercaja, 1998, pp. 149-171.

ROS GONZÁLEZ, F. S., "La polémica sobre los retablos de estuco en Sevilla a finales del siglo XVIII", *Laboratorio de Arte*, 14, Sevilla, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, 2001, pp. 109-135.

ROY LOZANO, A., "Una aproximación al libro de fábrica y a la decoración interior de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Almunia de Doña Godina", *Ador*, 6, La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), Centro de Estudios Almunienses, 2001, pp. 9-39.

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 artística", *Artigrama*, 32, Zaragoza,

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 71-116.

RUBIO SEMPER, A., "Aportaciones documentales al estudio artístico-urbanístico de la villa de Ateca. Reinado de Carlos III", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXI, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1980, pp. 147-156.

RUIZ MAZA, F., "Las iglesias del Ducado de Híjar en el siglo XVIII", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 2, Híjar, Centro de Estudios Hijaranos, 2001, pp. 127-156.

RUIZ TEJERINA, A., *La planta centralizada en Castilla y León en el Renacimiento y el Barroco*, León, Universidad de León, 2013 (tesis).

SÁEZ RIQUELME, B., *Iglesias salón valencianas del XVIII. Levantamiento gráfico, análisis geométrico y constructivo, patología común*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013 (tesis).

SÁEZ RIQUELME, B., "Características formales de las iglesias salón valencianas del siglo XVIII", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22(29), Valencia, Universitat Politècnica de València, 2017, pp. 38-47.

SALANOVA ORUETA, D., *Historia y sociología de Pastriz*, Zaragoza, Ayuntamiento de Pastriz, 1990.

SAMBRICIO, C., "Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, pp. 244-304.

SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.

SAN VICENTE PINO, A., *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.

SÁNCHEZ GIMÉNEZ, E., "Catálogo del Fondo Histórico de Planos de Obras Hidráulicas", en *Planos históricos de obras hidráulicas*, Madrid, MOPU-CEHOPU, 1985.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, A. (coord.), *El arte de la representación del espacio: mapas y planos de la Colección Medinaceli*, Huelva, Universidad de Huelva (Colección Arias Montano, 125), 2017.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, C., *Estudio histórico-artístico de la Iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1983.

SANS SOLER, J., "Canal de Aragón y Cataluña", *Revista de Obras Públicas*, 1899, Madrid, Cuerpo de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1912, pp. 73-78.

SANZ ARAUZ, D., ABENZA RUIZ, B., y GARCÉS ESTEBAN, P., "Mármoles históricos del Sepulcro de los Mendoza en el Convento de San Francisco de Guadalajara. Marquetería lapidaria española del siglo XVIII", en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas y CEDEX, 2007, pp. 847-854.

SANZ ARTIBUCILLA, J. M., *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, tomo II, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre, 1930.

SANZ, T., "La Iglesia de Urrea de Gaén", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, VI, Teruel, Centro de Estudios Bajo Martín, 2005, pp. 121-126.

SCOTTI TOSSINI, A., "Filippo Juvarra y las Cortes europeas del siglo XVIII", en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, Electa, 1994, pp. 140-163.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., "El valle del Jiloca y el quinto centenario del descubrimiento de América: el arquitecto Marcos Ibáñez", *Xiloca*, 6, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca, 1990, pp. 237-244.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

SEGUNDO ALCAINE, Á., "Agustín Sanz y las Iglesias del Ducado de Híjar" en SERRANO MARTÍN, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, Zaragoza, Gobierno de Aragón (Colección Territorio, 32), 2009, pp. 211-218.

SEGUNDO, A., y ORDÓÑEZ, M. J., "La Iglesia Parroquial de Vinaceite", *Rujiar. Miscelánea del Centro de Estudios Bajo Martín*, 6, Teruel, Centro de Estudios Bajo Martín, 2005, pp. 95-119.

SEMPERE Y GUARINOS, J., *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores don Carlos IIII y doña Luisa de Borbón, y la jura del serenísimo señor don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid, Imprenta Real, 1789.

SEPÚLVEDA SAURAS, M. I., *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

SERRANO MARTÍN, E., "Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del Duque de Híjar", en CASAUS BALLESTER, M. J. (coord.), *Jornadas sobre el Señorío-Ducado de Híjar: siete siglos de historia nobiliaria española*, Andorra, Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín, 2007, pp. 293-319.

SINDING LARSEN, S., "Some functional and iconographical aspects of the centralized church of the italian Reinassence", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, II, Roma, Institutum Romanum Norvegiae, 1965, pp. 203-356.

SIURANA ROGLÁN, M., "Parte primera. Arquitectura", en *La Iglesia de Santa María la Mayor de Caspe. Arquitectura y arte mueble*, Zaragoza, Centro de Estudios Comarcales del Bajo Aragón-Caspe e Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 2012, pp. 33-222.

TARIFA FERNÁNDEZ, A., FÍLTER RODRÍGUEZ, J. A., y RUIZ OLIVARES, A. (coords.), *Congreso Internacional. Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía y otras colonizaciones agrarias en la Europa de la Ilustración*, Jaén, Centro de Estudios Giennenses, 2018.

THOMSON LLISTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 2002.

THOMSON LLISTERRI, T., "El arte barroco en la comarca del Bajo Aragón", en MICOLAU ADELL, J. I., y THOMSON LLISTERRI, T. (coords.), *Comarca del Bajo Aragón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón (Colección Territorio, 18), 2005, pp. 151-167.

TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de Zaragoza*, León, Everest, 1974.

TORRALBA SORIANO, F., *Nueva Guía Artístico-Monumental de Aragón*, León, Everest, 1979.

TORRES GONZÁLEZ, A., LAREDO TORRES, T., y LAREDO TORRES, A., "Restauración de las iglesias de los municipios de la comarca del Bajo Martín (Teruel): Jatiel, Samper de Calanda, Urrea de Gaén e Híjar", en *I Congreso Internacional sobre investigación en Construcción y Tecnología Arquitectónicas (Constec 2014)*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2014, s. p.

TORRES PÉREZ, J. M., "El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805", *Príncipe de Viana*, 196, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, pp. 337-364.

TRALLERO ANORO, S. J., *Sariñena antigua*, Sariñena (Huesca), Sariñena Editorial, 2004.

TRALLERO, S., *Sariñena y el Diario de Huesca*, vol. 1, Zaragoza, Sariñena Editorial, 2010.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1741-1800)*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.

VALERO SUÁREZ, J. M. y RENTERÍA, I. de (coords.), *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.

VIRGINIA SANZ, M. M., "Teoría y estética del templo neoclásico", *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura (Secretaría General Técnica), 1988, pp. 233-239.

VV.AA., "Apéndice documental", en *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), 1987, pp. 43-51.

VV.AA., *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIII, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura, 1997.

VV.AA., *Catálogo de las pinturas, esculturas y planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de M. Peiró, 1842.

VV.AA., *Inauguración de las obras de restauración de la Iglesia parroquial de Épila*, Épila (Zaragoza), Ayuntamiento de Épila, 2011 (folleto).

VV.AA., *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid, correspondiente al mes de marzo de 1784*, Madrid, Imprenta Real, 1784.

VV.AA., *Órganos históricos restaurados*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1991.

WITTKOWER, R., "Carlo Rainaldi and the architecture of the High Baroque in Rom", *The Art Bulletin*, 19, New York, The College Art Association, 1937, pp. 242-313.

WITTKOWER, R., "La iglesia de planta central y el Renacimiento", en *La arquitectura en la edad del Humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, pp. 9-38.

WITTKOWER, R., *Arte y arquitectura en Italia*, Madrid, Cátedra, 1983.

WUNDRAM, M., y PAPE, T., *Andrea Palladio (1508-1580), arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Colonia, Taschen, 2004.

XIMÉNEZ DE EMBÚN, T., *Descripción histórica de la Antigua Zaragoza y de sus términos municipales*, Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca, 1901.

YARZA GARCÍA, J. de, *Aportación de la familia de los Yarza a la arquitectura y urbanismo de Aragón*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1948.

YESTE NAVARRO, I., "La Zaragoza francesa", en *Aragón y la Ocupación Francesa, 1809-1814*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza e Ibercaja, 2013, pp. 82-101.

ZARAGOZA AYARZA, F., *Archivos Municipales V. Archivo Municipal de Pina de Ebro*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1995 (folleto).

ZORROZUA SANTISTEBAN, J., "Las artes figurativas en el Neoclasicismo vasco. Estado de la cuestión", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 21, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 2002, pp. 47-72.

APÉNDICE DOCUMENTAL

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1724, diciembre, 24 Zaragoza

Partida de bautismo del arquitecto Agustín Sanz Alós.

A.I.P.S.M.Z., Libro 7º de Bautizados (1724-1756), f. 5 r.

[Margen izquierdo: Agustín Sanz]

En veinte y nuebe de deciembre de mil setecientos veinte y quatro, Mosen Dionisio Muñoz, regente, bautizó según el ritual romano a Agustín Manuel Thomás Benito, hijo de Agustín Sanz, natural de Zaragoza, y Theresa Alós, natural de Zaragoza. Padrino Juan Sanz, a quien se le adbirtió el parentesco.

Don Martín Antonio de Larraia,
retor del Señor San Miguel de los Nabarros [rúbrica]

2

1747, mayo, 7 Zaragoza

Partida de matrimonio del arquitecto Agustín Sanz y Miguela Muzas.

A.I.P.S.M.Z., Tomo 7 de Matrimonios (1725-1756), f. 331 r.

[Margen izquierdo: Agustín Sanz con Theresa Muzas]

En siete de mayo del año del Señor de mil setecientos quarenta y siete, habiendo precedido dos solas moniciones canónicas de las tres que el Santo Concilio Tridentino dispone, sin resultar impedimento alguno y advirtiendo al pueblo quedaba la otra restante dispensada, con despacho del señor Vicario General dado en [hueco] del dicho mes y año, notario don Joseph Monzón, Mosen Pedro Santos, coadjutor, desposó por palabras legítimas y de presente a Agustín Sanz, manzebo, natural de Zaragoza, hijo de Agustín y de Theresa Alós, y a Theresa [sic] Muzas, muger moza, natural de Zaragoza, hija de Martín y de Bárbara Juste, parroquiana de esta Parroquia, haviendo entendido y preguntado su mutuo consentimiento y haviéndolos antes hallado bien instruydos en la doctrina christiana. Fueron presentes por testigos Juan Francisco Villaba y Joseph Bernardo.

Doctor Joseph Martí, Retor del señor San Miguel de los Navarros [rúbrica]

3

1765, marzo, 17 Zaragoza

Certificación de la visura hecha por Agustín Sanz el 15 de marzo de 1765 de las obras de la Iglesia de La Puebla de Híjar, que estaba construyendo el maestro de obras Joaquín Cólera.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-1.

Certifico el abajo firmado que el día 15 de marzo del año 1765, de orden del señor don Joseph Pano, apoderado del Excelentísimo Señor Duque de Yjar, hize bisura y reconocimiento de la yglesia que está construiendo Joaquín Cólera de orden de dicho Excelentísimo Señor Duque en su lugar de la Puebla de Yjar, que dicha fábrica está construida algún tanto sobre los zócalos, primer ornato de la arquitegtura de dicha yglesia, sobre el superficie plano toda ygualmente a diferencia de los quatro machones que an de sostener la media naranja principal, ni la fachada, que estos no están toda abía planteados. Haviendo visto dicha fábrica con toda reflegsión y cuidado, es mi entender está según arte, sólidamente con lo materiales correspondientes y con arreglo al diseño elegido por Su Excelencia, y por ser así lo firmé en Zaragoza a 17 de Marzo de dicho año.

Agustín Sanz Maestro de Obras [rúbrica]

4

1768, diciembre, 18 La Puebla de Híjar

Carta de Joaquín Cólera, maestro director de las obras de la Iglesia parroquial de La Puebla de Híjar, dirigida a Agustín Sanz, supervisor general de las mismas, sobre el modo de trabajar del oficial Polo.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar, 1768.

Señor Agustín Sanz, mi dueño y Señor. Ésta le alle con la entera salud que para mi deseo, en compañía de su consorte y toda la de demás familia, la nuestra es buena, para disfrutarla en cosas de su maior gusto.

Lo que por ésta se me ofreze es dezir a Vuestra Merced como el señor don Joshé [José Faure y Oto] me dio el orden le buscase dos peones de satisfazión a Polo, que abía

de enprender la capilla el sólo y que la abía de ejecutar de la mesma forma que estaba la otra. Yo le respondí que se lo dijese Su Merzed, y entonces me dijo que ia se lo diría, pero que io le abía de dizir como maestro de la obra, como abía de ser, que no abía de aber más maestro que io, y en birtud de eso e dado mis bueltas y amigo no puedo dijar de esplicarme con Vuestra Merced su modo de trabajar. Polo trabaja en cosa llana bien, yo corro con el bien y no qiero suene por acá que de mi boca sale palabra alguna contra él, basta es cosa que el señor don [José] lo a puesto en la obra. Sólo es representarle a Vuestra Merced para que en ningún tienpo se me pueda dar ninguna cargada, y si en caso se lo qiere partizipar al señor don Joshé con su buen modo, aga lo que qiera.

Por terzera bez lo reprendí con buen modo en su modo de resaltear, por dijar las esquinas y rincones muy inprefectos, pero lo peor de todo es que todos los adornos de bentanas los a ejecutado pegados con sólo una miaja de ieso untada la pieza y a pegarla. Yo le e dicho que poniendo las piezas sobrepuestas, se aze ranura en la pared y otra en la pieza y se llena de yeso, y se an de clabar con clabos para que estén seguras, pero de la forma que las a dejado es mui factible desapegarse y dar a tierra y matar alguno en la i[g]lesia. La cornisilla del pedestral la ejecuta con la basa de la pilastra tanbién apegada, cortando la ilada del ladrillo que abía puesto para su seguridad, y todos los resaltos lo pega a pedazitos. Amigo, obra mui falsa, y como io no estoi echo a trabajar de esa forma, sí [si] es con ermosura y firmeza, sentiría suzediese una disgrazia; la otra capilla ya a bisto Vuestra Merced se a corrido toda la arquitectura en todos sus lugares sin aber nada pegado.

E comprendido se da a menos de preguntar lo que y[g]nora, a mi ni a ninguno mis yxos. Esto ba para Vuestra Merced y a mi que no qisiera yo en este lugar se supiere la menor falta de nadie, por ser la gente tam malébola; que es quanto tengo que contar a Vuestra Merced, cuia vida guarde el zielo muchos años. Me pondrá a la obedienzia de su parienta y Vuestra Merced rezivirá muchas memorias de mi muger y de Mig[u]el, que bino ya de Maella el mes pasado, y mías a medida de su deseo; La Puebla de Yjar y Deziembre a 18 – de 68.

Besando la mano de Vuestra Merced
su maior serbidor es
Juachin Cólera [rúbrica]

Señor Agustín Sanz [ángulo inferior izquierdo]

5

1769, febrero, 15 Zaragoza

Cuestionario que tendrá presente Agustín Sanz al inspeccionar las iglesias de La Puebla, Urrea de Gaén y Vinaceite. Incluye las respuestas de Agustín Sanz a cada punto, rubricadas en Zaragoza el 6 de junio de 1769.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1. Papel nº 2.

El Señor Agustín Sanz, Maestro de Obras del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híjar, Excelentísimo mi Señor, de cuia orden pasa a los lugares de La Puebla de Híjar, Urrea de Gaén, y Vinacei, tendrá presente.[1]

En la Puebla de Híjar

1º… Ver el estado en que se halla la obra de la yglesia, y providenciar lo que le parezca oportuno, solicitando sobre todo que se saquen las aguas para evitar los muchos inconvenientes que podrán resultar de estar la madera y yeso al descubierto. En inteligencia de que toda la obra ha de estar, después de concluhida, tres años sin blanquearla, en cuio supuesto caminará Joachin Cólera, maestro director de la obra.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Ba bien, y está executado y prevenido Cólera de todo lo que ha de hacerse huyendo de superfluidades, para abrebiar].

2º… Se han de tomar las medidas (que se traherá el señor Agustín) de lo que ocupará el Retablo maior, y el de la capilla colateral que Su Excelencia se reserbó al lado de la epístola.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Me he trahido las medidas para informar a Su Excelencia lo que mande en vista de los diseños y planes que levanta Maurat]

3º… También se hará cargo de la piedra que se ha de pedir a Escatrón para la ymagen de Nuestra Señora que se ha de poner en el nicho principal del pórtico; y de si la basa ha de ser de otra pieza, lo que dirá al administrador de Su Excelencia para que pida a su pariente Llop la necesaria.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: La piedra ha de tener 9 palmos de largo, 3 de ancho, y 2 ½ de grueso para que sea todo de una pieza; y ha salido conforme se pidió].

4º… Que no se retarde la escabación y mina que para dar salida a las aguas de tras el altar maior, ha de hacerse.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Está hecha].

5º… Se hará cargo el Señor Agustín de lo que es el Altar maior que está en las casas de Ayuntamiento y traherá razón de las estatuas o quadros que tuviere, y que santos sean.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Estoi enterado y guardo apuntación para lo que Su Excelencia mande].

[1] A partir de aquí, iglesia por iglesia, se desarrollan las directrices punto por punto, escribiéndose al margen de cada punto y a posteriori, la contestación de Agustín Sanz a ese punto, formando todas las contestaciones una columna vertical y estrecha a la izquierda, bajo un epígrafe superior único. Por ello, se reproducen aquí las respuestas debajo de las preguntas.

6º… Dará el Señor Agustín, orden a Cólera para que llame a Maurat, y diseñe y dibuje un retablo maior a su arvitrio, iluminado, poniendo el coste que tendrá de estuco, y el que tendrá de madera, poniendo el sotabanco, y mesa altar de piedra negra de La Puebla de Albortón, y de Albalate.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Queda prevenido Maurat de lo que contienen los números 6, 7, y 8, y de remitir los diseños para pasarlos a manos de su excelencia].

7º… Que el mismo Maurat saque otro diseño del retablo colateral para él, Vuestra Excelencia e, Ilustrísimo Señor Don Juan de Palafox, tio de Su Excelencia, en inteligencia de que hasta que se declare beato, ha de ocultar el nicho un quadro; pero se ha de prevenir en el plan o diseño, quanto de grande tendrá el nicho. Ambos a dos retablos, sin ser magníficos, puede ser una cosa vistosa y decente.
[no recoge respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo]

8º… Que se haga cargo el Artífice Maurat de que el terreno es salitroso, y que el estuco no permanecerá si el yesso que se pone debajo no se aderezare correspondientemente.
[no recoge respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo]

Urrea de Gaén

1º… En la yglesia se ha de hidear el modo de ampliarla al menos coste, y de suerte que se haga lo más capaz que ser pueda, a cuyo fin se ha de lebantar plan que explique el estado actual, y el que tendrá después que se hallare executada la hidea que mejor pareciere al señor Agustín, quien pondrá una razón del coste que tendría de manos y compra de materiales, pues no se duda que el celo de estos vasallos de Su Excelencia hará a sus expensas la conducción y apronto de dichos materiales al pie de la obra, ni de las señoras mugeres, el que a exemplo de las de La Puebla pongan toda la agua necesaria.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo a los puntos 1º y 2º: Está executado y acompaña plan; previniendo que el todo de esta obra ascenderá a 1500 libras jaquesas; suponiendo bien cimentados los machones que oi hay, para usar de ellos sin más gasto en la obra nueba; y podrá y deverá executarse en su vez cada claustro. Y no se duda que si esta obra y la de la escabación del número 2º que en su caso es precisa, se enprendieren en tiempo desocupado para los labradores; que capitulen los vecinos quanto así toca, como regular en semejantes casos].

2º… Para el logro de que una obra que se va a hacer otro tanto capaz de lo que oy es, tenga la altura correspondiente, pues de lo contrario aparecería defectuosísima; y que la Capilla y altar de Nuestra Señora del Rosario esté con la correspondiente magnificencia, y proporción, parece será preciso hacer una excabación general de una bara en toda la yglesia subizando, como es regular la plaza para su entrada. Es preciso que el Señor Agustín se afiance y asegure en este pensamiento, pues siendo assí, y teniéndolo por

combeniente, lo traherá anotado para en su vista escribir a el Ayuntamiento a fin de que los vezinos se dediquen a la escabación, unos, y otros a sacar las enrronas donde no causen perjuicio, pues de quenta de Su Excelencia correría en tal casso costear las manos de los oficiales, y algún refresco que se proporcionaría a quienes quisieren tomarle.
[la respuesta de Agustín Sanz a este punto aparece junto a la del punto 1º]

3º… En la misma conformidad, y para que tenga efecto el gusto y pensamiento de este señor vicario, sobre que colateral a la nueba sachristía se haga otro igual correspondiente quarto, en el que no sólo tenga su cera la Cofradía del Santísimo Sacramento, sino que se enciendan en él las achas para el alzar, y que todo se haga con libertad, y sin ocupar para esto la sacristía, tanteará su coste el señor Agustín, y hablando la especie con el señor vicario, verá a que se jusmeterá la cofradía berbo a gasto, pues si resolbiesen hacer dicho quarto, no dudo que Su Excelencia ayudará con alguna parte, a fin de que se vean cumplidos sus deseos, dirigidos al mayor culto.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: No tanteé su coste porque no veo precisado a Su Excelencia a que costee este gasto que pide la cofradía, pues pudiendo hacer por si, respondieron que ni un dinero gastará y que lo haga Su Excelencia].

Vinacey

1º … Esta yglesia es corta para el vecindario, y es impropio que el orno esté frente a la puerta; y en el supuesto de que se hidea hacer orno en otra parte, y derribar el que oy ay, tanteará el Señor Agustín el coste que tendrá alargar la yglesia dejando calle bastante en lo que oy es orno, para que el lugar pueda transitarse por ella. La puerta sería bien sacarla a la cera de Palacio, y calle Mayor, pues aunque no buscaba el frente al altar mayor, también se lograba impedir muchas irreberencias que oy se notan, y para salbar que cahería la puerta en tal casso al cierzo, se remediaba con un cancel. También se ha de tantear el coste que traherá, assí el enladrillarla toda, como el hacer un sitio cuadrado para las campanas más elebado que el que oy ay, pues a las veces, aún de los campos inmediatos, no oyen los vezinos tocar a missa, y quando acuden es después que se ha dicho la única que ay. Para todas estas operaciones, en su casso, no tendrá el señor Agustín que tantear otro gasto que el de las manos y compra de materiales, pues su conducción es punto regular corriese a cargo de los vecinos.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Me remito a los planes que tenía levantados Cólera; y mandándolo Su Excelencia se pondrán las capitulaciones para rebastar la obra. El enladrillar la yglesia traherá de coste 30 libras jaquesas].

2º… Señalado sitio para hacer una carcel con dos dibisiones, tanteará el señor Agustín su coste, pues la que oy ay está enteramente derruida, y en el terrero.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: No señaló sitio el Ayuntamiento]

3º… De el nuevo orno nada digo, pues me parece que por combeniencia en que se tomen los materiales, no se hará menos que en las 260 libras [jaquesas], corriendo con todo hasta darle andante, los mismos a cuyo fabor se subastó el de Urrea de Gaén.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Si en 260 libras se hace el horno con los pactos que el de Urrea, no hai que reparar].

4º… Tanteará el coste que tendrá ampliar el granero del trigo y el de la cebada, sacando la puerta de aquel como está la del de la cebada, y haciendo en lo interior una escalera suabe, que puedan subir los talegas sin molestia; haciéndose cargo de la escabación que precisamente deberá hacerse, para que el pabimento del granero de la cebada quede sin humedad y alto.
[respuesta de Agustín Sanz en el margen izquierdo: Es obra precisa, y puede executarse en 50 libras jaquesas. Zaragoza y Junio 6 de 1769. Agustín Sanz].

5º… [punto tachado por completo y sin respuesta de Agustín Sanz: Tanteará el coste que tendrá componer el Palacio, haciendo departamentos útiles, y mudando la cocina de donde está].

Zaragoza 15 de Febrero de 1769.

Joseph Faure y Otto [firma con garabato]

6

1769, julio, 8 Madrid

Carta del IX Duque de Híjar a José Faure y Oto, Administrador General de sus estados en Aragón, en la cual le transmite ciertas apreciaciones y correcciones sobre los planos de Joaquín Cólera para la Iglesia de Vinaceite y de Agustín Sanz para la de Urrea de Gaén.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1, Cartas Ordenes del Señor Duque 1769.

[Ángulo superior izquierdo: 8 de julio de 69]

[…]

He visto los planes que has remitido de las obras proyectadas para ampliar las yglesias de Urrea y Vinacey, y también el de la del nuevo orno que deve hacerse en este último pueblo, y obserbándose por el informe de Agustín Sanz en seguida de la instrucción que se le dio quando fue a la visura de dichas obras, que si en doscientas y sesenta libras se hace la del citado orno con los pactos que el de Urrea, no hay que reparar, donde luego me conformo en que sin practicar más diligencia se ponga en execución.

Por lo que mira al plan lebantado por Joachín Colera para aumentar la yglesia y torre de Vinacey, se me ofrece prevenir por lo respective al cuerpo de torre que dice ha de añadirse, si la planta de lo que está hecho es quadrada, no conviene aumentar el cuerpo ochavado como demuestra, y sí sugetarle al quadrado de la planta; el remate de dicha torre deverá ser otro perfil, porque el que demuestra, no se verá con el buelo de cornisa que deverá demostrar, pues en lo que se ve figura sotabanco, no poniendo cornisa, y en vez de ella figura una moldura de adorno fuera de orden; finalmente si en todo lo que deve añadirse de iglesia y torre se guarda el mismo orden que en lo que está hecho, no puede practicarse otra cosa.

En quanto a la planta y alzados para la iglesia de Urrea, que uno y otro está bien delineado y firmado de Agustín Sanz, falta saber si donde pone lo labado y amarillo es también hecho de otra igual porción a lo que muestra lo labado de encarnado, y si así sucede, parece que no podiendo la fábrica encarnada producir de sus gruesos el que manifiesta en lo amarillo, en las boquillas de machos será preciso hacerla de pegado contra la fábrica vieja, lo que no es buen género de fabricar; y sino está la fábrica antigua donde se ve lo amarillo, y por esta razón, se cría de nuevo con las boquillas, será buen género de fabricar, pero siempre preciso el pegadillo en el lado que muestra lo encarnado.

Haviéndose de hacer la planta que demuestra lo amarillo, será mui vistosa pero no abundante de luces, pues aunque por el corte CD se socorre con alguna que ha de entrar por claravoya del segundo cuerpo de los retablos del que se dice claustro, que es cuerpo de capillas, o nave dellas, será mui cansada la que entre; para hacer los rompimientos en la fábrica vieja reduciéndola a lo que demuestra el color amarillo, será impertinente hacerlo y perder casi todos los estribos viejos y paredes, atormentando lo que quede serbible; si no huviese donde está lo amarillo cosa alguna de fábrica vieja, será bueno construir la planta que se ve con el color amarillo, y no tocar a lo que muestra el color encarnado; de qualquier modo que sea, hallo que siempre queda la iglesia en su altura sin proporción, pues a la más reducida que es la sesquialtera, no llega; y respecto de ser preciso hacer armaduras, combendrá lebantar la fábrica hasta guardar dicha proporción serquialtera, y a las linternas darlas más diámetro, como de pie y medio a la de la nave principal, y un pie a las del crucero; formando otro platillo y linterna en dicha nave principal donde muestra la sección del corte AB, para que quede mejorada de luzes.

En vista de estas advertencias y repasos que se me ofrecen, deberán arreglarse los pactos y condiciones con que han de sacarse a pública subasta las referidas obras para la amplitud de las dos expresadas yglesias; rematándose en el mejor postor; bien entendido que no ha de tener efecto el remate, hasta que con vista de las condiciones y noticia de la cantidad en que se ofrezca hacer las obras, preceda mi aprobación, de que estarás entendido para providenciar lo conveniente y desempeñar tu obligación en esta parte.

Nuestro Señor te guarde muchos años. Madrid, 8 de Julio de 1769.

Rubricado el Duque y Señor de Híjar

Marqués de Orani [rúbrica]

[Ángulo inferior izquierdo: Don Joseph Faure y Oto]

7

1769, julio, 18 Zaragoza

Carta de José Faure y Oto, Administrador General de la Casa de Híjar en Aragón, al IX Duque de Híjar, en la que le transmite las respuestas y explicaciones de Agustín Sanz a las apreciaciones y correcciones hechas a sus planos para la iglesia de Urrea de Gaén y a los de Joaquín Cólera para la iglesia de Vinaceite..

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769

[Ángulo superior izquierdo: Zaragoza 18 de julio de 1769]

[…]
Excelentísimo Señor. Haviendo comunicado al maestro de obras de Vuestra Excelencia, Agustín Sanz, la carta de 8 de éste, en punto a fábricas de ampliar las yglesias de Urrea y Vinacey, y en vista de los reparos que a Vuestra Excelencia se ofrecen, responde tiene Vuestra Excelencia razón por lo que se respe[c]ta a los planes de Vinacey hechos por Cólera, y en su caso hará otros dicho Agustín. Por lo que mira a la de Urrea, sobre manchones, hace cuenta de formar el todo de ellos de nueba planta hasta el movimiento de los arcos sin hacer ningún pegadizo, pues lo que demuestra lo encarnado es lo que oi existe; y lo amarillo lo que se pretende construir. Por lo que mira a luces, oy la yglesia no tiene otras que las que entran por la puerta, las de la linterna de la nabe mayor y dos ventanas del presviterio; y así augmentándose las [tachado: de los claustros, han de ser más abundantes] que demuestra por el cerramiento de los retablos que han de estar en el claustro que son luces mui naturales por dar el un costado a la mañana, y el otro al medio día, han de ser más abundantes. Por lo que mira a destruir los manchones y paredes, dice que lo encarnado demuestra la mitad de lo que oi es la fábrica, y lo amarillo, un costado de cómo ha de quedar el todo, y aunque es cierto que es impertinente su construcción, pero es posible. En quanto a la altura de la yglesia es la misma que oy hay, que aprovechando las bóbedas biejas por ser buenas, con precisión ha de quedar en la misma altura, entendiéndose con el augmento de una vara que se pretende y puede rebajarse el piso de la yglesia, suavizando con ello su entrada que es cuesta y así tendrá mejor proporción. En quanto a las armaduras, no es menester tocarlas ni bóbedas ni tejados, sí solo construir de nuevo el que ha de cubrir los claustros; y por lo que respe[c]ta a las linternas por ser fábrica concluida hace cuenta quede en el mismo estado; de suerte que haciendo el todo de esta fábrica, supuesta la solidez de los machones viejos, calcula su coste a 1500 libras jaquesas, y haciéndola como Vuestra Excelencia dice, era menester derribar la yglesia que trahería de coste 8000 libras jaquesas; en cuio caso si Vuestra Excelencia fuere servido de hacerla de planta, formará diseño en proporción y hermosura.

Por todo lo qual y para pasar a arreglar los pactos se servirá Vuestra Excelencia resolver lo que guste mandando remitir el diseño si según el quiere Vuestra Excelencia que se haga la obra.

Nuestro Señor etc.

8

1775, mayo, 7 Madrid

Acta de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7 de mayo de 1775. Recoge el nombramiento de Agustín Sanz como académico de mérito en la arquitectura de la Real Academia de San Fernando.

A.R.A.B.A.S.F., Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1775, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361v.

/f. 355 r./
[arriba a la derecha]

Junta Ordinaria de 7. de mayo de 1775.

[izquierda al margen]

Señores
Excelentísimo Conde de Baños.
Don Andrés Gómez de la Vega.
Excelentísimo Señor Duque de Abrantes.
Conde de Pernía.

[hueco y sigue al margen]

Don Ventura Rodríguez.
Don Antonio González [Velázquez].
Don Felipe de Castro.
Don Andrés de la Calleja.
Don Roverto Michel.
Don Manuel Álvarez.
Don Francisco Gutiérrez.
Don Mariano Maella.
Don Juan Pedro Arnal.
Don Tomás Francisco Prieto.
Don Pablo Morales.

Secretario

Don Ygnacio de Hermosilla [rúbrica].

[…] /f. 360 v./ […] [comienza párrafo con sangrado]

Di cuenta de un memorial (que me entregó el Señor Presidente) de Don Agustín Sanz, vezino de Zaragoza. En él expresa que está nombrado por el Ayuntamiento de aquella ciudad Visor de sus obras públicas, y Director de Arquitectura por los Profesores de la Junta Preparatoria, que ha 18 años está exerziendo esta profesión y ha executado por sus planes y diseños varios palacios, yglesias y casas. Presenta dibujos de su ynvención y execución, y suplica que en atención a ellos se le conzeda /f. 361 r./ el grado de Académico de Mérito. Acompaña a este memorial un papel a nombre del Señor Duque de Híjar asegurando que le consta que el suplicante es hombre de mérito y digno de que se le atienda. Viéronse los citados diseños por los dos Profesores de Arquitectura y declararon que tenían todo el mérito que se requiere para la pretensión de su autor, añadiendo Don Ventura Rodríguez, que lo conoció en Zaragoza. En estos términos el Señor Presidente lo propuso para Académico de Mérito, y haviéndose hecho la votación como ordena el estatuto, de los quinze vocales que entonzes havía, treze votaron a su favor y dos en contra. Por cuya pluralidad que- /f. 361 v. / dó creado y declarado Académico de Mérito de la Arquitectura. […]

9

1775, septiembre, 5 Zaragoza

Renuncia ante notario de Agustín Sanz como maestro de obras y como hermano y cofrade de la cofradía que tenía establecida el Gremio de Albañiles de Zaragoza.

A.H.P.N.Z., Notario Mariano de Assín, 1775, bastardelo tercero “de flotta”, s. f.

[Margen izquierdo: Renuncia. 5 de septiembre]

Agustín Sanz, vezino de esta ciudad, con atención de haberle nombrado la Real Academia de San Fernando en Académico de Mérito en la Arquitectura, como por extenso resulta del título despachado a su favor en la villa y Corte de Madrid a siete días del mes de mayo del corriente año de 1775, despachado, sellado y firmado en la debida forma, por tanto de su grado etc., boluntariamente y en virtud de las facultades que por dicho título y nombramiento se le atribuyen, cede y renuncia de ser maestro de obras, y como tal de todas las facultades que como a tal maestro le pertenecen, y de ser hermano y cofrade de la cofradía que tiene establecida el gremio, para que en ningún caso se le repute como tal maestro, ni llame a junta ni capítulo, pues con las facultades que por

dicho título y nombramiento se le atribuyen puede usar de su profesión [tachado: como le pareciere] con total independencia. Y contra lo dicho etc.

[Aparte, en el f. 252 v. aparecen las firmas]

Agustín Sanz otorgó lo dicho [rúbrica].

Pedro Manuel de Recari, soi testigo de lo dicho [rúbrica].

10

1775, diciembre, 1 Zaragoza

Acta de la Junta de Real Contribución de Zaragoza (de una parte de ella, de los representantes o diputados para el examen de utilidades para formar el cabreo de industrias que ha de fundamentar en parte el reparto de contribución del año 1776) en la que se da cuenta del acuerdo para sacar al maestro de obras Agustín Sanz de la lista de contribución del Gremio de Albañiles y para que contribuya aparte y en menor cantidad, como contribuyente suelto.

A.M.Z., Libro nº 509, Libro de Resoluciones de la Junta de Real Contribución de Zaragoza, 1773-1778, ff. 35 v.-36 r. del año 1775.

/f. 34 r./
Examen de utilidades […] para formar el Cabreo de Yndustrias que ha de fundamentar en parte el reparto de contribución del año próximo de 1776.

Día primero de deziembre de 1775.
[…] /f. 35 v./ […]

[Margen izquierdo: Albañiles]

En este día se presentó por el Gremio de Albañiles Miguel Sanclemente, Mayordomo, y haviendo examinado la lista que presentó, se determinó por dichos señores que Agustín Sanz se quite de dicha lista y se ponga en la de contribuyentes sueltos, con las mismas utilidades que le consideraba su gremio, las que se deverán minorar a éste para el año próximo de 1776.
En este día determinaron dicho señores diputados que a todos los gremios que tengan algún yndividuo yndultado, se les cargue sin inclusión /f. 36 r./ de el que cada uno tenga, y que de todos los de esta clase se forme una lista separada.

11

1777, marzo, 1 Zaragoza

Informe de la visura que hicieron Agustín Sanz y Pedro Ceballos del estado de la Iglesia parroquial de Épila, que se estaba construyendo. Está firmado por ambos pero la letra parece ser la de Pedro Ceballos.

A.C.L.S., Expediente sobre la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto.

Azemos relación los abajo firmados maestros de obras de la ciudad de Zaragoza, bissores nombrados por parte del Ylustrísimo Cavildo Methropolitano de dicha ciudad y de el Muy Ylustre Ayuntamiento de la villa de Épila para visurar y reconocer la fábrica de yglesia parroquial que nuebamente se construie en dicha villa, y en su consequencia, teniendo presente el diseño firmado por Lorenzo Laoz, maestro de obras de la ciudad de Calatayud, vajo el seguro que servía de régimen y govierno para la continuación de la fábrica, habemos allado, según las medidas que con toda exactitud se han tomado en dicho diseño y fábrica en sus partes correlativas de uno y otra que, en su longitud excede dicha fábrica a lo demostrado en la planta de el citado diseño catorze palmos y medio, y en su latitud catorze palmos, a efecto de hallar en lo ejecutado mayores diámetros en longitudes, latitudes, sólidos de paredes exteriores y machones anexos a éstas, y que en esta parte de machones anexos y paredes comprehendemos tener más fortificación lo construido que lo diseñado, por ser en esta parte precisso el mayor sólido que se halla.

También habemos encontrado en lo executado que la sacristía de la mano d[e]recha del coro sus paredes forales no exceden ni sobresalen de las dos forales de el templo, y en lo demonstrado en la planta sobresale o aumenta mayor extensión que la pared foral de la d[e]recha catorze palmos, y por consiguiente las elebaciones de lo construido a lo que manifiesta el dibujo no conbienen en cossa alguna, respe[c]to de exceder el divujo en mucha más altura. De modo que, para hazer útil lo que se halla bien trabajado en la mencionada fábrica, se necesita formar un nuebo plan, con sus cortes de elebación, concreto a los miembros que se hallan construidos, manifestando en la fachada principal la torre campanil en uno de sus costados, que es donde se deve situar, pues donde la manifiesta el dibujo de Laoz no estaría con las seguridades correspondientes ni con la simetría según buena arquitectura.

A más habemos hallado que la parte de tejados que se hallan construidos sobre el presbiterio, choro, sacristías colaterales y capillas de los Santos Mártires Patronos, están con tan mal arte executados y tan débiles de puentes y maderos, que se haze precisso demolerlos y construirlos de nuebo con el arte que se requiere y en las alturas que se manifestarán en los divujos que se han de hazer.

Tenemos por precisso el desmonte de arcos, bóbedas y paredes del presbiterio y cabezada; las paredes hasta encima de la cornissa que existe, como también las forales sobre las sacristías y capillas contiguas a ellas, dejándolas éstas de nivel con la dicha cornisa. Assímismo, se deven desmontar las restantes paredes que circundan los costados y testeras de las naves menores donde están situadas las capillas de los

Patrones, y este rebaje ha de ser hasta la parte inferior de la cornissa, todo a fin de que con la nueba obra se una y trabone el matherial que queda en lo inferior, pues se ve ser de mala calidad.

También se deven demoler las quatro porciones de columnas que se ven ejecutadas, dos de ellas las principales de la media naranja y las otras dos de la continuación del templo, por ser su cimiento de yesso, que las muchas humedades le han pudrido. Y el nuebo cimiento de éstas y restantes del templo deverán ser de argamasa y continuado en todas sus longitudes y latitudes.

De modo que, hechas las demoliciones y executada la obra con las precauciones arriba referidas y que se especificarán en los dibujos que se han de hazer como arriba se previene, comprendemos quedará la fábrica de la yglesia con la solidez y ermosura que se requiere.

La calle del costado de la izquierda de la yglesia nueba se deve desmontar, de suerte que quede inferior al pabimento de la yglesia, dando salida a las aguas, para con este desmonte dar ventilación a sus paredes y preserbarlas de salitres.

Y atendiendo a que se haze preciso demoler mucha parte de la yglesia antigua para el complemento de la nueva, entendemos será más conbeniente el demolerla toda, y con los materiales que de ella salieren, aliviar el nuebo coste de ellos. Que es quanto entendemos según nuestra pericia, en fé de lo qual firmamos la presente en esta villa de Épila, día uno de marzo del presente año de mil setecientos setenta y siete.

Agustín Sanz [rúbrica] Pedro de Zeballos [rúbrica]

12

1777, marzo, 4 y 14 Zaragoza y Madrid

Propuesta de presupuesto o presupuesto provisional de las obras de la Iglesia parroquial de Vinaceite, para determinar el montante por el cual se ejecutaría la obra y que quedaría fijado en las capitulaciones de obra. Aparece desglosado por apartados y recogido en dos columnas, la columna derecha muestra el tanteo de Agustín Sanz, y la de la izquierda el de la administración de la Casa Ducal de Híjar en Madrid en función del de Sanz.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 1-10. Papel nº 1.

Cálculo de Madrid	**Abanze de Zaragoza**
1º	**1º**
En las 1010 varas de mampostería, haze de utilidad, una tercera parte de su valor…… 12.120 - .	Por 1010 varas de mampostería en los cimientos, haciendo cuenta de 20 palmos de profundidad, a 9 reales por vara,

	inclusas escabaciones……9.090 reales.
2º	**2º**
Las 2704 varas cúbicas de mampostería que regula a 16 reales, estarán bien a 14 reales ……..37.856 - .	Por 2704 varas cúbicas de mampostería hecha de buena piedra y estuco, comprehensiba en toda la fábrica a 16 reales por vara……43.264 reales –
3.	**3.**
Las 289 varas ½ cúbicas de fachada de cantería; no es exceso su precio…17.370-	Por 289 varas ½ cúbicas en la fachada principal toda de cantería labrada, inclusos los adornos de capiteles, vasas, cornisas etc. A 60 reales por vara……17.370 - .
4.	**4.**
Las 520 varas de bóbeda, que pone a 16 reales, puede hazerse a razón de 12…… ……6.240 –	Por 520 varas superficiales de bóbeda en la media naranja a 16 reales por vara, importa…..... …….8.320
5.	**5.**
Las 96 varas bóbeda, que pone a 30 reales pueden hazerse a 15…….1.440 –	Por 96 varas superficiales de bóbeda en la media naranja, digo en la entrada de la yglesia, antes de llegar al cuerpo principal, a 30 reales por vara……..2.880 –
6.	**6.**
Las 102 varas de cielo raso, cuio valor regula a 18 reales, puede hazerse a 16……..1.632 -	Por 102 varas superficiales de cielo raso en el coro, batisterio, entrada del coro y sacristía, a 18 reales inclusas las puas……1.836 –
7.	**7.**
Las 153 varas de alquitrabe, que pone a 36 reales, pueden hazerse a 32……..4.896 - .	Por 153 varas lineales de alquitrabe, friso y cornisa, en el cuerpo principal de la yglesia y anillo de la media naranja, a 36

	reales….5.518 –
8.	**8.**
No es excesivo el precio de los 20 capiteles ……2.420 – .	Por 20 capiteles a 120 reales con inclusión de collarinos, cimacios y materiales ……2.420 - .
9.	**9.**
Tampoco el de los 4 adornos, siendo bien hechos……..1.600 –	Por 4 adornos de bentanas en la media naranja, con serafines y palmas, a 400 reales cada uno …….1.600
10.	**10.**
Lo mismo expresa en quanto a los 9 adornos a 200 reales……....1.800 –	Por 9 adornos de bentanas con sus palmas en el cuerpo de la yglesia a 200 reales…....1.800
11.	**11.**
Nada sele ofrece sobre festón……..450 –	El festón del anillo de la media naranja…..450 –
12.	**12.**
Las 20 basas que pone a 40 reales, estarán bien a 34 reales……680 –	Por 20 vasas correspondientes a sus pilastras, a 40 reales cada una ……..800 –
13.	**13.**
Es regular la partida de las 70 varas de ympostas…….420 –	Por 70 varas lineales de ympostas a 6 reales, hechas también en la circunferencia de los arcos de capillas, importa……..420 –
14.	**14.**
Lo mismo la de las 1872 varas de jarreo……..	Por 1.872 varas superficiales de jarreos finos en todo lo interior de la yglesia, con

…….5.616 –	inclusión de las platabandas de las pilastras, a 3 reales por vara…….5.616
15.	**15.**
Las 2598 varas de blanqueo, que pone a 3 reales, puede hazerse a 2 reales……5.196 –	Por 2.598 varas superficiales de blanqueo fino a paleta en el todo de la yglesia, a 3 reales por vara……..7.794 - ..
16.	**16.**
Se dá paso a la partida de la armazón de tejados por……. 4.008 –	Por la armazón de los tejados de la media naranja, y resto de la yglesia, sin el tablerío - …4.008 –
17.	**17.**
Las 570 varas de tejado, que pone a 4 reales ½, estarán bien a 4 reales…….. 2.280	Por 570 varas superficiales de tejado en la media naranja e yglesia a 4 reales ½ con inclusión de tablas, teja, clabos y construcción……2.565 –
18.	**18.**
Los 494 varas de pabimento, que pone a 2 reales, pueden hazerse a 1 ½ - …….741 –	Por 494 varas de pabimento en toda la yglesia, a 2 reales siendo de ladrillo y yeso……..988 –
19.	**19.**
La cruz de yerro está bien en los……..300 -	La cruz de la media naranja con su pirámide, siendo de yerro.....300
20.	**20.**
La de piedra puede hazerse en……400	La cruz de la fachada, siendo de piedra, con el pedestal…….506
21.	**21.**
No es excesiva la partida de las vidrieras, calculadas a 5 reales el palmo, con sus	Por 1285 palmos de vidrieras en las 4 de la media naranja, y 6 en el cuerpo

errajes, y rejadillo de ilo de yerro……...6.425	principal de la yglesia, y una en la fachada, con sus errajes y rejadillos correspondientes de ilo de yerro, a 5 reales, cuio precio es el más vajo que se ha podido adquirir…….6.425 –
22.	**22.**
Los 200 reales que pone por cada una de las 4 puertas, no es exceso, haciéndolas empaneladas, o en forma de cruz, con el erraje correspondiente…….800 –	Por 4 puertas, una para la sacristía, batisterio, coro y torre, a 200 importan……800
23.	**23.**
No es exceso la partida de las 4 ventanas, y por ellas……..320 –	Por 4 ventanas con rejas para dichos espacios……320-
24.	**24.**
Siendo la obra a estajo, no corresponde se den los 70 reales para pertrechos de maderos etc., y quando Su Excelencia combiniese a ello, sería bien quedasen en su beneficio todos los pertrechos útiles que existiesen finalizada la yglesia.	Por los pertrechos de maderos para los andamios,cuerdas, clabos azero, picos, capazos, espuertas, bacías, maromas, tornos y demás…….70
25.	**25.**
Por lebantar un cuerpo a la torre, no es exceso la partida de……..3.525 –	Por lebantar un cuerpo a la torre campanil, que oy se halla igual a la cornisa del alero de los tejados de la yglesia, con su tejadillo en el c[h]apitel, cruz y bola de alambre……. 3.525
26.	**26.**
Tampoco lo es el de la barandilla para el coro; haciéndolas de madera torneada con balagostes de buen gusto, cornisita arriba y su vasa…… 500 –	Por la barandilla del coro……..500

Total …….119.035 reales.	Total……..136.115 reales de vellón
Nota.	**Nota.**
Que siendo el rebaje de los 70 reales de la partida del nº 3, alibiando la fachada, de suerte que todos los entrepaños y planos lisos sean de ladrillo, y toda pilastra, columna, vasa, cornisas y adornos, de piedra, sin quitar nada del dibujo; puede aceptarlo Su Excelencia y hará hermoso si se executa correspondientemente, atizonando las cornisas y todo adorno a todo el grueso dela pared.	27. Que si a Su Excelencia pareciere que se haga la fachada principal con algún menor ornato que el que manifiesta el dibujo firmado por su mano, podrá alibiarse el gasto 70 reales, y sin embargo hazer una casa dezente.
Otra.	**Otra.**
Que son mejores las vidrieras aunque cuesten 3.000 reales más que las claraboias; así por su hermosura como por la permanencia en luzes. Que es quanto ha parecido expresar etc. Madrid, 14 de marzo de 1777. Josef Faure y Oto.	Que haciendo de claraboya las ventanas del cuerpo de la yglesia y dos de la media naranja, que dará suficiente luz, y será menor el coste del todo de las vidrieras, como 3.000 reales. Zaragoza, 4 de marzo de 1777 = Agustín Sanz.
En Madrid	**En Aragón**
Escabación hasta 20 pies de profundidad sacado al campo, puestos acadalado, a 3 reales ½ ……..3 – 17	Escavación, vara de dicho Reino……..2 – 17
2 cargas de pedernal a cada vara cúbica…22 –	Un carro de piedra……..3 –
Cal y arena…….5 –	Cal y arena…….2 – 17
Travajarlo……..4 –	Travajado……...2 – 17
34 - 17	10 - 17

13

1777, mayo, 10 Zaragoza

Capitulación y condiciones, a las que se compromete Agustín Sanz, maestro de obras y vecino de Zaragoza, para la ampliación (en realidad construcción de nueva planta casi por completo) de la Iglesia de Vinaceite por cuenta del IX Duque de Híjar.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 151, Doc. 6-3.

Capitulación y condiciones a las que yo, Agustín Sanz, maestro de obras y académico de mérito, vezino de la ciudad de Zaragoza, me obligo ha guardar y cumplir con la maior puntualidad en la fábrica que de cuenta y orden del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híxar, se ha de executar en la ampliación de la Yglesia de su lugar de Vinacey.

Primeramente

Será de mi obligación traer a devido efecto la yglesia según y conforme lo manifiestan los dibujos formados para su régimen y gobierno, los que travajados y firmados por mi, paso a manos de su Excelencia y para poder seguir la obra con arreglo ha ellos, tengo copias puntuales de lo mismo.

2- Será de mi obligación hazer en la yglesia actual todo el derribo necesario, y echo que sea, habrir las zanjas para los cimientos, con el avanze de una quarta de relex, por todos los mobimientos ynteriores y exteriores, y se han de profundizar veinte palmos en el caso de no hallar antes terreno a proposito para cargar la fábrica con siguridad, y si se hallase terreno sólido ha menos profundidad que dichos veinte palmos, se descontará del ajuste lo correspondiente, y por consiguiente, si fuese necesario hazer maiores escabaciones, se me ha de abonar aproporción, para cuio fin llegado el caso daré luego cuenta al Duque mi Señor de lo que hallase, y dichos cimientos se han de construir de mampostería de piedra y cal echos con todo cuidado, gastando en los amasijos las arenas de la mejor calidad, llevando el método de poner para tres partes de arena, dos de cal.

3- Que echos los cimientos se planteará la fábrica con todos los mobimientos que manifiesten los dibujos, hiziendo el zócalo de piedra labrada; la fachada se ha de construir de ladrillo liso, y de piedra, las basas, capiteles y cornisas de ella como también el ornato de la puerta principal; y todo lo restante de la fábrica, en lo que pertenece a los querpos de paredes se han de construir de mampostería con los ángulos de piedra labrada, y las cornisas de los aleros de los tejados se han de executar de ladrillo; previniendo que toda la piedra, ladrillo y demás, se ha de sentar con estuco de yeso y mortero de cal, a fín de que no se quiebre la obra, y al tiempo de su construcción se llevará rebocada por dentro y fuera para que no disipen los temporales a los materiales y haga buena unión.

4- Que será de mi cuenta hazer todo el ornato interior conforme lo manifiestan los dibujos y con el primor y arte que corresponde según reglas de arquitectura, y blanquearla unibersalmente con yeso mate de la mejor calidad y como se requiere en los templos, se han de hazer todos los pabimentos de ladrillo.

5- Que será de mi cuenta hazer todos los tejados con el espesor de maderas necesario y con la clavazón y herrajes precisos para la maior siguridad, como también poner una cruz sobre la cúpula y otra en la fachada principal.

6- Que será de mi cuenta poner las puertas y ventanas necesarias en las sacristías, batisterio, quarto de jocaleas, torre, y coro, las ventanas con rejas y las puertas con los goznes y zerrajas correspondientes, y sólo sí se han de utilizar las puertas principales por estar de buen servicio.

7- Que será de mi cuenta poner vidrieras en todas las ventanas de la yglesia echas de vidrios regulares, con los telares de yerro necesarios para la siguridad, y poner a la mano de afuera rexadillos de ylo de yerro, con sus marcos correspondientes.

8- Que será de mi cuenta hazerle un querpecito a la torre proporcionado a su diámetro, que todo él eleve sobre la cornisa superior de la fachada, con su tejadillo, cruz y beleta.

9- Que será de mi cuenta dar la mencionada yglesia finalizada y concluida con todas las siguridades posibles y travajada con el primor que se requiere, y en el preciso tiempo de tres años, contados desde el mismo día que reciviese caudales para dicho fin, y en el caso de que en los dichos tres años no se enjugaren las paredes lo necesario para que el blanqueo salga perfecto, lo havisaré a Su Excelencia para proceder con su determinación.

10- Que en el supuesto que deseo dar la satisfacción que me sea posible a la mucha confianza y demás con que la bondad de Su Excelencia me distingue, me sujeto como es razón a que Su Excelencia pueda hazer visurar la fábrica siempre que lo tubiese por conbeniente y principalmente concluida que sea dicha yglesia, ha reponer y quitar quanto hallasen los peritos no ir conforme a lo estipulado, y en el caso de hallar algún defecto en la obra, serán a mis espensas los gastos de la visura, y de cuenta de Su Excelencia serán dichos gastos, siempre que se hallase conforme; y respe[c]to que para finalizar la fábrica en el mencionado tiempo es preciso poner toda aplicación y esmero, me allano ha hazer ver a Su Excelencia [interlineado arriba: en qualquier tiempo] que los caudales que recibiese se gastan en ella proporcionadamente.

11- Que se ha de admitir en parte de pago el inporte de los travajos que pusiesen los vecinos de Vinacey en la condución de materiales, cuio inporte se admitirá en el último plazo o en los anteriores respectivamente, de lo cual llevaré razón puntual y justificada y sin perjuicio de Su Excelencia ni mio, y para que ni por una ni otra parte haia lugar de

duda, será de mi complacencia y es debido, que por parte del pueblo se lleve igual nota de dichos travajos, de modo que han de ser echos con puntualidad y cariño para que yo no esperimente perjuicio, y en el caso de retardación en ello o otro incidente que me pueda perjudicar, me queda el advitrio de poder tomar las disposiciones que me acomoden, buscando condutores, por el dinero. También habonaré en parte de pago del primer tercio los caudales que se han inbertido en el arranque de piedra y otros aprestos que anticipadamente se an echo para la fábrica de orden de Su Excelencia, y yo he recivido dichos caudales por manos de Don Ramón Casellas.

12- Que el ynporte de la obra ha de ser satisfecho en cinco plazos distribuidos por orden, como es: el primero se ha de entregar para dar principio y ha de ser de la tercera parte del total, con lo que se travajará todo el primero año; el segundo plazo se ha de entregar ha principio del segundo año y ha de ser de igual cantidad que el primero, y pasado el segundo año se ha de entregar la terzera parte del dinero que faltase por recivir; y a la mitad del tercero año se ha de entregar ygual cantidad que al principio de él; y lo restante se entregará después de finalizada y visurada dicha obra por los peritos que Su Excelencia se sirviese de nombrar; previniendo que si los caudales del inporte de la fábrica que antes queda relacionada se me entregasen en el pueblo donde se ha de construir, los reciviré en los plazos que más vien parezca con tal de que por falta de dinero no cese la obra.

Ha todo lo sobredicho me obligo a executar y cumplir exactamente y quiero que este mi escrito tenga el mismo valor y fuerza que la escritura más auténtica para que en falta de cumplimiento ha cualquiera de sus partes y pactos pueda Su Excelencia proceder contra mi persona y vienes; y dicha fábrica la construiré por la cantidad de ciento treinta y siete mil ochocientos y ocho reales de vellón, sin que Su Excelencia tenga que desembolsar, más caudal en cosa alguna punto a la perfección de la obra, de modo que de mi cuenta será su total conclusión asta entregar las llaves de las puertas; dándome amplo [sic] y libre el terreno y desenbarazada la yglesia actual para proceder a la nueba con libertad; franqueándome Su Excelencia los pe[r]trechos de tablones y demás que hubiese y hiziese al caso de quando se hizo la Yglesia de La Puebla de Híxar, con calidad de que de mi cuenta se debolberán a su lugar; también se me ha de dar libertad de usar de todo lo necesario, de cortar leña en los parajes más cómodos de los montes de dicho pueblo para quemar los hornos de cal, yeso, ladrillo y demás necesario para la fábrica.
Con cuias circunstancias me obligo a todo lo sobre dicho y en fe de lo cual firmé la presente en Zaragoza, a 10 de Mayo de 1777 / [firmado a la derecha: Agustín Sanz]

[debajo a la izquierda, con otra letra: Aranjuez a 18 de Mayo de 1777.]
Me conformo con lo aquí expresado.
Rubricado el Duque y Señor de Híjar
Marqués de Orani

[Hoja suelta añadida entremedio, con otra letra]:

Copia del pacto de la Escritura de la Yglesia de Vinacey.

Yt es pacto que el referido importe de esta obra se ha de satisfacer en cinco plazos por orden a saber: el primero para dar principio y ha de ser de la tercera parte del total con el que se trabajará todo el primer año, el segundo plazo se ha de entregar la tercera parte del dinero que faltare por recibir, y a la mitad del tercer año se ha de entregar igual cantidad que al principio de él, y lo restante se entregará después de finalizada y visurada la obra por los peritos que Su Excelencia se sirbiere nombrar, previniendo que si los caudales del ymporte de esta obra se le entregasen a Sanz en el pueblo donde la ha de construir los deverá recibir en los plazos que más bien parezca, con tal que por falta de dinero no cese la obra.

Liquidación del ymporte de cada uno de los 5 plazos
Importe dela obra…….137.808 reales de vellón
Primer plazo para empezar……...45.936 reales de vellón
Segundo plazo al segundo año…….30.624 reales de vellón
Tercer plazo al principio del terzero año. 20.416 reales de vellón
Quarto plazo amediado de dicho terzero año…20.416 reales de vellón
Quinto plazo después de visurada la obra….20.416 reales de vellón

Otro pacto.
Yt es pacto que dicho Agustín Sanz deba admitir en parte de pago el ymporte de los travajos que pusieren los vecinos de Vinacey con la conducción de materiales, cuio importe admitirá en el último plazo o en los anteriores, llebando razón puntual y justificada sin perjuicio de Su Excelencia ni suio, y para evitar dudas por una y otra parte se llevará igual cuenta por el mismo pueblo de los referidos trabajos, los que se deberán practicar con puntualidad para que dicho Sanz no esperimente perjuicio, y en el caso de retardarse o verificarse otro yncidente que le perjudique, le queda facultad al mismo Sanz para buscar conductores por el dinero o tomar qualquiera otra disposición que le acomode.

14

1777, agosto, 9 Zaragoza

Capitulación y condiciones, a las que se compromete el arquitecto Agustín Sanz, para la construcción de la nueva Iglesia parroquial de Urrea de Gaén.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala III, Leg. 113, Doc. 3-12.

Capitulación, y condiciones a las que yo, Agustín Sanz, maestro de obras y Académico de Mérito, vecino de la ciudad de Zaragoza, me obligo ha guardar y cumplir sin faltar un punto de quanto hadelante se escribiese para la construción de la nueba yglesia que

de cuenta y orden del Excelentísimo Señor Duque y Señor de Híxar se ha de executar en su lugar de Urr[e]a de Gaén, y es en la forma y manera siguiente:

1. Que será de mi obligación traer a devido efecto la nueba yglesia según y conforme lo manifiestan los dibujos, rubricados por su Excelencia, travajados y firmados por mi mano.

2. Que será de mi obligación hazer el derribo de la yglesia vieja hasta su pabimento y sacar las enrronas del derribo, quedando a mi veneficio los despojos que saliesen útiles para emplearlos en la fábrica nueba, y si ha Su Excelencia pareciese que se haga de su cuenta dicho derribo, lo que se puede expresar en la escritura de obligación, tomare en parte de pago el importe de dichos despojos.

3. Que con el motivo de descubrirse a la entrada de la yglesia actual un banco de peña que se halla muy superficial y según informe de los vecinos sigue vastante hacia la parte interior, con todo se duda si comprenderá todo el espacio necesario para construir la yglesia nueba, por lo que se haze preciso, por no preceder a juicio, llevar cuenta de los gastos de los cimientos vajo el concepto de que he echo cuenta en el abanze de veintitrés mil reales vellón para ese ramo; todo lo que se gastase de menos de dichos 23 d [mil] reales asta ponerlos con la perfección que se requiere, se descontará del tanto de la obra, y por consiguiente si ocurriese maior gasto se ha de aumentar lo que fuese y de lo que ocurriese daré cuenta a Vuestra Excelencia.

4. Que después de construidos los cimientos será de mi obligación plantear y executar la fábrica con todos los mobimientos interiores y exteriores que manifiestan los dibujos, haciendo los zócalos de piedra labrada y también todos los ángulos exteriores en toda su altura, la fachada se ha de construir de ladrillo liso, y de piedra los capiteles, basas y cornisas de pedestrales y también todo el ornato de la puerta principal; los arcos interiores de las capillas y cúpula se han de construir de ladrillo, y lo restante de la obra ha de ser de mampostería con piedras algún tanto careadas, y las cornisas esteriores de los aleros han de ser de ladrillo previniendo que hasí la piedra, ladrillo y demás de que se conpone el cuerpo principal de la yglesia, se ha de sentar con estuco de yeso y mortero de cal, a fin de que no quiebren sus paredes y al tiempo de su construción se llebará rebocada por dentro y fuera para que no desipen la umedad los temporales, y haga buena unión, y el segundo cuerpo de la torre, que es el campanil, se ha de construir de ladrillo, y las basas y capiteles y ángulos de cornisas, an de ser de piedra, el c[h]apitel ha de ser armado de madera, enlatado y dado de secante al olio para que no lo pudran las aguas, la cruz ha de ser de yerro, dorada con oro doble y lo mismo la cruz de la fachada y la de la cúpula; sobre las ventanas de la torre he inferior al c[h]apitel, se ha de poner un telar de yerro de suficiente cuerpo, encadenado por los ángulos y formando unión en el centro con dichas cadenas para su seguridad, los dos tableros, el de la inscricción y muestra del

relox, han de ser de piedra de Albalate del Arzobispo, las letras han de ser de fondo y los números de las horas han de ser rebutidos de piedra negra; los quatro llameros han de ser de piedra y lo mismo los pirámides sobre los estribos de la cúpula.

5. Que será de mi cuenta hazer todo el ornato ynterior como lo demuestran los dibujos, con el primor y arte que se requiere según reglas de arquitectura, blanquearla universalmente a paleta con yeso mate de la mejor calidad, como se requiere en los templos; los pabimentos interiores han de ser de ladrillo vien condicionado o de baldosas de aquel país.

[el punto 6. no existe, el texto pasa directamente al 7.]

7. Que será de mi cuenta poner todas las puertas y ventanas necesarias al templo, con los herrajes correspondientes, y poner rexas regulares en las ventanas de las sacristías, batisterio y las tres primeras de la torre, las puertas de las sacristías, batisterio y entrada de la torre han de ser echas a la castellana y de algún lucimiento, y lo mismo las puertas principales, también se han de poner puertas ventanas en los almarios de la plata; que será de mi cuenta construir los texados con el espesor de maderas, clavazón, herrajes y demás necesario para su siguridad y perfección.

8. Que será de mi cuenta y obligación poner bidrieras en todas las ventanas de la yglesia, y en las sacristías, batisterio y entrada de la torre y en la tribuna de su Excelentísimo echas de bidrios regulares y ponerles rexadillos de ylo de yerro para precaberlas; dichas bidrieras y rexadillos se han de armar con los telares de yerro necesarios para su siguridad.

9. Que será de mi cuenta y obligación dar finalizadas y concluida enteramente la mencionada yglesia con todas las siguridades y hermosura que se requiere y travajada conforme arte y reglas de arquitectura, y supuesto de comprender en mí suficiente piricia para ello, me allano a que Su Excelencia pueda hazer visurar dichas fábricas en los tiempos, y quando quiera y principalmente concluida que sea, por los sujetos de su satisfación haunque sea hazerlos venir de la Corte, y sin que me quepa ninguna escusa, quitaré y repondré quanto allasen dichos visores no estar conforme arte y con arreglo a lo tratado, y en el caso de encontrar los visores algún defecto en la fábrica digno de consideración a más serán a mis expensas todos los gastos de la visura, y de cuenta de Su Excelencia serán dichos gastos si los visores encontrasen la obra conforme se requiere y deve proceder un buen maestro, hombre de vien de quien se haze confianza, y supuesto de que en esa parte y en todo me allo tan favorecido de Su Excelencia, quiero que a ningunos de los antecedentes capítulos les aga falta ninguna circunstancia que se dirija a la perfección de la obra y buen cumplimiento y que cada una de sus voces equivalgan por qualquier pacto que

pudiera ponerse encaminado a tan justo fin, por tanto también me obligo a cumplir qualquier pacto que tengan por precio los arquitectos de Su Excelencia.

10. Que suponiendo que los vezinos de Urrea concurrirán con algunos travajos en la condución de materiales ha veneficio de Su Excelencia, de los que no se puede por haora adveriguar su importe; para que el pueblo pueda tener el gusto de hazer aquella parte de obsequio a su Señor, llevaré una razón puntual de los que legítimamente pusieren en dicha condución, regulando los días enteros por jornales, a los precios acostumbrados en aquel país, y de los ratos se cotejarán días enteros, sin perjuicio de Su Excelencia ni mío, y el pueblo podrá llevar otra razón ygual a fin de maior claridad, para lo cual havisaré a los ayuntamientos o al sujeto que se me mandase al tiempo de conducir ladrillo, cal, yeso, piedra, madera, texa etc., previniendo que de no hazerlo con puntualidad se me pueden seguir grandes perjuicios, y lo mismo de no tratar dichos materiales como se requiere; en aquel caso me ha de quedar la livertad de proceder como me acomodase para no salir perjudicado; y lo que inportasen dichos travajos lo admitiré, en parte de pago del último plazo, o en qualquiera de los anteriores, con arreglo a lo que por entonzes inportasen; también admitiré en parte de pago del primer plazo, los caudales que me tiene entregados don Ramón Casellas de orden de Su Excelencia para las primeras prevenciones que se hallan existentes.

11. Que si para hazer la translación interina de su Dibina Magestad ocurriese reparar o poner decente algún tanto el paraje que se destinare, lo suministrare, llevando razón de ello para que se me habone, si a Su Excelencia pareciese, del inporte de los travajos de los vezinos.

12. Que el ynporte total de la mencionada obra ha de ser satisfecho en ocho plazos distribuidos por el orden siguiente: como son al dar principio a la obra se me ha de entregar la sesta parte de todo su valor, y los quatro años siguientes, en iguales días poco más o menos, se me han de entregar iguales plazos que el primero, y el sexto año, que será el último, el caudal que faltasse de recibir, se me ha de entregar en tres tercios, uno a principio de año, otro a mitad, y el último después de concluida, visurada y entregada la obra a la satisfación de Su Excelencia, con lo que se verificará executar la yglesia en seis años, en los que me obligo ha darla concluida y perfeccionada con arreglo a todas las circunstancias antecedentes, deviéndose contar dicho tiempo desde el mismo día que se otorgase la escritura de obligación, y se reciviese el plazo; previniendo también, que si los caudales del inporte de la obra se me entregasen en el mismo pueblo donde se ha de construir, los reciviré conforme me los entreguen, con tal de que no falte dinero para llevar la fábrica siempre hadelante, y que se verifique haver entregado los plazos al tiempo correpondiente; también me allano hazer ver a Su Excelencia que la obra se hadelanta a proporción del tiempo, y del dinero que se reciva, y en el caso de no suceder así, pueda Su Excelencia retener dichos plazos, hasta que se ponga la fábrica en el devido estado, y a proporción de lo que se me ubiese entregado. Se advierte que si concluida la yglesia de

pardo, se comprendiese no estar vastante enjuta, por cuio motibo comprender salga mal el blanqueo; en aquel caso lo havisaré al Duque mi Señor para proceder con su determinación.

13. Que a todo lo sobredicho me obligo a cumplir y executar sin faltar en nada a ninguno de sus capítulos, por la cantidad de trecientos quareinta y un mil y quatrocientos reales de vellón, sin que Su Excelencia tenga que desenbolsar más caudal en cosa alguna punto a la fábrica, de modo que de mi cuenta será su total conclusión y perfección hasta entregar las llaves de las puertas, dándome el terreno necesario para su construción, y tres maderos viejos que ay en el Molino Viejo azeytero de la Villa de Híxar, los que se destinaran para puente al coro, para abuja a la torre, y para la armazón de las puertas principales de la yglesia.

Y por ser así, firmé la presente en Zaragoza a 9 de agosto de 1777,

Agustín Sanz [rúbrica].

Nota.
Que para construir la obra es preciso se alargue el corral de Su Excelencia que está imediato a la yglesia para tener materiales a la mano, y el yeso en sus cubiertos.

15

1777, octubre, 8 Zaragoza

Obligación y contrata para la reedificación completa de la Iglesia parroquial de Urrea de Gaén, otorgada entre Agustín Sanz, maestro de obras y académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el IX Duque de Híjar (a través de su apoderado José Faure y Oto). Lleva inserto el poder, debidamente sellado y firmado por dos escribanos de la Corte, concedido por el Duque de Híjar a su Administrador General en Aragón José Faure y Oto, para poder firmar las contratas de la reedificación de las iglesias parroquiales de Urrea de Gaén y Vinaceite.

A.H.P.N.Z., Notario Juan de Campos y Ardanuy, 1776-1778, ff. 305 v.-313 r.

/f. 305 v./

[Ángulo superior izquierdo: Obligación y Contrata]

En Zaragoza a ocho de octubre de mil settecientos settenta y siete. Ante mí Juan de Campos y Ardanuy, Notario del número de la Ciudad de Zaragoza, presentes los testigos avajo nombrados. Parecieron de una parte don Joseph Faure y Otto, Administrador General en esta dicha ciudad del Excelentísimo Señor Don Pedro

Alcántara Fadrique Fernández de Yxar etc., Conde, Duque y Señor de Yxar, Duque de Lézera, Conde de Belchite, Marqués de Orani etc., como procurador legítimo de Su Exzelencia mediante poder especial que para el otorgamiento de esta Escritura le confirió en la Villa y Corte de Madrid el día tres de los corrientes mes y año, que pasó por testimonio de don Balthasar Escuín y Galindo, escribano del Rey Nuestro Señor, en la misma Corte domiciliado, el qual, segnado, legalizado, y en pública forma sacado original, es el siguiente (Ynsierase) haviente poder para lo infraescripto hazer, y otorgar según a mi el Seotario [sic] por su thenor legitimamente me ha constado, de que doy fee. Y de la parte otra, Agustín Sanz, Maestro de Obras y Académico de Mérito de la Real de San Fernando, vecino de la presente ciudad, en su nombre propio. Cuias partes respectivamente dixeron: que por quanto a causa de haver llegado a noticia de Su Exzelencia que el fundo de la Yglesia parroquial del lugar de Urrea de Yxar propio de Su Exzelencia y por consiguiente llevador de las décimas de esta población, se halla bastante maltratado, y deseando, como desea, llevado de su celo cathólico y suma christiandad, construirlo de nuevo para mayor culto de Dios y aprovechamiento de los fieles: tiene

[el texto queda cortado al insertarse el poder concedido por el Duqe de Híjar a José Faure y Otto, que correponde a los folios 306 r. – 307 v. En el poder se señala entre otras cosas: /f. 306 r./ teniendo capitu- /f. 306 v./ lado, tratado, y convenido la reedificación, y nueva fábrica de las yglesias de dichos sus pueblos de Urrea y de Vinacey con don Agustín Sanz, Maestro de Obras y Académico de Mérito de la ciudad de Zaragoza; no pudiendo hallarse presente al otorgamiento de la Contrata, Capitulación y Escritura, que a este fin y efecto ha de otorgrase ante el Notario…] […]

/f. 308 r./
[Continúa la contrata]
en su virtud capitulado con dicho Agustín Sanz su total e integra reedificación en los términos y del modo, por el precio, y con los pactos que avajo se expresará; en esta atención y para que llegue a tener el debido efecto la fábrica con la obligación recíproca por parte de Su Exzelencia, de la puntual entrega al tanto en que se halla ajustada, y por la de dicho Agustín Sanz, de la seguridad, medidas y adorno que aquella ha de tener. De su buen grado y cierta ciencia, certificadas ambas partes de sus respectivos derechos, otorgavan, como de hecho en los citados nombres otorgaron la presente Contrata en la forma siguiente =

Primeramente es pacto, que dicho Exzelentísimo Señor Duque de Yxar, perfeccionada la citada yglesia con arrglo a los dibuxos travaxados por el mismo Agustín Sanz y aprovados por Su Exzelencia, visurada la fábrica y declarando los peritos en el caso ser segura y conforme arte, y en un todo cumplidos los capítulos que avaxo se expresarán, deba dar a dicho Agustín Sanz, como en nombre de Su Exzelencia se obliga a ello dicho su legítimo podatario, hasta la cantidad de diez y ocho mil ciento treinta y siete sueldos, ocho dineros jaqueses, que hazen trescientos quarenta y un mil quatrocientos reales vellón, y esto en ocho plazos distribuidos por el orden que comprenderá uno de los siguientes capítulos =

Item es pacto que dicho Agustín Sanz tenga obligación, como la /f. 308 v./ contrahe por el presente, de construir y fabricar la citada nueba yglesia según y conforme lo manifiestan los dibujos rubricados por Su Exzelencia, trabajados y firmados por el mismo Agustín Sanz =

Item es pacto, que dicho Agustín Sanz deva hazer por su cuenta el derribo de la yglesia bieja hasta su pabimento, y sacar las enrronas del derribo, quedando a su beneficio los despojos que saliesen útiles para emplearlos en la nueba fábrica, y si ha Su Exzelencia pareciese que se haga de su cuenta dicho derribo, deverá tomar Sanz en parte de pago el importe de dichos despojos =

Item por quanto con el motibo de descubrirse a la entrada de la yglesia actual un banco de peña que se halla muy superficial y según informe de los vecinos sigue vastante hacia la parte inferior, se duda si comprehenderá todo el espacio necessario para construir la yglesia nueba, por lo que se haze preciso, por no proceder en juicio, llevar cuenta de los gastos de los cimientos, bajo el concepto de haver hecho cuenta dicho Sanz en el abanze hasta veinte y tres mil reales vellón para este ramo; Por tanto es pacto, que todo lo que se gastase de menos de los veinte y tres mil reales hasta poner los cimientos con la perfección que se requiere, se deva descontar del tanto en que está ajustada la obra, y por consiguiente, si ocurriese maior gasto, se deva éste aumentar al ajuste, y de la resulta darse cuenta a Su Exzelencia =

Item es pacto, que construidos los cimientos tenga obligación dicho Agustín Sanz de plantear y executar la fábrica con todos los movimientos interiores y exteriores que manifiestan los divujos, haciendo los zócalos de piedra labrada y también todos los ángulos exteriores en toda su altura, la fachada se ha de construir de ladrillo lisso, y de piedra los capiteles, vassas y cornisas de pedestrales, y también todo el hornato de la puerta principal; los arcos interiores de las capillas y cúpula se han de construir de ladrillo, y lo restante de la obra de mampostería con piedras algún tanto careadas, y las cornisas exteriores de los aleros han de ser de ladrillo, previniendo, que assí la /f. 309 r./ piedra, ladrillo y demás, de que se conpone el cuerpo principal de la yglesia, se ha de sentar con estuco de yesso y mortero de cal, a fin de que no quiebren sus paredes, y al tiempo de la construción se llevará revocada por dentro y fuera para que no desipen la humedad los temporales, y haga buena unión, y el segundo cuerpo de la torre, que es el campanil, se ha de construir de ladrillo, y las bassas y capiteles y ángulos de cornisas, han de ser de piedra, el c[h]apitel ha de ser armado de madera, enlatado y dado de secante al óleo para que no lo pudran las aguas, la cruz ha de ser de yerro dorada con oro doble, y lo mismo la cruz de la fachada y la de la cúpula; sobre las ventanas de la torre i inferior al c[h]apitel, se ha de poner un telar de yerro de suficiente cuerpo encadenado por los ángulos y formando unión en el centro con dichas cadenas para su seguridad, los dos tableros, el de la inserción y muestra del relox, han de ser de piedra de Albalate del Arzobispo, las letras de fundo y los números de las horas rebutidos de piedra negra; los quatro llameros han de ser de piedra y lo mismo los pirámides sobre los estribos de la cúpula =

Item es pacto que dicho Agsutín Sanz deva hazer todo el hornato interior de dicha yglesia, como lo demuestran los divujos, con /f. 309 v./ el primor y arte que se requiere, según reglas de arquitectura, blanquearla universalmente a paleta con yesso

mate de la mejor calidad, como se requiere en los templos, y los pabimentos interiores han de ser de ladrillo bien condicionado o de baldosas de aquel país =

Item es pacto que deva dicho Agustín Sanz poner de su cuenta poner todas las puertas y ventanas necessarias al templo, con los herrajes correspondientes, y también poner rejas regulares en las ventanas de las sacristías, batisterio y las tres primeras de la torre, las puertas de las sacristías, batisterio y entrada de la torre, deverán ser hechas a la castellana y de algún lucimiento, y lo mismo las puertas principales, deviendo también poner puertas, ventanas en los almarios de la plata; y construir los texados con el espesor de maderas, clavazón, herrajes y demás que sea necessario para su maior seguridad y perfección =

Item es pacto, que dicho Agustín Sanz deva poner vidrieras en todas las ventanas de la yglesia, y en las sacristías, batisterio y entrada de la torre, y en la tribuna de su Excelentísimo, hechas de bidrios regulares y poniéndoles rejadillo de ylo de yerro para su conservación; cuyas vidrieras y rejadillos se han de armar con los telares de yerro necessarios para su seguridad =

Item es pacto, que dicho deva dar concluida y finalizada enteramente la mencionada yglesia con todas /f. 310 r./ las siguridades y hermosura que se requiere, y trabajada conforme arte y reglas de arquitectura, y comprehendido el mismo Sanz a su suficiente pericia para el desempeño, se hallana a que Su Excelencia pueda hazer visurar dicha fábrica siempre y quando fuere de su agrado, y principalmente concluida que sea, y esto por las personas de su maior satisfacción, aunque gustare hacerlas venir de la Corte, y sin escusa ninguna se obliga el mismo Sanz a quitar o reponer quanto dichos vissores hallaren no estar conforme arte y con arreglo a lo tratado; y en el caso de encontrar los vissores algún defecto en la fábrica digno de consideración, deverán ser a expensas del mismo Sanz todos los gastos de la visura; y lo serán de cuenta de Su Excelencia, si los vissores encontraren la obra conforme se requiere y deve proceder un buen maestro, hombre de bien y de quien se haze igual confianza, y por hallarse en esta parte dicho Sanz tan favorecido de Su Excelencia, quiere que a ninguno de los antecedentes capítulos les falte circunstancia que pueda dirixirse a la perfección de la obra y su buen cumplimiento /f. 310 v./, y que cada una de sus vozes equivalga por qualquiera pacto que pudiera ponerse encaminado a tan justo fin; en cuia virtud y caso de ponerlo y tenerlo por precisso los arquitectos de Su Excelencia, se obliga a su cumplimiento =

Item es pacto, que suponiendo como se supone, que los vezinos de dicho lugar de Urrea de Yxar concurrirán con algunos travajos en esta obra conduciendo materiales ha beneficio de Su Excelencia, de cuios trabajos no se puede en el día formar concepto respecto a su importe, en esta atención, paraque el pueblo pueda tener el gusto de saber a que asciende su trabajo en obsequio de dicho Excelentísimo Señor Duque, deverá llevar dicho Sanz una razón puntual de los que legítimamente pusiesen su trabajo en dicha condución, regulando los días enteros por jornales a los precios acostumbrados en aquel país, y de los ratos se cotejarán los precios para formar los días enteros, sin perjuicio de Su Excelencia ni de dicho Sanz, y el pueblo podrá llebar otra razón igual para maior claridad, deviendo dicho Sanz dar avisso a los ayuntamientos o sujeto que se le señalase para comunicarlo al pueblo al tiempo de conducción de ladrillo, cal, yeso,

piedra, madera, teja etc. /f. 311 r./ Y respecto de no practicarse con puntualidad la conducción, o de no tratar bien los materiales, puede seguirs grande perjuicio perjuicio a dicho Sanz, verificado el caso le queda a éste la libertad de proceder como le acomode, y no salir perjudicado; y lo que inportasen dichos trabajos lo admitirá el expresado Sanz, en parte de pago del último plazo, o en qualquiera de los anteriores con arreglo a lo que por entonces inportasen; y también deverá admitir en parte de pago del primer plazo, los caudales que le tiene entregados hasta el día don Ramón Casellas de orden de Su Exzelencia y para las primeras prevenciones que se hallan existentes =

Item es pacto, que si para hazer la translación interina de su Divina Magestad ocurriese reparar o poner decente el paraje que se destinare, lo suministrará dicho Agustín Sanz llevando razón de su coste paraque Su Exzelencia, si fuere de su agrado, se lo haga abonar del importe a que ascendieren /f. 311 v./ los travajos de los vezinos =

Item es pacto, que el importe total de la mencionada obra ha de ser satisfecho y pagado en ocho plazos distribuidos en esta forma: al dar principio a la obra se ha de entregar la sexta parte de todo su valor, los quatro años siguientes, en iguales días poco más o menos, se han de entregar semejantes plazos al primero, y el sexto año, que será el último, el caudal que faltase por recibir se ha de entregar en tres tercios, uno a principio de año, otro a mitad, y el último después de concluida, vissurada y entregada la obra a la satisfación de Su Exzelencia, con lo que se verificará executar la fábrica de dicha yglesia en seis años, en los que se obliga dicho Sanz a darla concluida y perfeccionada con arreglo a las circunstancias antecedentes, deviéndose contar dicho tiempo desde el presente día, reciviendo el plazo que corresponda, y se previene, que si los caudales del importe de la obra se le entregasen a dicho Sanz en el mismo pueblo donde se ha de construir, los recivirá conforme se le entreguen, con tal que no falte dinero para llevar la fábrica /f. 312 r./ siempre adelante, y veroficéndose la entrega de los plazos en el tiempo señalado, y también se allana dicho Sanz a hazer ver a Su Exzelencia que la obra se hadelanta a proporción del tiempo y dinero que se reciba, y caso de no practicarse assí, pueda Su Excelencia retener dichos plazos hasta que se ponga la fábrica en el devido estado, y a proporción de lo que se le hubiere entregado; y también se previene, que si concluida la yglesia de pardo se comprendiese no estar bastante enjuta para darle el blanqueo, y expuesta a que éste salga mal si se executase, en este caso se deva dar cuenta a Su Exzelencia para determinar con su insinuación =

Item, finalmente se obliga el dicho Agustín Sanz a cumplir y executar la referida obra sin faltar en cosa alguna a los capítulos, que para su seguridad van expuestos, y esto por la enunciada cantidad de diez y ocho mil ciento treinta y seis libras, diez y siete sueldos, ocho dineros jaqueses, que hacen trescientos quarenta y un mil y quatrocientos reales de vellón, sin que Su Excelencia tenga que desembolsar más caudal en cosa alguna respecto a la fábrica, de modo, que de cuenta de /f. 312 v./ dicho Sanz será su total conclusión perfectamente y hasta entregar las llaves de las puertas, y sólo se le deverá aumentar a dicho caudal, el terreno necesario para su construción, tres maderos biejos que ay en el Molino antiguo aceytero de la Villa de Yxar, los que se destinarán para puente al coro, abuja a la torre, y armazón de las puertas principales de la yglesia, y que durante la obra se le franquee el corral de Su Exzelencia que está inmediato a la yglesia, para tener materiales a la mano, y yeso en sus cubiertos.Y en esta

forma otorgaron dichas partes la preinserta contrata y obligación recíproca, y a su puntual observancia y cumplimiento obligaron la una a favor de la otra, et i contra, et viceversa, a saver dicho Josef Faure y Otto los bienes y rentas de dicho Exzelentísimo Señor Duque de Yxar, su principal, y dicho Agustín Sanz su persona, y todos sus bienes de una y otra parte, assí los muebles como los sitios, créditos, derechos, procesos, instancias y acciones donde quiera /f. 313 r./ havidos y por haver, los quales etc., y que esta obligación sea especial etc., con cláusulas de execución, precario, constituto, aprehensión, inventario, emparamiento, secuestro, satisfacción de costas, renunciación, jusmisión, variación de juicio, y Juezes etc., fiat large etc.

Testes Pedro Ballarín, Estudiante de Theología, y Fabián Gascón, Escriviente, ambos domiciliados en la Ciudad de Zaragoza.

Josef Faure y Otto, con dicho nombre otorgo lo dicho [rúbrica]

Agustín Sanz, otorgo lo dicho [rúbrica]

Fabián Gascón, soy testigo de lo dicho [rúbrica]

Pedro Ballarín, soi testigo de lo dicho [rúbrica]

Valgan los Enmendados = l = a tan y costo = Y certifico no haber más que salbar en el presente Ynstrumento según fuero.

Campos [rúbrica]

Extracta sello primero en 10 de Octubre de 1777.
Puse en ella devía tomarse la razón en la oficina de Hipotecas de esta capital, dentro el término de seis días desde su otorgamiento, en conformidad de la Real Pragmática. Y aún lo advertí a las partes.

Campos [rúbrica]

16

1779, agosto, 22 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz explicando las obras necesarias en la Iglesia parroquial de Pina de Ebro. Lo adjuntó a sus diseños, proyecto y cálculo para dicho templo.

A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, Real Provisión de 14-II-1785 ("Don Josef Sebastián y Ortíz, Secretario del Rey Nuestro Señor…"), ff. 5 r.-8 r.

[…] /f. 5 r./ […]

[Margen izquierdo: Tasación]

Excelentísimo Señor

Agustín Sanz, maestro de obras en esta ciudad y Académico de Mérito de la Real de San Fernando, en cumplimiento de lo mandado por Vuestra Excelencia en su auto de diez de maio del corriente año, que se me hizo saber, sobre el particular de reparación y nueva torre en la Yglesia parroquial de la villa de Pina y formación del plan y alzado adjunto, pasé a la mencionada villa /f. 5 v./ y reconociendo aquel edificio con la maior atención he hallado que los tejados sobre la nave principal están en evidente riesgo de desplomarse a tiempo de lo que resultaría mucho daño en lo general del templo, y también están muy derruidos los inferiores del claustro. Se advierten varias quiebras por lo interior en las bóvedas maiores y menores, y principalmente en los arcos del claustro con inclinación acia la testera del coro y al costado del río Ebro. La pared de la testera del coro se encuentra muy destruida en muchas de sus partes, con huecos y resentimientos muy peligrosos. Algunas de las claraboias nacen y [sus] bidrieras están rotas, y otras ennegridas, que hacen obscura la yglesia y escasa en luz que necesita. El pavimento está enteramente desecho y de ningún servicio. En quanto a la torre no se halla ningún resquicio de ella. En el atrio ay algunos pequeños reparos. El cementerio, sobre ser muy chico para lo que pide la proporción del pueblo, están arruinadas las paredes en disposición de entrar las fieras en él.

Y para remedio de todo y dejar la yglesia con la seguridad y decencia que corresponde, y por ello /f. 6 r./ poder pasar a Dios a su antigua casa, se hace indispensable hacer desmonte general de los tejados superiores e inferiores, pareando las tigeras que hay antiguas formando una de nueva idea como la manifiesta el diseño en su alzado, aumentando algunas maderas y tablas, tejas, clabazón y demás necesario hasta su perfección, elevando como quarta y media la cornisa del alero dándole salida a proporción a fin de que por este medio pasen libremente los tirantes de las tigeras sin hacer asiento en las bóvedas. Y los tejados inferiores del claustro se han de executar de nueba planta con el aumento de maderas y demás hasta su seguridad, teniendo presente que han de recibir el golpe de las aguas que discurren de los tejados altos. Se deben hacer tejadillos a los estribos que apoian la nave maior, porque por esta falta se calan las aguas por los cuerpos de paredes con mucho detrimento. Y el costo que tendrá el ramo de los tejados, según por menor resulta, es la cantidad de quinientas ochenta y dos libras jaquesas.

En lo interior del templo se hace preciso macizar los diáfanos de las dos /f. 6 v./ capillas colaterales al coro, las mismas que manifiesta la planta en lo labado de tinta china, para recibir el compuge [sic] que hace el edificio en esta parte, con lo que se logrará más veneración en la capilla de Jesuchristo, que es la immediata a la derecha del pórtico, y el coro tendrá el sitio hecho como de intento. Se han de cerrar varias quiebras que se hallan en las bóvedas, paredes y arcos, y la pared de la testera del coro se halla falseada en su planta en su razón de unos huecos que se han de macizar, y se han de hacer de arribo [sic] y nueva construcción de una porción que en esta misma pared hay

resentida en lo superior de ella. Se ha de construir en dicha testera la ventana que demuestra el diseño en el alzo [sic] de su mitad exterior, por el obgeto de mudar el órgano de situación al costado del pórtico, con lo que se omitirá el mucho costo que tendría la obra del quarto de las manchas, el que podrá hacerse cómodamente encima de la capilla del Christo y darle cómodamente comunicación por la escalera de la torre, y entonces el organista estará con más decencia en su asiento y con más /f. 7 r./ proporción estará a la vista de los divinos oficios para exercer la profesión con puntualidad. Y con la nueba ventana abundará de luces el coro, por lo que podrán cerrarse las dos que oy hay en sus costados. En cada uno de ambos lados del presbiterio se deben poner dos bidrieras para el logro de luces, que oy no tiene. El pavimento se debe hacer de ladrillo regular a imitación del antiguo. Y el costo que tendrán las obras interiores, con inclusión de las cinco bidrieras, es la cantidad de nuevecientas setenta y seis libras y diez sueldos.

Los quatro machos que demuestra la planta en lo labado de encarnado son ideados para contener la fábrica por aquella parte, que es por donde tiene su maior inclinación, con más la proximidad al río. Y en esta obra se debe poner el maior cuidado en profundizar sus cimientos inferiores al cauce del río en sus imediaciones, y en sus asientos se han de poner piquetes y emparrillados, y tendrán de coste, siendo los tres de ladrillo y de cantería el del esquinazo, la cantidad se seiscientas /f. 7 v./ sesenta y ocho libras y ocho sueldos.

La torre, situándola como manifiesta el plan, logrará la yglesia y el pueblo las maiores ventajas por ser el puesto más a propósito de su colocación. Su construcción debe ser de ladrillo, y de piedra los buelos o proiecturas de la arquitectura, y de la misma materia ha de ser la pirámide hasta la bola. Y su costo ascenderá a la cantidad de mil setecientas doce libras. Para la formación del cuarto de las manchas sobre la capilla del Christo ocurrirá el gasto de setenta y dos libras.

El cementerio, según la disposición de su situación y lo que pide el pueblo en razón de su vecindario, se debe construir en figura prolonga, que tenga treinta varas por el diámetro maior y diez y seis por el menor. Su fábrica de tapia valenciana con diez pilares de ladrillo distribuidos a trechos, su altura la de catorce quartas con su alvardilla. Y tendrá de costo, con inclusión de un pequeño reparo que se ofrece en el atrio, la cantidad de /f. 8 r./ ciento treinta y una libras.

De manera que executadas todas las obras y demás que expresa el antecedente escrito, quedará la yglesia segura y decente y en disposición de hacer la translación del Santísimo Sacramento. Y asciende su total importe, según por más menor se ha calculado, aciendo cuenta de los precios de los materiales y jornales que ganan los operarios en aquel país, la cantidad de quatro mil quarenta y dos libras y quatro sueldos moneda jaquesa, que hacen reales vellón setenta y seis mil ochenta y ocho con diez y seis maravedís, que en todo es quanto puedo informar a Vuestra Excelencia según el entender de mi pericia, en fé de lo qual firmo la presente. Zaragoza, veinte y dos de agosto de mil setecientos setenta y nueve. = Agustín Sanz =

17

1780, mayo, 31 Zaragoza

Copia de la "capitulación y condiciones", redactadas por Agustín Sanz, que debían regir las obras de rehabilitación de la Iglesia parroquial de Pina y de construcción de su nueva torre campanario.

A.C.A., Diversos, Sástago, 100, Lig. 15/108

[Portadilla: 1780. Capitulación y condiciones para la obra de la Yglesia de Pina. Se halla la original en la pieza tercera, al folio setenta y ocho, del expediente formado en el Real Acuerdo para la reparación de la yglesia y torre parroquial de Pina.]

Capitulación y condiciones a las que se ha de arreglar el maestro a cuyo favor quedase la fábrica de la reparación y nueva torre que se han de executar en la Yglesia parroquial de la villa de Pina, deviéndose arreglar al diseño formado por el maestro de obras Agustín Sanz. Es en la forma siguiente:

1°… Primeramente, será de cuenta del maestro hacer las excavaciones para los cimientos de la torre y estrivos que se demuestran de encarnado en la planta, dándoles dos quartas de aumento para relex o talús por todas sus frentes exteriores, y se han de profundizar hasta que se enquentren las aguas, procurando buscar el tiempo más oportuno, que será en el agosto o septiembre. Hechas que sean dichas excavaciones, se han de formar pilotaxes con estacas de sabina tres varas de largas, que por lo grueso de ellas tengan diez dedos de diámetro, procurando clavarlas en el terreno quanto sea dable, por el orden que entre sí formen quadros de tres quartas para sentar sobre ellas los emparrillados, que deverá poner de madera de pino que tengan catorce dedos por sus asientos, y diez dedos de canto, clavando con clavos de a tercia dichos telares en sus nudillos que atraviesen a incorporarse con las cabezas de las referidas estacas. Hecho que sea lo antecedente, se han de llenar dichas excavaciones con mampostería de cal y piedra bien apisonada y ripiada, hechas las mezclas para su amasixo con arena bien condicionada pasada por restillo espeso, hechando a tres partes de arena dos de cal, cuyos cimientos han de quedar orizontales una quarta inferiores al pavimento que logran en sus situaciones, previniendo que el estrivo que forma en el ángulo de la yglesia se ha de executar de piedra de cantería por lo exterior en toda su altura, procurando travazonar con el cuerpo interior de la mampostería, para lo qual llebará el método de que las unas piezas abanzen a las otras como una quarta, en inteligencia que la piedra que menos ha de tener tres palmos de tizón. Dicha cantería ha de ser de piedra campanil de los montes de la villa de Xelsa. Se previene que, en la sección vertical de que se compone toda la altura de dicho estrivo, ha de tener tres palmos de descenso o escarpe por igual inclinación hacia el cuerpo principal de la yglesia.

2… Será de cuenta del maestro construir de ladrillo y yeso los estrivos que manifiesta el diseño en su planta y corte de elevación, dándoles seis palmos de grueso por la fachada

que mira al río Ebro, y quanto a la idea y altura, se deverá arreglar a lo diseñado, procurando abrir caxas a trechos en los cuerpos viejos a fin de unir la obra nueva y que para ello resulte mayor firmeza.

3… Será de cuenta del maestro a cuyo favor quedare la obra executar la torre campanil según y cómo la manifiesta el diseño. Y toda ella se ha de construir de ladrillo y yeso, y de piedra los vuelos de las cornisas, capiteles y llameros del cuerpo superior, y también la cornisilla del faldón del capitel de la torre. Dicha fábrica ha de construirse con ladrillo liso por lo exterior de ella y, quanto al faldón de su pirámide, ha de ser de madera cubierta con planchas de plomo de suficiente cuerpo sentadas a cordón. La bola ha de ser de arambre, dorada por lo exterior. La beleta y cruz han de ser de de yerro y también se han de dorar para su hermosura y permanencia. Se previene que al tiempo de la execución del cuerpo superior de dicha torre, y sobre las bentanas de las campanas, se ha de colocar un telar de yerro de dos dedos en quadro de grueso, cruzando tirantes por sus diagonales, que venga a unirse en el centro del diáfano de la torre. La escalera se ha de executar en toda su altura, como es hasta el piso, suficiente para el uso de tañer las campanas. Su construcción ha de ser a caracol, a la manera que se manifiesta en el plan, buscando las comunicaciones para la yglesia y al quarto de las manchas del órgano, y a lo superior de las bóbedas, todo lo que ha de quedar concluido con la perfección que corresponde al arte. Y también será de su obligación subir las campanas y dar las asistencias necesarias hasta colocarlas en su puesto.

4… Será de cuenta del maestro mazizar de ladrillo y yeso bien arreglado los diáfanos que se encuentran en la pared de la testera del coro, demoliendo y construyendo de nuevo una porción que se halla desplomada en lo superior de ella, formando la ventana por entero en la grandeza y manera que la manifiesta el diseño en su mitad, y las cornisas del frontispicio han de ser de ladrillo liso, y todo lo restante de la mencionada pared ha de quedar con perfección.

5… Será de cuenta del maestro mazizar de ladrillo y yeso las dos roturas de capillas que se hallan en los costados del coro, las que manifiesta la planta manchadas con tinta de china, y también construir todo lo necesario en las paredes de la capilla del Santo Christo hasta ponerlas arregladas como manifiesta el plan. Ygualmente deverá manifestar y cerrar con el mayor cuidado todas las quiebras que se hallan en los arcos maiores y menores, y en las bóvedas de la nave, claustros y paredes, procurando en su execución la igualdad y aseo con lo que se halla executado.

6… Serán de cuenta del maestro las cinco vidrieras y rexadillos de hilo de yerro que se han de colocar, a saver: una en la pared de la testera del coro de la grandeza que manifiesta el diseño en su mitad, y las quatro restantes se han de colocar en los diáfanos de las ventanas que se hallan imediatas al presbiterio en la manera que más bien acomode para el logro de las luzes al templo. La construcción de dichas vidrieras ha de ser de labor de cruz y ochavo, con los telares de yerro necesarios para su seguridad. Los rejadillos que se han de colocar a la mano de afuera en cada una de las cinco vidrieras

han de ser de suficiente cuerpo y sus marcos de yerro, asegurándolos con la clavazón o muletas de yerro que necesiten. Las dos vidrieras que existen a los costados del coro se han de quitar y cerrar por lo interior los diáfanos de aquellas roturas.

7… Será de cuenta del maestro construir de nuevo el pavimento de la yglesia por el orden que se halla executado en lo antiguo.

8… Será de cuenta del maestro demoler los texados de la nave principal y executarlos nuevamente utilizando las maderas que se hallen de servicio en los que se hallan existentes, pariando las tixeras molineras que se encuentran uniéndolas en los brazos de sus corrientes con clavos que las atraviesen de una mano a otra para su maior firmeza, executando de nuevo una tixera de maza a imitación de la que manifiesta el diseño a su mitad, y también poner los maderos de las clases que faltasen y tablerío necesario hasta su perfección, en inteligencia que el claro que ha de haver de un madero a otro ha de ser por el orden de cómo oy se halla executado, previniendo que al tiempo de la execución de dichos texados han de quedar los tirantes de las tixeras en el aire a fin de que por este medio queden vagantes de las bóbedas. Y se advierte que todos los maderos se han de clavar a las tixeras con clavos según y conforme corresponda a su espesor, y por consiguiente se han de clavar todas las tablas de los tendidos verticales de los texados con clavos tirados de a dinero según se necesite. Sobre la mencionada armazón se han de executar los texados utilizando la texa viexa que se halle de servicio, supliendo de nueva la que faltare, y en su execución se ha de cruzar una texa sobre otra dos tercios de palmo, lo mismo las canales que las cubiertas, sentando dichas canales con barro de tierra cernida, y las cubiertas a cerro lleno, y en lo superior, así en los ángulos que forman los corrientes como a correspondiencia de los arcos de la nave y sobre los rafes de toda la circunferencia de la fábrica, se han de construir corredores de ladrillo y yeso dos quartas de anchos, y también se han de revocar las bocatexas y cerros en los extremos inferiores de los corrientes a fin de que los aires no quebranten las texas. También se ha de executar, en el sitio que más convenga, una guardilla para comunicación a los texados.

9… Será de cuenta del maestro construir, por el método y orden que los texados de la nave mayor, texadillos en los estribos exteriores que apoyan la fábrica, con los cerros de yeso y más necesario para su firmeza.

10… Será de cuenta del maestro arreglar y executar, por el mismo orden de los arriba dichos, los texados inferiores de los claustros, mudando y reponiendo los maderos y tablas que se hallan deteriorados y hacer retexo de los de la sacristía.

11… Será de cuenta del maestro construir, sobre la capilla imediata a la drecha del pórtico de la yglesia, el quarto para las manchas del órgano con la extensión que permita, dándole la altura necesaria, executando su cubierta con texillo hecho a satisfacción formando bovedillas por lo inferior de él. Y en la pared de la yglesia se ha de abrir una puerta en el puesto más cómodo para el órgano y encarcelar el balcón y

demás necesario para la colocación del órgano, y dar las asistencias necesarias para quitarlo de donde se halla actualmente.

12… Será de cuenta del maestro hacer en el atrio aquellos reparos que se necesiten precisos en sus paredes y albardillas.

13… Será de cuenta del maestro construir el cementerio en figura prolonga que tenga treinta varas por el diámetro maior y diez y seis por el menor, haciendo sus paredes de tapia valenciana con diez pilares de tres palmos en quadro de ladrillo y yeso distribuidos en iguales distancias y principalmente en los ángulos y costados de la puerta, cuya obra ha de elevar catorce palmos, sobre los quales se ha de construir una orla de ladrillo y yeso que atraviese todo el recio de la pared, sobre la qual hexecutará una albardilla de cal y piedra que eleve en su centro quarta y media. Dicha fábrica se ha de cargar sobre los fundamentos, que deverá executar, quatro palmos de anchos y lo mismo de profundos, de mampostería de cal y piedra, incluyendo sobre el pavimento, al tiempo de la execución de las tapias, dos palmos de la misma mampostería. El sitio donde se ha de construir ha de ser en donde oy se halla, tomando lo necesario por una y otra parte.

14… Será de cuenta del maestro a cuio favor quedare la obra executarla en todas sus partes según y conforme se previene en todo el antecedente escrito, y con todas las seguridades que pertenecen al arte y buenas reglas de arquitectura, previniendo que el templo ha de quedar en la devida forma y como corresponde para hacer la traslación del Santísimo Sacramento, y para ello deverá executar qualquiera otra cosa que fuese justa, aun quando no estuviese estipulada en la contrata, de manera y sin que por ello pueda pedir caudal alguno, sí solo el que quedase ajustado en la subasta.

15… Será de obligación del maestro avisar (a quien comisione el Real Acuerdo), luego que haya abierto las zanjas para los cimientos de los estribos exteriores y torre, para que, precediendo visura por inteligente, reconozca dichas zanxas a fin de ver si estubieren con la extensión y profundidad que se previene en el capítulo 1º de esta contrata, y también por si se huviese encontrado en su maior profundidad terreno a propósito para cargar dichas obras con solidez omitiendo el emparrillado y pilotage. En este caso se descontarán ochenta libras jaquesas del tanto del ajuste. Y si diese la casualidad que unos cimientos necesiten dichos emparrillados y pilotaxe y otros no, entonces se descontará a proporción.

16… Que tendrá entendido el maestro que si el Real Acuerdo encargase el celo y cuidado de la fábrica a maestro alarife y pasase aquel, siempre que lo tuviese por conveniente, a su reconocimiento y encontrase no ir la obra en la devida forma, deverá quitar y reponer quanto según arte le diga, y en aquel caso pagará de su cuenta todos los gastos de la visura, pero executando la obra con arreglo al arte deverán satisfacer las partes contribuyentes las dietas.

17… Será de cuenta del maestro, y por el tanto que se conviniese en la subasta, hacer todas las obras arriba dichas, manifacturas, yeso, ladrillo, texa, piedra, maderas, cal, vidrieras, rexadillos, tablazón, clavazón, telares de yerro, plomo, arambre, dorados, y quanto se necesite hasta su perfecta conclusión, sin que por ello pueda pedir ynterese alguno, sí solo el convenido en la subasta. Se previene que todos los despojos que salieren de igual naturaleza a los que a de poner en la obra serán del asentista.

18… Será de cuenta del maestro a cuio favor quedare la obra darla rematada y perfeccionada en el preciso término de diez y ocho meses contados desde el mismo día que se le hiciese saver la aprovación del Supremo Consejo.

19… Que el tanto en que se ajustasen las referidas obras se ha de satisfacer en tres plazos iguales: el primero para dar principio, el segundo a mitad de su construcción y el tercero y último después de recividas y aprobadas por el maestro o maestros que se nombraren. Y para ello, y a satisfacción del Real Acuerdo, deverá el maestro asentista dar las fianzas correspondientes o executará y construirá de su cuenta y cargo la tercera parte de todas las obras, la qual, visurada y aprovada, se le satisfará, y en igual forma se le satisfará, hecha que sea y aprovada, la segunda tercera parte. Y la tercera y última parte, que será hasta la total construcción del todo de las obras, la deverá construir el asentista y se le satisfará después de recividas y aprovadas por el maestro o maestros que se comisionaren.

= Zaragoza, 31 de mayo de 1780 = Agustín Sanz.

18

1781, abril, 9 Zaragoza

Partida de matrimonio del arquitecto Agustín Sanz con Cenona Guallart, su segunda esposa, hija de Francisco Guallart e Isabel Falces, que era natural de Utebo y residente en Zaragoza en la Parroquia de San Miguel.

A.I.P.S.M.Z., Tomo 9 de Matrimonios (1771-1788), f. 71 v.

[Margen izquierdo: Don Agustín Sanz con doña Cenona Guallart]

En el año del Señor de mil setecientos ochenta y uno, a nuebe de abril, sin haver precedido monición alguna, don Miguel García, presvítero beneficiado de esta yglesia, con despacho dado dos días antes por el Ylustre señor don Josef Garnica, Vicario General, notario Blas Ramón, casó por palabras de presente y con comisión especial expresa en el mismo despacho, a don Agustín Sanz, viudo de doña Miguela Muzas, y a doña Cenona Guallart, hija de don Francisco y de doña Ysavel Falces, natural de Utevo, ambos contrayentes residentes en Zaragoza, parroquianos de San Miguel, haviendo

preguntado a ambos y entendido su mutuo consentimiento, siendo presentes por testigos don Thomás Marín, beneficiado de San Thiago, y don Josef Alcolea, parroquiano de San Miguel. Se publicó en esta yglesia dicho matrimonio en la dominica in alvis de dicho año, y no haviéndose descubierto ympedimento alguno, se libraron las correspondientes letras por dicho señor Provisor y notario a bentiquatro de abril del mismo año. Oyeron la missa nupcial en ocho de mayo de dicho año. Y por la verdad lo firmo.

Doctor Mariano Sostre y Alayeto, Retor [rúbrica]

19

1782, noviembre, 22 Zaragoza

Informe autógrafo de Agustín Sanz en el que explica el estado de las obras de la nueva Iglesia parroquial de Épila, que se estaba construyendo bajo sus diseños y dirección facultativa.

A.C.L.S., Expediente sobre la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto.

La nueba Yglesia parroquial de la villa de Épila, que se sigue por el plan executado por Agustín Sanz de orden del Ylustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza y aprovado por su maestro de obras, Pedro de Zeballos, se halla oy, día de la fecha, en estado que su fachada principal eleva por lo general como quatro palmos más alta que la cornisa que sirve de alero o raf a los texados principales y sólo falta en el centro de dicha fachada su coronación o cerramiento.

Se alla construido el atrio haunque sin el ornato interior que le corresponde. Se hallan executados los texados principales y los de las capillas desde dicho atrio asta la nabe anterior al cruzero, y formadas bobedillas por lo inferior contra los cañizos. Están enteramente concluidas las paredes y aleros de los costados por lo exterior desde la fachada asta el cruzero, y en las paredes de dicho cruzero ay mucha porción executada. Por lo interior se allan formadas las capillas de sus costados, toda la porción cubierta, y las laterales del cruzero, y echas seis columnas que reciven los texados, en las quales se han de construir las bóbedas principales de la yglesia. Que es quanto por mayor me pareze manifestar. Zaragoza, 22 de noviembre de 1782.

Agustín Sanz [rúbrica]

20

1783, octubre, 29 Zaragoza

Acta de la Junta de Hacienda del Pilar, en la que se da cuenta de que a partir de ahora se van a encomendar al arquitecto Agustín Sanz las obras que surjan en relación al Templo del Pilar. Desde entonces y hasta su muerte en 1801 fue el maestro mayor de obras del templo.

A.C.P., Libro de Resoluciones de Juntas de Hacienda desde el año de 1780 a 1790 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 1, nº 5), año 1783, p. 237.

[Junta de Hacienda del Pilar de 29 de octubre de 1783]
[…]
/p. 237/
[Margen izquierdo: Señores administradores, válganse de Agustín Sanz para las obras de la yglesia]

Enterada la Junta de lo bien que Agustín Sanz, maestro arbañil de esta ciudad, ha desempeñado la comisión que la misma le dio en la celebrada a 19 de julio del corriente año, y que por la ausencia de Pedro Ceballos han quedado las obras de esta yglesia sin el cuidado y dirección que se necesita, pareció a la Junta que en lo succesivo los señores administradores se valgan del expresado Agustín Sanz en las que ocurran proprias de este santo templo.

21

1783, noviembre, 23 Zaragoza

Capitulación matrimonial entre Agustín Sanz, Académico de Mérito de Arquitectura de la Real de San Fernando de Madrid, Maestro de Obras y Visor de la ciudad de Zaragoza, y Cenona Guallart, su mujer.

A.H.P.N.Z., Notario Antonio Bernués, 1783, ff. 704 v. - 706 v.

/f. 704 v./

[Margen izquierdo: Capitulación matrimonial]

[Margen izquierdo: Exta. en sello 1º a 25 de noviembre de 83 a instancia de Sanz, a quien advertí debe tomarse la razón en el Oficio de Hipotecas de esta capitulación dentro de 6 días de el otorgamiento]

En Zaragoza, dicho día veinte y tres de noviembre de el año mil setecientos ochenta y tres, que ante mí, Antonio Bernués, notario público del número y caxa de la ciudad de Zaragoza y testigos avajo nombrados, parecieron y fueron personalmente contituidos Agustín Sanz, Académico de Mérito de la Real de San Fernando de la Corte de Madrid,

Maestro de Obras y Visor de la ciudad de Zaragoza, de una parte, y de la otra Zenona Guallar, su muger, vecinos de la enunciada ciudad de Zaragoza, las quales dichas partes dixeron que, cuando celebraron su matrimonio legítimamente ante la faz de nuestra Santa Madre Yglesia, no pudieron hacer su capitulación matrimonial porque el referido Agustín Sanz, con motibo de estar pendientes dos obras mui principales que tenía a su cargo en el lugar de Urrea de Gaén la una, y la otra en el de Vinacey, con capitulación y contrata echa con el Excelentísimo señor Duque de Híjar, no podía saber a punto fixo lo que resultaría de ellas, ni si sería alcanzado, atendidas las circunstancias y pactos de dicha su capitulación, las que en el día tenía evacuadas. Y que atendido a que del primer matrimonio que el referido Sanz contrajo con Micaela Muzás le havían quedado tres hijos, de los quales la una la tenía ya casada, y los dos los tiene por acomodar, quienes en lo venidero pueden pretender algún derecho sobre lo que les puede tocar y pertenecer, que /f. 705 r./ ahora deseava oviar para que en ningún casso pretendan ni puedan pretender más de aquello que el referido Sanz quisiere darles y dexarles por vía de testamento, por donación o por qualquier otro título, contra los derechos que pudiere adquirir la referida Zenona Guallar, su segunda y actual muger, y contra lo que ésta trae en la presente su capitulación matrimonial.

Por tanto, dichas partes unánimemente hicieron y hacen la presente capitulación matrimonial en la forma y de la manera siguiente:

Primeramente el dicho Agustín Sanz, contrayente, para aiuda y en contemplación del presente su matrimonio contraido con la referida Zenona Guallar, trahe cinco mil quatrocientas ochenta y tres libras, tres sueldos y quatro dineros jaqueses en ropa blanca, muebles de casa y cocina, alaxas de oro y plata, justipreciado todo a juicio prudente y a satisfacción de las partes y en dinero efectibo, vales vivos y cobrables a su favor de diferentes sugetos, y en una casa comprada recientemente que fue de don Josef Malanquilla, sitia en la calle de la Puerta Quemada, confrontante por un lado con casas de Julián de Yiarza, maestro de obras, y por el otro con casas de N. Porta, y con dicha /f. 705 v./ calle, como todo consta y resulta por menor de una cédula y razón formada por los referidos Sanz y su muger, de la qual se harán dos copias firmadas de ambos para conservarlas una cada uno en su poder.

Ytem trae el mismo contrayente su persona y qualesquier otros bienes, así muebles como sitios etc., que de presente tiene, adquirirá y Dios le dará en qualquier manera, y declara y confiesa el citado Agustín Sanz, contraiente, que de todo lo arriba referido lo tenía y posehía al tiempo de contraer su segundo matrimonio, con inclusión de lo adquirido en poco más de un año en que ha está casado con la citada Zenona Guallar, su segunda muger, y que esta adquisición ha procedido hasta de presente de las obras y contratas que estavan pendientes cuando contrajo su segundo matrimonio, lo que declara así para que en ningún tiempo se tenga la referida adquisición y percepción de caudal por bienes consorciales o gananciales de este segundo matrimonio, pues sólo deverán /f. 706 r./ entenderse por tales los que desde hoy, día de la fecha de esta

escritura, en adelante, adquirieren los contrayentes constante este matrimonio título honeroso.

Ytem, por lo semejante trae la referida Zenona Guallar, en contemplación y para aiuda del presente matrimonio, para luego y de presente, la cantidad de ciento y veinte libras, diez y siete sueldos y diez dineros de moneda jaquesa, en los muebles, alaxas de casa y ropa que resultan por menor justipreciadas a juicio prudente y a satisfacción de las partes en la enunciada cédula firmada y de que quedará exemplar en poder de cada una de dichas partes, de las quales ciento y veinte libras, diez y siete sueldos y diez dineros jaqueses, por haverlas recivido en su poder el citado Agustín Sanz, contraiente de la referida Zenona Guallar, su muger, en las especies arriba narradas, de ellas le otorga a dicha su muger legítima ápoca etc. con las renunciaciones devidas.

Ytem, trae la misma Zenona Guallar, contrayente, su persona y quelesquier otros bienes, así muebles como sitios etc., que de presente tiene etc., y estos los traen con los pactos y condiciones siguientes:

Primeramente es pacto que los bienes muebles que dichos contrayentes traen se haia de entender y entienda los traen por bienes sitios, y en lugar de tales, a propia erencia suia y de los suios, sin que el un contraiente en los bienes del otro pueda pretender más de lo que por la presente capitulación le correspondiere.

Ytem es pacto que las deudas contrahidas por qualquier de dichos contraientes antes del presente matrimonio se haian de pagar y paguen de los propios bienes del que las hubiere adeudado, y las que se contraxeren durante él, de los bienes gananciales si los hubiere, y no haviéndolos, de los del contrayente, pues por el presente pacto indemniza a la contraiente aunque en ellas estubiere obligada, o en otra qualquier manera las hubiere lohado o aprobado.

Ytem es pacto que el contraiente ha de firmar y dotar, como por el presente firma y dota a la contraiente, por arras, excrex, forma y aumento de dote, en la cantidad de cuatrocientas libras jaquesas, de las que ha de disponer la contraiente en hijos del presente matrimonio si los hubiere, y no habiéndolos, /f. 706 v./ tan solamente podrá disponer de la mitad, de dicha firma, y la otra mitad en tal caso queda remitida y perdonada al contraiente.

Ytem, es pacto que los bienes adquiridos por qualquier de dichos contrayentes constante este matrimonio, título lucratibo, sean propios del que los adquiriere o heredare, y los que adquirieren título honeroso se haian de dividir a medias y por iguales partes entre el sobreviviente y heredero o herederos del premoriente, pagadas que sean las deudas.

Ytem, es pacto que el contraiente, para en caso de restitución de dote u otro qualquiera, ha de asegurar el dote y forma de dote de la contraiente, y esto con su persona y bienes y cláusulas executibas etc.

Ytem, es pacto que el sobreviviente de dichos contraientes ha de tener viudedad universal en todos los bienes muebles y sitios etc. del premoriente, y sin embargo de dicha viudedad, y a perjuicio de ella, podrá disponer el premoriente para entierro, misas y sufragios por su alma de la cantidad de sesenta libras jaquesas, y en caso de morir sin hacer la tal disposición, quieren la ejecute el sobreviviente de dichos contraientes, para lo que le dan las facultades que al executor testamentario.

Ytem, es pacto entre dichas partes que han de renunciar, como por el presente pacto renuncian, las ventajas forales etc., y en lo demás que de parte de arriba no está dispuesto en contrario, quisieran se entienda esta capitulación reglada conforme a fuero etc.

Y en esta forma dichas partes de grado etc., certificadas etc., otorgaron y otorgan la presente capitulación matrimonial, y al cumplimiento y observancia de todo lo en ella contenido obligaron la una parte a favor de la otra, ete contra et viceversa, y ambos sus personas y bienes muebles y sitios etc., los quales etc., y que esta obligación sea especial y surta etc., con cláusulas de precario, constituto, apreensión, execución, imbersión, emparatación, sequestro etc., satisfacción de costas etc., renunciación, jusmisión y variación de juicios y jueces etc., fiat large etc.

Testigos qui supra proxime.

Agustín Sanz, otorgo lo dicho [rúbrica]

Zenona Guallar, otorgo lo dicho

Nicolás Bernués, soy testigo de lo dicho [rúbrica]

Phelipe Armero, soy testigo de lo dicho [rúbrica]

Atesto no ay que salbar según fuero,

Bernués [rúbrica]

22

1783, noviembre, 23 Zaragoza

Testamento del arquitecto Agustín Sanz. Posteriormente sería sustituido por otro.

A.H.P.N.Z., Notario Antonio Bernués y Chueca, 1783, f. 707 r.-v.

[Margen izquierdo: Testamento]

[Margen izquierdo: Exta. en sello 3º a instancia de Sanz a 25 de noviembre de 83, por mí, Bernués [rúbrica]]

En Zaragoza, dicho día veinte y tres de noviembre del año mil setecientos ochenta y tres. Que yo Agustín Sanz, Académico de Mérito en la Facultad de Arquitectura de la Real de San Fernando, Maestro de Obras y Visor de la ciudad de Zaragoza, vecino de ella, estando sin novedad en mi salud, en mi entendimiento natural, firme memoria y palabra manifiesta, revocando y anulando, como revoco y anulo, todos y qualesquier testos etc., ahora de nuebo de grado etc., certificado etc., hago y ordeno el presente mi último testamento, última voluntad, ordinación y disposición de todos mis bienes muebles y sitios etc., el qual quiero lo sea una cédula que se hallará en uno de los caxones interiores de la papelera que tengo en mi cuarto, la qual comenzará con estas palabras = Alavado sea el dulcísimo nombre de Jesús para siempre amén = y concluirá con mi firma acostumbrada, porque en ella dexaré dispuesto mi entierro, misas, sufragios por mi alma, satisfacción de mis deudas, legítima foral a mis hijos y demás parientes y personas, legados píos y profanos, nombramiento de heredero o herederos y executores de mi alma y conciencia, y tutores y curadores de mis hijos, con todo lo demás que en ella ordenare y dispusiere /f. 707 v./, y mando que a su contenido y cada parte de ella, y qualesquiera aditamento o aditamentos que después de escrita dicha cédula se hallasen en ella escritos o firmados de mi mano, se le dé entero y devido cumplimiento como si io aquí lo dexara escrito y prevenido, por ser como será éste y la anunciada cédula mi última y determinada voluntad, queriendo, como quiero que, luego que io muriese, a instancia de mis executores, cada uno de ellos, u de cualquier otro sugeto que sobre ello haga el requirimiento correspondiente a presente notario, al sucesor en sus notas, o a qualquier otro notario que lo fuere de número de esta ciudad, haga acto público de la entrega de dicha cédula para que en todo tiempo conste de mi voluntad expresada en ella.

Éste, con dicha cédula, quiero sea mi último testamento, el qual quiero valga por tal etc. fiat large etc.

Testigos qui supra proxime

Agustín Sanz, otorgo lo dicho [rúbrica].
Nicolás Bernués, soy testigo de lo dicho [rúbrica].
Phelipe Armero, soy testigo de lo dicho [rúbrica].
Atesto no ay que salbar según fuero

Bernués [rúbrica].

23

1783, diciembre, 26 Zaragoza

La Junta General de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País nombra al arquitecto Agustín Sanz socio de mérito de la institución.

A.R.S.E.A.A.P., Libro de Actas de las Juntas Generales de la Real Sociedad Económica Aragonesa, año 1783, ff. 209 r.-211 v.

/f. 209 r./

En Junta General de veinte y seis de diziembre de mil setecientos ochenta y tres, a que concurrieron los señores Director 2ª, Censor 2º, Contador, Laborda, Varanchán, Díaz Tornos, Gómez, Sebastián, Aso, Lasarte y el Secretario.

[…] /f. 211 r./ […] Últimamente el señor Varanchán trajo un plano que manifiesta los términos de la Pobleta y Zeperuelo, propios del señor Duque de Híjar, lebantado y delineado por don Agustín Sanz, expresando lo regalava a la Sociedad por si merecía ser colocado en su Sala de Juntas. Y haviendo parecido mui bien dicho plan a los señores concurrentes, acordaron se coloque /f. 211 v./ en la Sala y que por esta memoria y avilidad de dicho Agustín Sanz, arquitecto célebre y de los más sobresalientes del Reino, se le diese el título de Socio de Mérito, despachándole el aviso correspondiente.

24

1784, enero, 31 Zaragoza

Copia de una carta del maestro cantero Antonio Ribes en la que fija el coste de la obra para terminar la torre de la Iglesia de La Puebla de Híjar siguiendo el diseño de Agustín Sanz. Incluye a continuación otra carta para el Duque de Híjar, posiblemente de su administrador Vicente Goser y Casellas, fechada el 6 de marzo de 1784.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-13.

[portadilla]

Zaragoza, 6 de Marzo de 84 [arriba a la izquierda]

Prebengo que en el cañón con que dirije don Josef Faure los diseños de la Puebla de San Rafael, ba incluso el diseño de la torre de La Puebla, con relación de su coste.
Éste contiene copia del tanteo hecho por Ribes

[primera carta, copia]

Haviendo tanteado el diseño formado por don Agustín Sanz para la torre campanil de la Yglesia Parroquial de La Puebla de Híjar, haciendo cuenta que su construcción ha de ser de piedra de arena de las canteras de aquel pueblo, y hecha la cuenta a todo su coste, con inclusión de tres telares de hierro que se necesitan con las grapas y plomo para su seguridad, con la cruz, veleta y bola de hierro dorada a sisa, con la escalera que se ha de construir hasta el piso de las campanas, y formación de dicho piso, será su valor con inclusión de los portes de la condución de la piedra desde las canteras a dicho lugar, 3679 libras jaquesas, y rebajando dicha conducción será su importe 3354 libras jaquesas; y si pareciese hacer solamente un cuerpo, y sobre él el c[h]apitel, que entonces se necesitarán sólo dos telares, será su coste con inclusión de la condución, 2683 libras jaquesas, y quitando la condución será su valor 2342 libras jaquesas. Zaragoza, 31 de Enero de 1784. Antonio Ribes.

[segunda carta]

Excelentísimo Señor

Señor
En el cañón con que dirije a Vuestra Excelencia don Josef Faure todos los planes y diseños que ha trabajado don Agustín Sanz para la formación de la Puebla de San Rafael, ba incluso el diseño que el mismo ha trabajado para la torre de La Puebla de Híjar, con relación y tanteo de su coste, practicado por el Maestro Cantero Antonio Ribes, con respecto a un solo cuerpo, y a los dos de que se compone dicho diseño; y haviendo pedido a don Agustín Sanz, arreglase otro tanteo del coste de la construcción de la espresada hecha de ladrillo, el todo de ella, y otra con mobimientos de cantería, me respondió, sería del mismo coste, y que tal vez no podía obligarse a su execución por el tanto señalado por Ribes.

Me parece excesivo el tanteo formado por el espresado Ribes, y también la espresión de Sanz, y me persuado podrá lograrse considerable baja haciéndola de cantería, a que me inclino, por su maior solidez y por decir conformidad con la fachada de esta hermosa yglesia, y en vista de todo, resolberá Vuestra Excelencia lo de su agrado, deviendo manifestarle que el pueblo se halla con vivísimos deseos de berla construida, con quien podrá tratarse, antes de combenir su ejecución, en lo que contribuirá.

Zaragoza, Marzo 6 de 1784

25

1784, julio, 24 Zaragoza

Cálculo desglosado del coste, elaborado por Agustín Sanz, para concluir la torre campanario de la Iglesia de La Puebla de Hijar haciéndola de ladrillo y piedra, y

separando aparte el precio del yeso y el acarreo de materiales, aspectos que correrían a cargo del pueblo. Incluye en el mismo pliego una carta del administrador Vicente Goser al Duque de Híjar señalándole que se la envía.

A.H.P.Z., A.D.H., Sala II, Leg. 72, Doc. 2-2-17.

[portadilla]

Zaragoza 24 de Julio de 84 [arriba a la izquierda]

Regulación del coste que tendrá la torre de La Puebla de Híjar, haciéndola de ladrillo y mampostería, que su total rebajadas varias cosas, es 3017 libras, 8 sueldos, y aquí está la carta de la remesa a Su Excelencia en dicho día, y la orden para hacerla que es de 19 de mayo.

[texto de Agustín Sanz]

Abance de la torre campanil de dos cuerpos ideada por Agustín Sanz para la Yglesia Parroquial de La Puebla de Híjar, siendo de ladrillo liso, y de piedra el balaostrado inferior, el zócalo principal, las basas, capiteles, cornisas maiores y menores, ympostas, columnas del 2º cuerpo, y el c[h]apitel de su coronación, a saver:

Por demoler y desenrronar una porción de zócalo que no sirbe para la nueba idea ……...25 libras

Por 46.000 ladrillos en dichos dos cuerpos, a 30 libras el millar ……...1380 libras
Por las asistencias de albañilería que necesitan los canteros para subir, y encarcelar la cantería, con los materiales……125 libras

Por quatro telares de yerro, con peso de 40 arrobas, echos en Zaragoza, a 2 libras 2 sueldos [por] arroba……84 libras

Por 5 arrobas [de] crapas para enlazes de las piedras, a 3 libras ……..30 libras

Por 20 arrobas [de] plomo para soldar dichas crapas, a 2 libras 14 sueldos ……..54 libras

Por 12 arrobas [de] carbón para derretir dicho plomo, a 4 sueldos ……2 libras 8 sueldos

Por la beleta, barrón, y bola dorada……..40 libras

Por el telar de pares, y la ahuja…….24 libras

Por dos suelos de bobedillas, con los maderos, uno al piso de las campanas, y otro al pie del 2º cuerpo……34 libras

Por la escalera desde donde está hecha, hasta el piso de las campanas ……..60 libras

Por el quarto del relox……..20 libras

Por 100 Maderos de 26 palmos de largo para andamios, y concluida la obra quedan a beneficio de Su Excelencia……..60 libras

Por 10 arrobas [de] clavos de barias clases para andamios, y cuerdas ……29 libras

Por la colocación de las campanas en su sitio……10 libras

Suma la albañilería, y demás que antecede……..1977 libras 8 sueldos

Dedución por la condución de materiales en la manera que sigue a la vuelta [cambia de página]. Y por el valor del yeso que es lo que ofrecen los becinos para la obra.

Por 1.100 caizes de yeso necesario para toda la obra, a 2 reales ……220 libras

Por la condución de 50.000 ladrillos de Híjar, a 14 reales el millar …….....70 libras

Por la condución de los 100 maderos para los andamios que alla se consideraron a 6 reales y traidos de la sierra, valen allí a 4 reales ……..…20 libras

Por la condución de los telares de yerro desde ésta [Zaragoza] a La Puebla ……4 libras

Por la condución de las grapas de yerro desde ydem ……....2 libras

Por la conducción de las 20 arrobas [de] plomo, la cruz, bola, y 10 arrobas [de] clavos desde Zaragoza……4 libras

Ymporta la condución de lo antecedente……320 libras

Ydem de la cantería…….....140 libras

460 libras

Ymporte de mampostería……1977 libras 8 sueldos

….3477 libras 8 sueldos

Total importe de cantería por Ribes…1500 libras [jaquesas]

3017 libras 8 sueldos

[resultado de restar la deducción de 460 libras]

Nota

Que hecho tanteo a parte del c[h]apitel para la coronación de la torre por dicho Rives, le considera en 500 libras, y esta parte hecha de madera cubierta de oja de lata, dada de secante según tanteo hecho por Cristoval Craso, Maestro carpintero acreditado en esta ciudad, ascenderá a 400 libras.

Zaragoza 23 de Julio de 1784. Agustín Sanz.

[texto de Vicente Goser]

Excelentísimo Señor

Señor
Remito la regulación que ha hecho don Agustín Sanz del coste que tendrá la torre de la Yglesia de la Puebla de Híjar, construiéndola de ladrillo y mampostería, y de piedra las basas, capiteles, y demás mobimientos, y así mismo del importe del yeso, y condución de materiales con que ha ofrecido contribuir dicho lugar.

Zaragoza 24 de Julio de 1784

26

1785, mayo, 24 Zaragoza

Carta de Agustín Sanz para el secretario de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, en la que agradece su nombramiento como Socio de Mérito de dicha institución. Paradójicamente se fecha año y medio después de que se tomara el acuerdo para su nombramiento en la Junta General del 26 de diciembre de 1783.

A.R.S.E.A.A.P., 1785-25/118

Muy señor mio y de mi mayor estimación. Con mucho gusto he recivido la apreciable de Vuestro Señor de 19 del corriente, en que me participa el honor que se ha serbido dispensarme la Real Sociedad con el nombramiento de Socio de Mérito, por cuyo

distinguido fabor, que aprecio infinito, rindo las más atentas gracias, y ratificando mis verdaderos deseos de emplearme en obsequio de dicha nuestra Real Sociedad, ruego a Dios guarde a Vuestro Señor muchos años. Zaragoza, 24 de mayo de 1785.

Besa la mano a Vuestro Señor,
su más attento servidor,

Agustín Sanz [rúbrica]

Señor don Diego de Torres.

27

1785, junio, 11 Zaragoza

Informe autógrafo de Agustín Sanz explicando el estado de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro poco antes del inicio de las obras de reparación de la misma.

A.C.L.S., Expediente sobre las obras de la Iglesia parroquial de Pina de Ebro, pliego suelto.

Hago relación el abajo firmado maestro de obras de la presente ciudad y Académico de Mérito en la Real de San Fernando, haber pasado a la villa de Pina de orden del Ylustrísimo Cavildo y del Excelentísimo señor Conde de Sástago a reveer los daños de la yglesia parroquial de dicha villa, y en su conseqüencia, habiéndome echo bien cargo de aquel edificio, he encontrado que los tejados de la nave maior y los inferiores del claustro están enteramente derruidos y por consiguiente la maior parte de sus maderas de ningún servicio. Ygualmente he advertido que han crecido en mucho las quiebras de los arcos y bóbedas de la yglesia después de mi anterior visura. También se advierten otras nuebas hacia la parte de la puerta principal de la yglesia, como lo manifiesta el desplomo de la pared exterior en esta parte, y lo mismo sucede en la pared que mira al costado del río. Assí mismo, ha continuado el desplomo de la fachada de la testera del coro, y en la capilla del Santo Christo se descubren varias quiebras con inclinación hacia la plaza. El cielo raso de las sacristía está de mucho riesgo por el motivo de las aguas pluviales, que lo han prodecido [sic].

De manera que para remedio de todos los daños que tiene la yglesia hasta dexarla corriente y en disposición de trasladar a Dios a ella, no bastarán los reparos expresados en mi anterior declaración ni bastará tampoco el tanto detallado en aquella, respecto de que en el día se necesita maior aumento de maderas en los tejados y otras nuebas obras con proporción a los nuebos daños, que no se pueden conocer claramente hasta su descubrimiento. Y entre otros que ocurrirán, es indispensable formar de nueva planta tres estribos por lo exterior de la yglesia en la fachada donde está la puerta principal para contener el empuge que hace el templo acia esta parte, cuia obra será

semejante a los estribos proiectados en mi antecedente visura al costado del río, los que oy será preciso construir en esta parte con aumento a los que manifiesta el primer proiecto, por estar aquel sitio en peor disposición que antes.

En virtud de esto y según el juicio que he formado, assí por el aumento de maderas que oy serán menester y por el excesibo precio que en el día tienen, como también por las nuebas obras que ocurren y otras que quizá serán menester, he considerado serán menester para poner la yglesia corriente, assí en decencia como en seguridad, gastar la cantidad de seis mil quatrocientas libras jaquesas, poco más o menos, que es quanto entiendo y puedo decir en razón de mi pericia, en fé de lo qual firmé la presente en Zaragoza a once de junio de mil setecientos ochenta y cinco.

Agustín Sanz [rúbrica]

28

1785, septiembre, 13 Zaragoza

Decreto del Intendente General de Aragón designando a Agustín Sanz para ocuparse de la visura de la Iglesia de Fraga y de la elaboración del subsiguiente proyecto arquitectónico.

A.M.F., Caja 1493-3, "Expediente sobre adiccionar la Yglesia de San Pedro de Fraga", s. f.

Don Antonio Ximénez Navarro, Caballero del Orden de San Juan, Yntendente General por Su Magestad del Exército y Reyno de Aragón etc. Por quanto me hallo con orden del Consejo para hacer reconocer la yglesia parroquial de la ciudad de Fraga por maestro arquitecto de habilidad e yndividuo de la Real Academia de San Fernando, a fin de que examine y proponga el modo de dar a dicho templo la extensión correspondiente a su población o el de construirlo de nuevo, por tanto, y concurriendo las mencionadas circunstancias en el maestro arquitecto don Agustín Sanz, le doy la referida comisión, previniéndole que en su reconocimiento proceda con citación de los participes en diezmos, que deverán nombrar una persona que asista a dicho acto, y que, bien sea preciso fabricar de nuevo la yglesia o ampliar la que oy ay, que por sí deberá determinar según lo que entienda más conveniente, ha de formar el correspondiente plan y proyecto con su pliego de condiciones y el cálculo de su coste, y todo me lo presentará para evacuar lo resuelto por el Consejo, entregando la adjunta carta a la Justicia y Junta de Propios de dicha ciudad para que le auxilie en lo que se le ofrezca y le pague las dietas de su comisión. Zaragoza, 13 de setiembre de 1785 = Antonio Ximénez Navarro = en lugar = / = del escudo de armas = _____

Es copia de su original, que se devolvió al citado don Agustín Sanz, a que me refiero. Y para que conste, lo firmo en Fraga a veinte y seis de setiembre de mil setecientos ochenta y cinco. = […]

Francisco Foradada y Antúnez, Secretario [rúbrica]

29

1786, noviembre, 17 Épila

Declaración jurada del estado de las obras de la Iglesia de Épila por Agustín Sanz.

A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el Muy Reverendo Arzobispo y Cavildo de la Santa Yglesia de Zaragoza, sobre la construcción de la yglesia de dicha villa", ff. 305 r.-306 v.

/f. 305 r./

Joseph Casanova y Viñuales, Esscribano del Rey Nuestro Señor, domiciliado en la villa de Épila, certifico que Miguel Bernad, Síndico Procurador General de dicha villa, y con dicha calidad, puso en el oficio de este Juzgado un Pedimento cuio thenor, auto y demás diligencias, puestas a su continuación, son del thenor siguiente:

Miguel Bernad, Síndico Procurador General de la presente villa, y con dicha calidad, ante Vuestra Merced, señor Alcalde y Juez Ordinario de la misma, parezco y en la mejor forma que de derecho proceda, digo que, don Agustín Sanz, arquitecto y maestro de obras, formó el proyecto y diseño de la nueva yglesia parroquial que se está construiendo con aprovación superior, haviéndose encargado de la obra y dirección hasta finalizarse, y con efecto con su aprovación se ha continuado dicha nueva obra hasta de presente, que se halla bastante adelantada, con cuio motibo y el de haver venido dicho don Agustín Sanz al registro de ella y sus travajos, y ser preciso el detallo, como, y el saverse lo que será indispensable para finalizar y rematarla, se necesita de una relación jurada de dicho arquitecto director, para ciertos efectos y recursos, en cuia atención y como Síndico Procurador, a Vuestra Merced pido y suplico se sirva mandar se haga ha saber al nombrado don Agustín Sanz que, teniendo presente el estado actual de dicha nueva yglesia y fábrica, haga y forme una relación vajo juramento de aquello que según su pericia y leal entender se necesita para el total remate y perfección de ella, con lo demás que le pareciere según su noble arte, /f. 305/ y que practicado que sea, se me entregue original para los fines expresados, que así procede en justicia, que pido, juro etc.

[…] Declaración jurada de don Agustín Sanz: En la villa de Épila, a los veinte y siete días del mes de setiembre, año de mil setecientos ochenta y seis, ante el señor don Joaquín Fernández de Vizarra, Alcalde Primero de la misma, se presentó don Agustín Sanz, maestro arquitecto y Académico de Mérito de la Real de San Fernando, que se halla en esta villa y es vecino de la ciudad de Zaragoza, el qual Su Merced, por ante mi, el esscribano, recibió juramento por Dios Nuestro Señor y una señal de cruz en la

devida forma de derecho, vajo cuio cargo, haviendo ofrecido decir verdad, hizo la relación siguiente:

Que el estado actual de la fachada principal de dicha fábrica, por toda su anchura, eleva como quatro palmos más que la cornisa que sirve de alero o /f. 306 r./ raf a los tejados principales, y sólo falta en el centro de dicha fachada su coronación o cerramiento. Que se halla construido el atrio, vien que sin el ornato interior que le corresponde. Que sus tejados principales se hallan construidos y los de las capillas desde dicho atrio hasta la nave anterior al crucero, y formadas bovedillas por lo imferior de ellas contra los cañizos. Que están enteramente concluidas las paredes y aleros por los exterior en los costados de la yglesia, desde la fachada al crucero, y en éste hay mucho travajado. Que por lo interior se hallan formadas las capillas de los costados y las dos principales a la entrada del presviterio, con ocho columnas, de las que pende el edificio. Que también se hallan fabricados los quatro arcos torales de la media naranja con sus pechinas, y la cornisa de su anillo, e igualmente otros quatro arcos de los que corresponden a las naves menores. Que así mismo se hallan formados y listos varios andamios de consideración en los quales hay empleadas mucha porción de maderas de mucho valor e importancia, y a más de ésta hay de repuesto quasi la más que se necesita para perfeccionar la obra. Que también hay parte de ladrillo, piedra, yeso, y mucha teja y tejones. Y por que no obstante lo adelantada que está la obra, para perfeccionarla falta una considerable parte de ella, tanto en lo interior como por la parte de afuera, conjetura el maestro académico que, según el cálculo escrupuloso y por menor que ha hecho de ella, hasta apurarla serán precisas quando menos quince mil seiscientas ochenta y nueve libras, once sueldos y catorce dineros, salvo error de pluma, suma o cálculo. Que es quanto alcanza en virtud de su ciencia /f. 306 v./ y práctica de su arte, y todo verdad en virtud de su juramento hecho, en que se afirmó y ratificó, dixo ser de sesenta años, poco más o menos, firmó con Su Merced y con mi, el esscribano. Doy fee = Vizarra = Agustín Sanz = Ante mi, Antonio Vizente = […]

30

1788, marzo, 5 Madrid

Informe de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el Consejo de Castilla, rechazando los planos, proyecto y tasación de Lorenzo Lahoz para la reedificación de la Iglesia de Calmarza y proponiendo a Agustín Sanz para trazar y crear otros nuevos.

A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de 1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", ff. 42 r.-43 v.

/f. 42 r./

La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando ha reconocido el expediente sobre reedificación de la Iglesia parroquial de la villa de Calmarza, partido de Teruel, juntamente con los planos dados a este fin por Lorenzo La Hoz, maestro de obras en la ciudad de Calatayud.

De su examen resulta que aunque las enmiendas, variaciones y supresión de /f. 42 v./ varias obras que propuso el maestro de la misma ciudad, Matías Navarro, en su declaración de 13 de mayo de 1787, son necesarias, no alcanzan todavía para corregir todos los defectos que se notan en el plano de Lorenzo la Hoz, ni para dar a la iglesia la buena forma que sin perjuicio de su sencillez puede dársele.

El adorno de la ventana del crucero es, sobre muy malo, escusado. Las pilastras del cuerpo de la /f. 43 r./ iglesia, sus vaciados y capiteles, pueden igualmente excusarse, porque una faxas lisas y bien proporcionadas serán de menos coste y más hermosas.

Por estas razones y también por la de no presentarse dibujo de la fachada de dicha iglesia para manifestar su forma exterior, parece necesario que se dispongan dibujos más concertados y conformes a las circunstancias de la villa de Calmarza y a la mayor economía /f. 43 v./ posible.

A este efecto, y para excusar gastos mayores al pueblo, el Consejo podrá mandar que el arquitecto don Agustín Sanz, que reside en Zaragoza y es profesor de entera confianza, pase a la villa de Calmarza, execute el reconocimiento de la parte restante de su iglesia y disponga planos y condiciones sobre que pueda recaer la aprobación.

Madrid, a 5 de marzo de 1788.

Joseph Moreno [rúbrica]

31

1788, octubre, 17 Madrid

Informe de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el Consejo de Castilla sobre el expediente de la reparación de la Iglesia de Miedes y el proyecto de Lorenzo Lahoz.

A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza. El Yntendente de Zaragoza remite el expediente promovido en aquella Yntendencia sobre las obras y reparos que necesitan hacerse en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes, contribuyendo para ello los perceptores de los diezmos", ff. 34 r.-36 v.

/f. 34 r./

La Comisión [de Arquitectura] de la Real Academia de San Fernando, en junta de 16 del presente, ha reconocido el expediente sobre la reparación de la Yglesia parroquial de la villa de Miedes, partido de Calatayud, juntamente con lo que

contradictoriamente informan, así en obras como en precios, los profesores Lorenzo la Hoz y Francisco Palacios, el primero por la justicia y regimiento de la villa y el segundo por el cabildo eclesiástico y partícipes en diezmos. /f. 34 v./

Por de contado, el informe o certificación de Palacios es inservible porque en los siete únicos renglones que contiene no explica los reparos que en la yglesia intenta ni el modo facultativo de hacerlos, reduciéndose únicamente a decir que costarán 700 escudos y a contradecir todo lo dispuesto por la Hoz. Por el contrario, en la declaración de este se exponen con individualidad el estado de la yglesia, los motivos de la ruina inminente de algunas de sus /f. 35 r./ partes y los medios de repararlas. Como estas son cosas de hecho, siendo ciertas las quiebras de los arcos que se exponen, las capillas son irreparables y con su ruina pueden traer la de toda la yglesia si no se toman las precauciones que la Hoz propone. Pero como, por otra parte, este profesor dispone con los reparos otras obras nuevas (coro, aumento de presbiterio y traslación de puerta a la nave mayor), se echa de menos, para la cabal inteligencia de todo, un plano con su /f. 35 v./ corte que manifiesten por entero el estado actual de la yglesia y de sus partes ruinosas, y otro plano con su corte alzado que contengan los reparos, aumentos e innovaciones que se proyectan.

Este defecto de la Hoz, su valuación de 1405 libras (tan discordante de la de Palacios) y sobre todo los partidos que sobre estas obras se advierten entre la justicia de Miedes y los partícipes en diezmos, obligan a que por arquitecto imparcial y de toda /f. 36 r./ confianza se reconozca la yglesia, se dispongan los reparos necesarios y se distingan las obras precisas de las escusadas, explicándolo todo (así en los planos como en el informe) con la individualidad facultativa que el arte y la razón requieren. Este nuevo, bien que corto, dispendio proporcionará emprender la obra con seguridad, executarla con acierto y tal vez economizar algunos caudales o libertar a muchos vecinos de la muerte. /f. 36 v./ A este fin, la comisión propone a don Agustín Sanz, residente en Zaragoza, arquitecto de cuya honradez y habilidad se debe esperar el mejor desempeño del encargo. Hecho por este profesor el reconocimiento y dado su informe, la Academia dirá lo que proceda.

Madrid, a 17 de octubre de 1788.

Joseph Moreno [rúbrica]

32

1788, noviembre, 25 Zaragoza

Carta autógrafa de Agustín Sanz dirigida a José Moreno, Secretario de la Comisión de Arquitectura, explicando algunos aspectos de su proyecto para la Iglesia de Calmarza y pidiendo la mediación de la Academia de San Fernando para facilitar el cobro de sus dietas del viaje y estancia en Calmarza. Señala encontrarse enfermo.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-33-1 (48), Comisión de Arquitectura. Informes. Iglesias parroquiales.

[Carpetilla: Calmarza (Aragón). Yglesia parroquial. 1788]

Zaragoza, 25 de noviembre de 88.

Muy señor mio y mi dueño. Los favores que tengo recividos de Vuecencia y conocimiento de su vondad, me animan a cansarle diciéndole que, en este día, como se me manda, remito al Real Consejo por mano de su Secretario, don Juan Antonio Rero y Peñuelas, los papeles que he formado para la Yglesia parroquial de la villa de Calmarza, en este Reyno, que para ello precedió informe de la Academia al Consejo, el que Vuecencia firma. Y para inteligencia de Vuecencia he tratado de idear la yglesia de nueba planta, como Vuecencia verá, lo primero porque unos paredones que quedaron de la yglesia antigua no tienen aprobechamiento por su falsa construcción, pues aunque tienen arregladas las partes exteriores, son los centros de piedras como cascotes la maior parte, sin otro material y como tiradas a espuerta. La extensión que contenía esta yglesia antigua no contiene la mitad de lo que necesita el vecindario de este pueblo, y ni tampoco pudiera hacerse fachada donde corresponde por estar colocada al revés de lo que pide el terreno de su situación, que es el más a propósito que ay en el lugar. Como aquel país abunda de piedra y cal y carece de otros materiales, he tratado de hacer la obra de mampostería y cantería donde no se puede escusar, cuya obra se ace muy firme en aquella tierra por ser fresca y sólo requiere travajarse vien.

Amigo y señor, si estas comisiones no las dirige el Consejo al caballero Yntendente de este Reino, se acen costosos de cobrar los travajos que se ponen para el desempeño y a más que es menester gastar en caminos y en comer lo que todas veces no se tiene, y si vienen al Yntendente, providencia se pague todo lo sovrante de Propios de los pueblos a quienes corresponde. Y por lo respective a esta comisión de Calmarza, que vino directamente a mi, he suplicado al Secretario del Consejo para que intervenga a fin de que Su Alteza mande a la Junta de Propios de Calmarza se me satisfaga lo correspondiente, refiriéndome de mi parte a lo que diga la Academia, en inteligencia que Calmarza dista de esta ciudad tres días de camino, que con dos de estar allí y el regreso, son ocho los días empleados en la primera diligencia de esta comisión, y para ello tuve que llevar, con el fin de adelantar por temor a mis males, un muchacho mio que aprende la profesión. Y todo esto me parece justo esté Vuecencia inteligenciado por si llega el caso, a lo que yo instaré si es necesario, porque con mi falta de salud, que en el día ace cerca de tres meses estoy en cama, necesito para ayuda de subbenir los muchos gastos que con este motivo se ocasionan en mi casa.

Espero que Vuecencia disimulará mi molestia, y quisiera que por este país se le ofrezca a Vuecencia alguna cosa que mandarme para poder manifestar mi gratitud, rogando a Dios al presente guarde a Vuecencia su vida muchos años.

Besando la mano de Vuecencia, su atento
y seguro servidor.

Agustín Sanz [rúbrica]

Señor don Joseph Moreno.

33

1788, noviembre, 25 Zaragoza

Carta de Agustín Sanz para el Consejo de Castilla presentando su proyecto y cálculo para la construcción de la nueva Iglesia parroquial de Calmarza, y carta de éste para Juan Antonio Rero y Peñuelas, Escribano de Gobierno del Consejo en lo tocante a los reinos de la Corona de Aragón, adjuntándole dicha carta y los dibujos, proyecto y cálculo para la Iglesia de Calmarza, y diciéndole que lleva tres meses enfermo en cama, por lo que pide que se le paguen estos trabajos con celeridad y que regule su precio la Real Academia de San Fernando para poder sufragar los gastos de su enfermedad.

A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de 1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", ff. 64 r.-65 v.

[Carta de Agustín Sanz para el Consejo]

/f. 64 r./

Muy Poderoso Señor

En obedecimiento a lo mandado por Vuestra Alteza en nueve de abril de este año, pasé a la villa de Calmarza al reconocimiento de la parte restante de su yglesia parroquial, y visto con la mayor atención, teniendo presentes los planos formados por Lorenzo de la Hoz, maestro de obras de la ciudad de Calatayud, y adicionados por Matías Navarro, también maestro de obras de dicha ciudad, en su consecuencia, por cuanto la parte de las paredes de la yglesia arruinada no tiene ningún aprobechamiento por su falsa construcción, pues sólo serbirán sus despojos y terreno, que es el más a propósito con parte de los acdiacentes para situar la que es indispensable hacer de nueba planta, y por si fuese del agrado de Vuestra Alteza, he formado los dibujos, proyecto y cálculo adjuntos, con proporción al número de personas de comunión que hay en dicha villa, que pasan de trescientas, teniendo presente los muchachos de menor hedad y que en este pueblo ay una gran fábrica de papel blanco con aumento de molinos que se están construyendo en el día en donde /f. 64 v./ es regular se ocupen muchos trabajadores forasteros además de los que oy tiene.

Me pareze indispensable hacer presente a Vuestra Alteza que en esta villa en la actualidad se celebran los dibinos oficios en un espacio tan indecente, que sólo es bueno para destinos bajos, y es tan corta su extensión, que no tiene acomodamiento decente la tercera o cuarta parte de las gentes de el pueblo, por cuya causa se quedarán muchos sin misa en los días festibos, que los más no habrá sí es la del cura párroco.

Que es cuanto me parece devo manisfestar a Vuestra Alteza para que providencie lo que fuere de su agrado. Zaragoza, 25 de nobiembre de 1788.

Agustín Sanz [rúbrica]

[Carta de Agustín Sanz para Juan Antonio Rero y Peñuelas]

/f. 65 r./

Muy señor mio y mi dueño. Remito a mano de Vuecencia, como me manda el Real Consejo, los dibujos, proyecto y cálculo que he formado de orden de Su Alteza para la Yglesia parroquial de la villa de Calmarza, y adjuntamente doy cuenta de lo que allí he visto más particular, remitiendo al mismo tiempo el expediente anterior, cuya comisión no he despachado antes por falta de salud, qua al presente ace cerca de tres meses estoy sin dejar la cama, lo que me precisa hacer a Vuestra Señoría la súplica para que, con su mediación, se digne Su Alteza mandar se me paguen estos travajos, para con lo que fuese ayudar a subbenir los gastos de mi mal. Y a mi me parece que la Academia regulará su su importe con conocimiento, en inteligencia que desde esta ciudad a dicha villa ay tres días de camino, dos de estar allí y tres de regreso, de modo que son ocho los días que tengo empleados en esta diligencia, y para esto, a fin de adelantar por temor de mis males, llevé en mi /f. 65 v./ compañía a un mozo deliniante. El alcalde de este pueblo y los demás de Junta deseavan satisfacerme de el caudal de Propios y no lo egecutaron por no tener orden.

Vuecencia perdone de esta molestia que el aber menester me motiva, creido de que Vuecencia egercerá la caridad. Con este motivo me ofrezco a la disposición de Vuecencia y ruego a Nuestro Señor guarde su vida muchos años.

Zaragoza, 25 de noviembre de 1788.

Besando la mano de Vuecencia, su atento y seguro servidor,

Agustín Sanz [rúbrica]

Señor don Juan Antonio Rero y Peñuelas.

34

1788, noviembre, 25 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes elaborados por Agustín Sanz para la construcción de la nueva Iglesia parroquial de Calmarza.

A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de 1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", ff. 57 r.-63 r.

/f. 57 r./

Proyecto relativo a los dibujos adjuntos ydeados para la yglesia parroquial que se intenta construir en la villa de Calmarza, en el Reino de Aragón.

Por quanto en aquel país abunda la piedra y cal y carecen los otros materiales de ladrillo y yeso, por tanto esta fábrica a de construirse de mampostería real por lo ynterior y esterior, cuya piedra a de ser del monte llamado el Collado. Y respecto que el puesto más a propósito para situarla es donde se alla la yglesia arruinada tomando los espacios necesarios de los contiguos a dicha yglesia, en cuyo sitio se descubre peña muy superficial en la maior parte, por lo que sólo se considera una bara en general para cimientos, que an de construirsen con piedra de vuen asiento y mortero de cal.

En inteligencia que el zócalo a de ser de piedra labrada, cuyas piezas an de tener la que menos tres palmos de linia y dos y medio de tizón, y alternativamente, a una sin otra, se le a de dar tres palmos y medio de entriega en las paredes. Todos los ángulos de la fábrica por lo esterior, inclusibe la torrecita de las campanas, an de ser de piedra labrada colocadas a soga y tizón para su enlace, y por el orden que se deja referido para el zócalo; y las fajas de las pilastras de la fachada an de ser por iladas iguales en ambos lados, con los tizones a lo menos de dos y tres palmos; y el marco de la puerta principal a de ser también de piedra labrada por iladas iguales, cuya piezas an de comprender, además del marco, todo el ancho de la jamba y parte del macizo ynterior y linia del desnudo esterior. Las cornisas de todo lo esterior, remates de los estribos y piedras que an de cubrir las mazas del armazón de los texados principales, an de ser de piedra labrada, en inteligencia que a las cornisas /f. 57 v./ se les a de dar algún tanto más de tizón en las paredes, de lo que tienen de salida, y estas obras pide[n] executarsen con más y menos primor: las cornisas, pilastras de fachada y marco de puerta, pasado de trinchante; todo lo que son esquinas será suficiente hacer lechos y sobre lechos a escuadra pasando de sincel las juntas; y el resto dejarlo de picón menudo. Y esta cantería se ha de sentar con mortero delgado de cal y arena.

Todo el resto de la obra, por lo ynterior y esterior, a de ser de cal y piedra, y de mampostería real, como se deja dicho antecedentemente, y por lo exterior se an de poner las piedras de mejor cara algún tanto compuestas, según pide esta casta de obras, y por iladas iguales cuanto sea dable, llebando a una mano con igualdad todo el ynterior y toda la obra a un tiempo sin interrucción, aciendo lechos y sobre lechos a las piedras que forman los ángulos interiores, y principalmente a los de las capillas, entrada de coro, presbiterio y puertas menores, cruzando llabes con las piedras maiores, de modo que formen un cuerpo la vista exterior con la ynterior. Y los centros de las paredes se han de lebantar todos con igualdad, colocando las piedras por sus mejores asientos a golpe de martillo y con mortero de cal y arena pasada por restillo espeso, procurando no dejar ningún seno. Y al tiempo de la construcción de estas obras se a de mojar la piedra cuanta se gastase, más y menos, según los temporales, en inteligencia que ni en tiempo de mucho calor ni de yelos combiene trabajar en estas obras, antes bien pide tenerlas cubiertas para continuarlas en el resto del año.

Por lo ynterior se a de llevar la obra formada con sus mobimientos al mismo paso que se baya lebantando y jarr[e]ada /f. 58 r./ perfectamente de mortero de cal delgado, prebiniendo que los morteros de la cal se an de hacer con dos espuertas de arena y una de cal, aciendo los amasijos por dos o tres veces con anticipación a los días que se gastase. Y por la parte exterior an de quedar pasadas de fino las juntas de la cantería labrada, y rebocadas con mortero delgado las juntas de la mampostería.

Los arcos de las capillas an de ser de piedra, con buenos asientos sus dobelas, y las frentes exteriores an de ser a picón recio para mejor apoyo de los jarreos, cuya regla se guardará en los arcos de las ventanas, y puertas menores del caracol, sachristía, comunicación de la torre, del coro y batisterio. El bulto ynterior de la salida de la cornisa y demás proyecturas an de acersen con piedra tosca o muy asp[e]ra, y si no ubiese estas calidades, se executarán con ladrillo y yeso, de asiento. La bóbeda de la cúpula a de ser de dos alfas de ladrillo y yeso, macizando asta el tercio por la parte superior para su restribación, y a fin de menos gasto. Se an de dejar naturales las dos ventanas que corresponden al medio, a las que se les a de poner bidriera con los telares de yerro correspondientes a su siguridad, y también an de llebar rejadillos de ilo de yerro, y las ventanas de los costados en dicha bóbeda se an de dejar con un pequeño fondo, así por lo ynterior como por lo exterior, para la tal cual uniformidad, y la ventana que corresponde a la fachada y al coro se a de poner vidriera y rejadillo como a las antecedentes, cuyas luces serán suficientes para la yglesia.

Las escaleras de la torre campanil y la de el coro an de ser de ladrillo y yeso con sus peldaños de cuatro dedos en cuadro, y la escalera del caracolito que a de comunicar a el archivo a de ser de piedra echa a una mano con la misma obra. A la sachristía, batisterio y cubierta de la escalera del coro se les a de hacer /f. 58 v./ cielo raso con su moldurita, armados con listones y tegidos con cañas.

Las cornisas y demás ornato se an de formar de yeso pardo fino con la maior proligidad, y todo el ynterior de la yglesia se a de blanquear a paleta, y por no aber altar principal, sí es unos malos bastidores, a parecido hacer dibujo para dos de estuco, entendiendo ser lo más barato y que de ninguna otra manera podrá colocarse a Dios en su templo con decencia.

Las puertas principales de la yglesia y las ynteriores se an de construir, a saver, las de la fachada an de ser enrrasadas por la cara y por lo ynterior armadas a boquilla con los gruesos y anchos de maderas correspondientes, y lo mismo sus errages de golfos para un postigo en una ala de puerta, falleba y cerraja. Las puertas menores para la sachristía, caracolito, archivo, entrada de torre, batisterio, escalera del coro, coro y cuarto en este piso para uniformidad de la fachada, an de ser lisas con una guarnición al canto con su moldurita, y sus marcos an de ser sencillos y an de tener los yerros correspondientes de alguazas, picaportes, y las puertas de la sachristía y archivo an de tener a más cerrajas y llabes. A dichos departamentos se les a de poner sus ventanas con sus rejas, tres palmos de anchas y cuatro de altas, colocando dos con la mejor distribución para la escalera del coro, y las de la sachristía y batisterio an de tener cuatro palmos de anchas y seis de altas, cuya carpintería a de ser armada con sus alguazas correspondientes, pasadores, y a las dos ventanas maiorcitas se les a de acer bentanos crecidos y poner vidrieras en ellos, con sus alguazas, pasadores a dichos bentanos, y fallebas de arriba a bajo a las /f. 59 r./ ventanas. Toda la carpintería, por pedirlo así las puertas principales y la vuena uniformidad, se a de imitar a caova al olio con dos manos cuando menos, incluiendo en esta parte el balaostriado del coro, que a de ser según se manifiesta en el dibujo.

La yglesia y demás departamentos, con el piso del coro, se an de pavimentar con ladrillo y yeso arreglados con toda perfección, y la grada del presbiterio y la del portal de la yglesia an de ser de piedra con su moldura, trabajadas según corresponde a tales sitios. Todos los ynteriores de los departamentos an de quedar lavados de yeso pardo y blanqueados a paleta: sachristía, batisterio, caja de escalera del coro. Y al tiempo de la construcción de la torre y caracolito se an de dejar sus biseras para luces según se consideren precisas, cuyas partes se an de labar también con yeso pardo y bruñirlo a paleta por lo ynterior. Y por la misma torre, en el sitio proporcionado, se a de dejar cómoda comunicación a lo superior de las bóbedas para conocimiento de maderas y demás necesario, y a dicha comunicación se le a de poner puerta con su cerraja y llabe a fin de que no entren los muchachos y agan malos usos en aquellos espacios.

Los pisos del coro, archivo y cuarto sobre el batisterio se an de emmaderar a dos palmos de claro de un madero a otro, y se an de echar vobedillas de yeso, y en la misma forma se an de emmaderar sus texados, y el de la escalera de el coro, aciendo bobedillas para el asiento de las texas, que a de ser a cerro lleno, zaboiadas sus embocaduras con proligidad, y el texado de el archivo a de construirse a la misma altura que el de la escalera del coro y cuarto lateral manifestados en la fachada, y por el mismo orden se an de executar los texadillos del cuadrilongo de la obra en la parte inferior del cuerpo /f. 59 v./ de frentes de la cúpula, construiendo sus bertices con los macizos de la fábrica, y el texado principal de dicha cúpula se a de armar según está diseñado, con los gruesos de maderas y demás que se manifiesta, con la clabazón necesaria y correspondiente, y las mazas de dicho armado se an de cubrir con sombrerillos de piedra, según está deliniado, dejando sin encarcelamiento las maderas por lo ynterior, y encarceladas las piedras por lo exterior, todo a fin de libertar de aguas para siempre estas partes de tanta importancia. Echa la armazón en general de todo el texado, se entablará con tablas de las que por aquel país se benden a propósito para estos fines, y se an de clabar a los maderos con

abundantes clabos tirados. Y sobre dichas tablas se a de sentar la texa con barro a cerro lleno, echando sus caballones con yeso y tejoncillos, encarcelando con yeso las bocas cerros y bocas texas, como pide la decencia de estas obras.

El c[h]apitelito de la torre se a de armar con su telar de pares, abuja y botantes, que guarden su forma según el dibujo, y se pondrán tercialetes de dos a dos palmos de distancia, en igualdad de los referidos botantes, para donde se a de formar el entablado del faldón, que se a de cubrir con pizarras de loseta negra sostenidas con clabos que atrabiesen a lo ynterior, por donde se an de reblar. Y en los ángulos del c[h]apitel, para libertar de goteras, se an de poner, apoiadas a festones de madera, unas correas de plomo que cubran abundantemente las juntas de las pizarras. La cruz, beleta y bola, por ser de poca entidad, y como obra nueva, se debe /f. 60 r./ dorar a sisa, siendo de alambre la bola y lo de demás de hierro. Las campanas se an de poner en sus sitios con las siguridades de daos y demás que corresponde. La cruz sobre la fachada a de ser de hierro, asigurándola con pies emplomados y embutidos en la piedra de su asiento, y parece pide de justicia dorarla a sisa.

Toda la referida fábrica a de arreglarse sin escrepancia [sic] a los dibujos ideados para su régimen, en inteligencia que puede traer mucha cuenta el derruir con cuidado la yglesia actual, que su echura es muy falsa, y aprobechar sus materiales en la nueba, pues aunque será algún gasto el derrivo, equibaldrán a mucho más los despojos tratándolos con moderación. Y si se adquierese la gracia del Excelentísimo señor Marqués de Ariza, de permitir batir un pedazo de pared ya muy ruinoso que de antiguo quiere formar un corralón y en el día no sirbe sino para inmundicias, en este caso, para establecer la yglesia con la extensión de los dibujos, que es lo correspondiente a las personas de comunión del pueblo, no sería menester tomar tres casitas (aunque de poco balor) para abilitar el terreno, pues lo tendríamos por el referido espacio de su Excelencia y su fachada tendría vista con retiro proporcionado etc.

Cálculo que corresponde al proyecto antecedente de la Yglesia parroquial de la villa de Calmarza.

Primeramente, por … 250 varas cúbicas de escabaciones en los cimientos, a 1 real plata por una … 25 libras.

Por … 3.301 varas cúbicas de mampostería en todo el edificio, inclusive la torrecita para las campanas y los

Suma … 25 libras.

/f. 60 v./

Suma antecedente … 25 libras.

cimientos, que éstos an de tener un palmo más de anchura de lo que manifiestan los sólidos de la planta, a 10 reales plata por una … 3.301 libras.

Por … 98 varas liniales de zócalo en los cuatro frentes de la yglesia, de cantería labrada, a 30 reales plata por una … 294 libras.

Por … 14 varas y ½ liniales de pilastra en las de la fachada principal, a 25 reales plata por una … 36 libras, 5 sueldos.

Por … 765 palmos cúbicos de cantería en las basas, capiteles, marco de la puerta principal, remates de los estrivos, sombrerillos de las mazas del texado principal y pie de la cruz de la fachada, a 3 sueldos por uno … 114 libras, 15 sueldos.

Por … 98 palmos de piedra que componen las gradas del presbiterio y puerta principal, a 1 real palata por uno … 9 libras, 16 sueldos.

Por … 90 varas liniales de cornisa en el primer cuerpo a la parte exterior, a 32 reales plata por una … 288 libras.

Por … 102 varas liniales de cornisa en el segundo cuerpo, con inclusión de la de los frontispicios y torrecilla de las campanas, a 24 reales plata por una … 244 libras, 16 sueldos.

Por … 76 varas liniales de cornisamento en lo ynterior de la yglesia, a 12 reales plata por una … 91 libras, 4 sueldos.

Por … los capiteles, basas, ympostas, arreglo de las fajas de las pilastras,

Suma … 4.404 libras, 16 sueldos.

/f. 61 r./

Suma antecedente … 4.404 libras, 16 sueldos.

marcos de ventanas, fajas de puertas, cielos rasos del piso del coro, techos de sachristía, batisterio y archivo … 104 libras.

Por … 650 varas superficiales de tabiques dobles que componen las bóbedas de la cúpula, coro y presviterio, a 4 reales plata por una, con inclusión de las lengüetas … 260 libras.

Por … 2.407 varas superficiales que componen los jarreos del ynterior de la fábrica, según el proyecto, con inclusión de las partes que se an de blanquear a paleta, a 1 sueldo, 8 dineros por una … 180 libras, 10 sueldos, 8 dineros.

Por … las escaleras del coro y torre campanil … 76 libras.

Por … 442 varas de pavimento de ladrillo que componen el gueco de la yglesia, sachristía, entrada de torre, batisterio, piso de la escalera de el coro, coro y cuarto contiguo, a 2 sueldos, 8 dineros por una … 55 libras, 5 sueldos.

Por … 456 varas cuadradas de entablado en el texado de la cúpula, del coro y presviterio, a 5 sueldos por una, con los clabos y trabajo de colocarlas … 114 libras.

Por … 8 botantes para los diagonales del texado de dicha cúpula, de 35 palmos de largura y tercia en cuadro, a 50 reales plata por uno … 40 libras.

Por … 10 maderos para los dos abos de emmedio y los dos sobre el coro y presviterio, de 32 palmos de largüeza

Suma … 5.234 libras, 11 sueldos, 8 dineros.

/f. 61 v./

Suma antecedente … 5.234 libras, 11 sueldos, 8 dineros.

y tercia en cuadro, a 42 reales y ½ de plata por uno … 44 libras, 10 sueldos.

Por … 1 madero cuadrado para formar las mazas y tirantes de emmedio …. 4 libras.

Por … 40 maderos machones para el cumplemento del armazón de 6 varas de largueza, a 10 reales plata por uno … 40 libras.

Por … 16 maderos de 21 palmos de largueza para soleras, a 8 reales plata por uno … 12 libras, 16 sueldos.

Por … el armazón de este texado, con inclusión de los clabos necesarios, se consideran … 36 libras.

Por … 12 maderos con sus bobedillas para el piso del coro, de 21 palmos de largueza, 9 dedos de ancho y 1 palmo de canto, a 14 reales plata por uno … 16 libras, 16 sueldos.

Por … el puente para sostener dicho piso de 32 palmos de largueza, palmo y medio de canto y palmo y 9 dedos de tabla … 6 libras.

Por … 35 maderos de 21 palmos de largueza que son menester para la formación del piso de el archivo, piso sobre el batisterio, texados de sus cubiertas, y el de la escalera de el coro, a 14 reales plata por uno con inclusión de sus bobedillas … 49 libras.

Por … 28 maderos regulares en el grueso, de 17 palmos de largueza, para la formaión de los texados de la cubierta de el coro y presviterio, a 5 reales plata por uno … 14 libras.

Suma … 5.457 libras, 13 sueldos, 8 dineros.

/f. 62 r./

Suma antecedente … 5.457 libras, 13 sueldos, 8 dineros.

Por … 2 puentecitos y 4 soleras para dichos texados, de 20 palmos de largueza y de el grueso regular, a 8 reales palata por uno … 4 libras, 16 sueldos.

Por … armar dichos emmaderados, con inclusión de los clabos necesarios … 8 libras.

Por … 8.700 texas en todos los texados, a 12 libras jaquesas por cada un mil, con inclusión de el travajo de sentarlas, hacer caballones y encarcelamientos a la parte de los aleros … 104 libras, 8 sueldos.

Por … el armazón del c[h]apitel de la torrecita de las campanas, sólo con las maderas inclusibe y clabos … 30 libras.

Por … 2.400 pizarras de loseta que se necesitan para la cubierta de dicho c[h]apitel, con inclusión de 3 clabos que a de llebar cada pizarra y trabajo de colocarlas, sacada la cuenta por menor, resulta su importe … 62 libras.

Por … 17 arrobas de plomo tirado que se necesitan para los paños de un palmo de anchos que se an de colocar en los ángulos del c[h]apitel para cubierta de la uniones de las pizarras, y también para emplomar la pirámide vajo la vola, a 40 reales plata de coste y colocación por cada una arroba … 68 libras.

Por … las 2 cruces de torre y fachada, según el proyecto, se considera … 36 libras.

Por … la colocación de las campanas en la torre … 10 libras.

Por … el altar principal, dorados

Suma … 5.780 libras, 17 sueldos, 8 dineros.

/f. 62 v./

Suma antecedente … 5,780 libras, 17 sueldos, 8 dineros.

los adornos y el marco tallado, y imitadas a mármol blanco las cabezas de los serafines, se consideran … 150 libras.

Por … el cuadro de pintura, se consideran … 65 libras.

Por … el sacrario dorado, se consideran … 34 libras.

Por … 98 varas de empedreado contra las paredes a la parte exterior de la fábrica, a 1 sueldo … 4 libras, 18 sueldos.

Por … las puertas principales de la yglesia, dadas de color al olio, con inclusión de los hierros, se consideran … 60 libras.

Por … las 4 puertas iguales de sachristía, entrada de torre, batisterio y escalera de el coro, a 7 libras por una … 28 libras.

Por … 5 puertas regulares para la parte alta de el coro, cuarto lateral, entrada de el caracol, la de el archivo y la de las bóbedas, con inclusión de su hierro y color al olio, a 40 reales plata por una … 20 libras.

Por … 2 ventanas con sus rejas y bidrieras para la sachristía y batisterio, a 12 libras por una … 24 libras.

Por … las 3 ventanillas con sus regillas, 2 para la escalera de el coro y para el cuarto de el archivo, a 25 reales plata por una … 7 libras, 10 sueldos.

Por … 168 palmos cuadrados de vidriera en las 3 ventanas que an de dar luces a la yglesia, a 7 sueldos por palmo,

Suma … 6.174 libras, 5 sueldos, 8 dineros.

/f. 63 r./

Suma antecedente … 6.174 libras, 5 sueldos, 8 dineros.

con inclusión de los hierros de su armazón y rejadillos de ilo de hierro … 58 libras, 16 sueldos.

Total … 6.233 libras, 1 sueldo, 8 dineros.

Nota

Que si el Excelentísimo señor Marqués de Ariza no cede a fabor de la yglesia la parte de terreno citado en el proyecto, será preciso tomar tres casitas para abilitar el sitio necesario, que su balor de las tres (por tasación de peritos de aquel país) asciende a ciento nobeinta y nuebe libras jaquesas y ocho sueldos, y en este caso en partes será menester los cimientos más profundos y sirvirá el tanto como unos ciento y beinte libras más.

Zaragoza, 25 de nobiembre de 1788.

Agustín Sanz [rúbrica]

35

1789, junio, 15 Madrid

La Junta nº 52 de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando aprueba los planos de Agustín Sanz para la Iglesia de Calmarza con ligeras modificaciones.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 121 v.

[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Manuel Martín Rodríguez. Don Manuel Machuca. Don Manuel Turrillo. Don Josef Moreno, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 52. Junta de 15 de junio de 1789]

/f. 121 v./

El Escribano de Gobierno de la Corona de Aragón, don Juan Antonio Rero, pasó [por] segunda vez el expediente sobre reedificación de la Yglesia parroquial de la villa de Calmarza, Reyno de Aragón, con los quatro dibujos e informe facultativo dado últimamente por el Académico don Agustín Sanz, propuesto por la Comisión. Esta fábrica, que se hallaba regulada por Sanz en 6.233 libras jaquesas, pareció arreglada en el todo. Sin embargo, fue necesario advertir que se quitasen los requadros de los entrepaños laterales de la fachada, que se hicieran circulares los huecos de la torre para las campanas, y por último, que se diera al testero o fondo de las capillas el mismo contorno elíptico de la yglesia, cuya obra se le podía encomendar al mismo Sanz.

36

1789, junio, 17 Madrid

Informe de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el Consejo de Castilla, informando de la aprobación del proyecto de Agustín Sanz para la Iglesia de Calmarza, aunque indicando pequeñas modificaciones.

A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de 1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", ff. 69 r.-70 v.

/f. 69 r./

La Comisión de la Real Academia de San Fernando, en Junta de 15 de junio corriente, ha vuelto a reconocer el expediente sobre reedificación de la Iglesia parroquial de la villa de Calmarza, Reyno de Aragón, con los quatro dibujos, informe facultativo y regulación que para esta obra ha dado últimamente el arquitecto don Agustín Sanz.

Esta obra, sin faltar al arreglo debido, tiene novedad en el pensamiento y al mismo tiempo toda la solidez y capacidad necesarias. Convendrá, sin embargo, al tiempo de la /f. 69 v./ construcción, observar las advertencias siguientes: 1ª. En la fachada principal se han de quitar los dos vaciados o requadros en los lienzos que corresponden a la escalera y batisterio, porque es mejor queden lisos; 2ª. El arco para la campana no se ha de cerrar recto sino circular; 3ª. Los testeros o frentes de las seis capillas de la iglesia no han de ser en línea recta sino en curva elíptica paralela a las otras.

Con estas advertencias, con la observancia puntual de quanto prescribe el propio Sanz para la construcción en su informe, y con el método de /f. 70 r./ administración a jornal, se logrará una fábrica de buena forma y duradera. Y aunque en realidad excede bastante en el coste a las anteriormente proyectadas, también lleva muy conocidas ventajas a todos respectos. La dirección de esta obra podrá encargarse al mismo Sanz, pues de nada servirá la bondad de los planos si éstos dan en manos de facultativo atropellado o ignorante.

Parece igualmente justo que el Consejo tenga a bien de mandar que al mismo Sanz se le satisfagan por la parte las dietas y el honorario de su viage, dibujos /f. 70 v./ y condiciones, pues muchas veces de las diligencias y dificultades que los facultativos experimentan para ver remunerado su trabajo proviene la lentitud con que proceden en algunas comisiones.

Madrid, a 17 de junio de 1789.

Joseph Moreno [rúbrica]

37

1789, octubre, 1 Zaragoza

Carta-informe del arquitecto Agustín Sanz para el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, presentando sus diseños, proyecto constructivo y cálculo de costes de la restauración, reforma y ampliación de la Iglesia parroquial de Miedes.

AHN, Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza. El Yntendente de Zaragoza remite el expediente promovido en aquella Yntendencia sobre las obras y reparos que necesitan hacerse en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes, contribuyendo para ello los perceptores de los diezmos", ff. 63 r.-64 r.

/f. 63 r./

Muy Ylustre Señor

Apenas dio lugar mi quebrantada salud de más de seis meses pasé al lugar de Miedes a reconocimiento de su yglesia parroquial para cumplimiento de lo mandado por el Real Consejo, cuya orden se sirvió Vuestro Señor dirigirme en siete de febrero de este año. Y en su consecuencia, aviéndome echo vien cargo del estado actual de dicha yglesia, allé ser cierto quanto dice el arquitecto Lorenzo Lahoz en la parte de amenzar ruina la capilla mayor, sus laterales, sachristía contigua, manifestada en el plan del número primero, y también el allarse roto el puente principal que sostiene el techumbre del atrio, pero no comprende las otras partes ruinosas y dignas de reparación, como son la pared que ace testera al quadro principal de la yglesia, la cual está en evidente riesgo de desplomarse sobre la capilla donde se alla el altar principal y sus laterales, que como fábrica inferior ace más evidente el riesgo.

Las paredes de los costados de las naves menores se allan desplomadas, como manifiesta el corte del plan número primero, y de mucho riesgo la que da a la parte de la sachristía y quarto de las manchas, que se alla sin cimiento y es echa de mampostería de piedra y cal tan desustanciada y llena de quebrantos que se mantiene con el pequeño apoyo de la sachristía y quarto de las manchas, sin embargo de allarse dicho quarto con muchos imperfectos en sus paredes, bovedillas y tejados. La pared que da al costado de la calle mayor del pueblo, sin embargo de la inclinación que tiene, está de buen servicio /f. 63 v./ y bastará en esta parte hacer estrivos suficientes por lo exterior a correspondencia de los empuges de los arcos.

Los tejados, en todo lo que es el templo, están muy deteriorados, faltos de maderas y de teja, con tantas partes caídas que no tienen salida las aguas pluviales, y el tejado de la sachristía, por el fatal estado en que se alla, inunda de aguas aquella parte en las ocasiones de temporales y tronadones con perjuicio de podridumbre de sus paredes, calages y ropas que se tienen para los divinos oficios. El pavimento de la yglesia está muy desigual y no correspondiente. La fachada es como se manifiesta en el plan número primero. Al costado de la nabe menor de la d[e]recha se alla un altar, y dos a la parte de la izquierda, echos de yeso, pero, tan irrisorios en su arquitectura y santos titulares, que merecen arruinarsen respecto de que solo sirven para ocupar terreno. El órgano está tan mal situado y con un valcón tan a la mano y saliente que diforma mucho el buen orden.

Esta yglesia se comprende claramente aber sido reedificada en sus pilastrones, bóbedas y aleros, cuyas partes, sin embargo de algunas desigualdades, se allan con toda firmeza y sin ningún quebranto. Parte de las paredes por lo interior están denegridas y descortezadas a causa de la umedad que les comunica el terreno superior de parte de afuera. El cementerio tiene la mayor parte de sus paredes caídas y sus puertas inservibles, de modo que francamente pueden introducirsen en él las fieras y descubrir los cadáberes, de lo que ya tienen experiencia.

Por manera que, para lo preciso y tal cual decencia a la casa de Dios, /f. 64 r./ me parecen indispensables las obras que contiene el plan del número segundo, proyecto y cálculo que le acompañan, todo lo cual presento a la secretaría de Vuestro Señor para que se sirva darle el curso correspondiente, en inteligencia que lo que más preme en el día es trasladar al Santísimo Sacramento a la yglesia de religiosas de aquel pueblo,

cerrando la parroquial asta su reparación para evitar las desgracias que de su ruina se pueden seguir.

Y deseoso de aber desempeñado este encargo y de que Vuestro Señor me dispense la continuación de sus preceptos, ruego a Nuestro Señor guarde su vida muchos años. Zaragoza, 1 de octubre de 1789.

Besa la mano de Vuestro Señor
su atento criado

Agustín Sanz [rúbrica]

[…]

Muy Ylustre Señor
Yntendente de Aragón don Antonio Ximénez Navarro

38

1789, octubre, 1 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes del arquitecto Agustín Sanz de la restauración, reforma y ampliación de la Iglesia parroquial de Miedes.

AHN, Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza. El Yntendente de Zaragoza remite el expediente promovido en aquella Yntendencia sobre las obras y reparos que necesitan hacerse en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes, contribuyendo para ello los perceptores de los diezmos", ff. 65 r.-71 r.

/f. 65 r./

Proyecto que contiene las obras de precisa reparación que al presente se ofrecen acer en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes para ponerla tal cual decente y en estado de seguridad, con inclusión de fachada adicional, todo lo cual manifiesta el plan adjunto del número segundo; y es como se sigue:

Primeramente se deben encadenar los puentes de los tejados de la parte principal de la yglesia y ponerles sus tornapuntas, doblando el número de vigas como demuestra el corte del plan número segundo, lo que puede acerse comodamente sin desmontar parte mayor de dichos tejados, y a continuación se an de acer los retejos, vien liniales, sentando la teja con buro a cerro lleno, construyendo los caballones con ladrillo y yeso, entablando antes las partes ruinosas y las que se allan caídas. A continuación se a de construir de nuebo el tejado de la sachristía dándole siquiera tres palmos más de corriente, y sus canales an de ser de tejoncillos de doble cavida a la que tiene la teja común a fin de poder llevar las aguas que recibe de parte de arriva. Tamvién se a de acer retejo formal del tejado de la capilla de Nuestra Señora del Rosario y formar de

nuevo el de el cuarto de las manchas apeando antes las partes ruinosas de sus paredes esteriores con mampostería de piedra y yeso, incluiendo pilares de ladrillo como a ocho palmos de distancia de uno a otro. Perfeccionados y corrientes que sean los tejados, a su seguida se a de desarmar con todo cuidado el altar principal (su titular San Pedro), pues, aunque antiguo, se alla vien dorado y es de algún valor, trasladándolo a la sachristía.

Por quanto la pared del costado que alinda con la calle principal del pueblo se alla con inclinación /f. 65 v./ a lo esterior y separada de las bóbedas, es preciso acer los estrivos, a correspondencia de sus empuges, como se señala en las delineaciones del plan número segundo, cuya obra a de ser de ladrillo y yeso, poniendo a la parte vaja zócalos seis palmos de altos de cantería labrada, cuvriéndolos con tejadillos. Y al tiempo de su construcción se an de calar en el cuerpo antiguo más y menos según pida la necesidad, a los que se les a de acer cimiento con un palmo de aumento por todas sus frentes desde el terreno firme, que se allará a diez palmos del pavimento de la calle según conocimiento tomado en parte, y para esto se an de desacer los pegadillos que en el día se allan para el mismo fin. Y echo esto se manifestarán y cerrarán las quiebras de la separación de las bóbedas.

Aunque la estensión de la yglesia es suficiente para el vecindario, con todo, no siendo en esceso, es lo mejor construir la capilla mayor y laterales por la idea que contiene el nuebo plan, cuviertas con bóbedas baídas de dos alfas de ladrillo y yeso, ciñendo las alturas de las formas de sus arcos a lo que pide[n] los altares que oy se allan en estos sitios, como indican las líneas de puntos en el corte. Y sus paredes deven ser, para el menos gasto, de mampostería de cal y piedra, las esquinas de cantería labrada, y de ladrillo y yeso los estrivos de los costados de la capilla mayor, buscando el terreno firme para establecer los cimientos de toda esta parte, por cuya falta principalmente resultan los daños que oy se experimentan. Y para el mejor acierto, por aber advertido la poca unión que acen la mayor parte de las obras de cal en aquel país, sin duda por falta de inteligencia, se previene que los /f. 66 r./ morteros, por todo lo que sea mampostería, an de acersen con una parte de cal y dos de arena delgada, granosa y vien condicionada, aciendo los amasijos por tres veces, con anticipación a los días que se gastase, mojando abundantemente la piedra al tiempo de su colocación, a fin de que con lo secativo de su naturaleza no disipe el jugo, que requiere mantener para acerse firme. Estas capillas se deben cubrir a dos corrientes iguales, formando sus aleros de ladrillo y yeso a imitación de los de las nabes principales y a la altura que señalan dichas linias de puntos. Como es preciso atender en la construcción de estas capillas al empuge de la nabes, no se puede de ninguna manera tratar en hacer de nueba planta ninguno de los pilastrones donde apean las nueve bóbedas de crucería de que se compone la parte principal de la yglesia, y menos los que se allan a la entrada de la capilla mayor o presbiterio, pues a estos, para su contención, se les an de arrimar (a la parte del presviterio) estrivos interinos, que pueden ser de piedra y yeso. Los arcos quebrantados de la capilla mayor y laterales, que miran a la fachada principal, deben acersen de ladrillo y yeso de tres palmos de salmer y en la altura que manifiesta el corte del nuevo plan, cuya obra puede acerse facilmente en partes formando cimbras con seguridad, y en la restante pared desde sobre dichos arcos asta lo superior de los tejados de las nabes se an de quitar varias porciones que se allan de tierra y otras muy deterioradas, reponiéndolas de ladrillo y yeso. Y estas obras de

estrivos, arcos y demás se ace preciso egecutarlas antes de la demolición de dichas capillas mayor y laterales.

La pared del costado de la d[e]recha, en la /f. 66 v./ parte que da al cuarto de las manchas, se alla sin cimiento, con varios quebrantos y en mucho riesgo de benirse avajo, y sería lo mejor construir un pilastrón de ladrillo y yeso en cada costado asta recibir los arcos de la bóbeda que corresponde en aquella parte, y de allí para arriva continuar un arco de todo el grueso de la pared dejando el centro en hueco, como manifiesta lo lavado más claro, en cuyo espacio se podrá acomodar el órgano sin que aga diforme a la yglesia, y la parte vaja puede servir para las peanas y otras cosas que oy se allan ocupando la yglesia. Y para esto, asta el asiento del órgano, que vendrá como a diez y siete palmos de altura, puede acerse la pared donde está la puerta de mampostería de piedra y cal, construyendo de nuevo el piso de bobedillas para el cuarto de las manchas y reparar otro que oy se alla superior, a lo que se sigue hacer la escalerita por la idea que se demuestra.

Para señal de la casa de Dios pide, como de justicia, acer la fachada delineada en el nuevo plan, lo que proporcionará hacer el coro alto, logrando los capitulares salir de la umedad tan grande que tiene el actual, pues para podersen libertar algún tanto de ella tienen en su piso varios tablones sueltos, y también quedarán dos capillas latarales para acomodamiento de altares, y un departamento para batisterio, cuya obra esta ideada con aprobechamiento de las paredes del torreón o esconjuradero, y las partes restantes pueden acersen, para el menos gasto, de ladrillo y yeso las pilastras, muros y esquinas, y de mampostería rebocada por igual de fino los intermedios. El marco de la puerta, su cornisita, basas y capiteles de las pilastras, y el pie de la cruz an de ser precisamente /f. 67 r./ de piedra, y lo demás de la arquitectura puede ser de ladrillo liso. La cruz está manifestada para de yerro y tamvién puede ser de piedra si en ello se encontrase ahorro. El piso del coro (en su caso) a de venir sobre la altura de la puerta de la yglesia, como indican las líneas de puntos, y debe ser formado de vigas a cielo raso por lo inferior, cortando, para descuvrimiento de la yglesia, la pared que corresponde a la nabe de medio, para lo que será preciso acer un arco de ladrillo y yeso a imitación de los de las bóbedas, y como también indican las líneas de puntos. Y en todo el ancho que tiene el coro, ganando el terreno posible, se a de colocar su valaostriado, el que estará vien dado de blanco al olio. Se a de acer la bidriera para luz al coro según está delineada en la fachada, y sería lo mejor, por quanto la yglesia carece de luces, poner bidriera en las tres ventanas del costado de la izquierda en lugar de las claraboyas que oy tienen, muy denegridas. La escalerita de comunicación al coro a de acerse según está delineada y a de continuar asta comunicarse con las bóbedas para que, construyendo una guardilla en los tejados principales, puedan acersen los retejos con comodidad. También a de construirse un pequeño torretoncillo para colocación de la campanita de llamar a misa y estará vien situado, donde oy se alla el que se está desplomando.

Las basas que oy tienen los pilastrones se allan muy maltratadas y no tienen proporción, y lo mismo sucede con lo que ace de cornisa al apeo de los arcos, para cuyas partes se a dispuesto, como se ve en el corte, basas y capiteles dóricos, y a más cartelas para recibir los cordones de la crucería que corresponden a los costados.

En esta yglesia, contiguo a las paredes, /f. 67 v./ se allan tres promontorios de altares de yeso, uno a la d[e]recha y dos a la izquierda, pero tan irisorios en los santos y arquitectura de que se componen, que sería lo mejor tirarlos a tierra dejando espeditas aquellas nabes, en lo que no puede aber incomeniente por no aber en ello fundados patronatos ni cofradías, pues para lo que sea la devoción de los fieles ay otros sitios más apropósito, como son las capillas laterales a la mayor y las dos contiguas a la fachada.

Por lo interior de la yglesia y sachristía ay que acer en las paredes varios rebocos y cerrar algunas quiebras asta dejarla en disposición de blanqueo, que este deberá acerse en general con tres manos de cal dada a brocha mezclando parte de alum para su permanencia. Se a de lebantar todo el enladrillado del pavimento de esta yglesia y sentarlo de nuevo con yeso con proligidad, igualando antes con tierra vien condicionada puesta a pisón las muchas imperfecciones que oy tiene. Por lo exterior se an de acer algunos rebocos en las paredes principales, y contiguo a ellas, con descenso correspondiente, se an de construir empedreados con lechadas de cal, en lugar de tierra, de cinco quartas hacia la mano de afuera, a fin de dar pronta salida a las aguas que discurren de los tejados, por cuyo medio se ebitará algún tanto las umedades de lo interior.

Aviéndose de egecutar la nueba fachada, será indispensable formar la plazuela en el frente manifestada en el plan, en donde debe acerse parte de desmonte a fin de dar la comunicación a la yglesia con menos gradones, y también pide empedrearse con inclinación a la calle y varranco contiguo, que se alla muy inferior. Y para dejar cerrado el cementerio se a de construir /f. 68 r./ una pared de tapia valenciana de tres varas de alta en lo que es el ancho de la plazuela, con su albardilla, y pilares de ladrillo y yeso a los costados de la puerta, y se an de reparar las restantes dejándolas, con inclusión de su albardilla, como a cinco palmos del pavimento, y con esto tendrán suficiente altura por la parte exterior, cuyos reparos, y también la pared de antepecho del frente de la fachada, deven acersen de piedra y cal, y de cantería los gradones de la entrada de dicho cementerio.

Las puertas para la yglesia se an de acer de nuevo, lisas por la cara y a voquilla por la espalda, y los paneles an de ser de tablón tres dedos de grueso y a proporción el resto de su armazón, y las puertas que oy existen se an de acomodar para la del cementerio. Las puertas de dos medias que dan a la yglesia para comunicación al órgano y cuarto de las manchas, y las dos de una ala necesarias para el coro, y la del cuarto del vatisterio, an de ser con paneles crecidos y sus marcos moldaos, y la puerta del cuarto de las manchas y la de comunicación a las bóbedas an de ser llanas, y para luces al vatisterio y escalerita del coro se an de poner ventanas con rejas y bidrieras.

La bóbeda de la cuvierta del coro a de ser armada de madera, con cerchones, listones y tegida de caña, labada y concluida por lo inferior y superior, y el tejado de su cubierta y los de los costados an de acersen por el orden de los que antes quedan relacionados y como manifiesta el dibujo de la fachada.

Se a de trasladar la pila bautismal a su nuevo departamento y se a de acer su pocito fraguado para sumidero de las aguas.

La torre campanil, manifestada en el plan nº 1, está separada de la yglesia en lo que es la /f. 68 v./ calle principal del pueblo, y es obra de cantería muy elevada y de

mucha firmaza, y da principio su escalera a caracol como a cuareinta palmos del pavimento de la calle, y para la comunicación asta esta altura está echa la escalerita contigua, la cual se alla maltratada en sus gradones y paredes, cuyas partes se ace preciso reparar.

Para que no se pierdan los dorados de los altares comviene dar lugar a que se enjugen los cuerpos de paredes y bóbedas antes de su colocación.

Esta obra no combiene acerse por ajuste y sí encargarla a profesor de inteligencia para que su construcción se aga en términos de conserbar, sin recibir ningún daño, las partes que se allan sanas, y principalmente las nueve bóbedas de que se compone el cuerpo principal de la yglesia.

Que es cuanto parece combeniente prebenir etc.

Cálculo relativo al proyecto que antecede y delineaciones que le acompañan:

Albañilería

Por los travajos de reponer las maderas que cita el proyecto en los tejados de las nabes, el de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, cuarto de las manchas, y lebantar el de la sachristía, acer los retejos, cavallón, asta ponerlos en el todo corrientes, se regulan 38 jornales de oficial con cinco peones, el oficial a 12 sueldos por día y los peones a 5 sueldos, que asciende a ……... 70 libras y 1 sueldo jaqueses.

Por 1500 tejas que se consideran precisas en dichos tejados, a 6 libras, 4 sueldos y 8 dineros por mil, y 600 […] /f. 69 r./ […] tejoncillos para las canales del tejado de la sachristía, a 6 dineros por uno, importan ambas cosas ……..
20 libras, 11 sueldos y 12 dineros jaqueses.

Por 31 varas cúvicas de mampostería de piedra y yeso, las 10 para los apeos de la pared del cuarto de las manchas y las 21 para los estrivos interinos del empuge de las nabes, a 10 reales de plata por una ……. 31 libras jaquesas.

Por 266 varas cúvicas de escavación en los cimientos de las paredes y demás que se an de construir de nueva planta, aciendo cuenta de seis palmos de profundidad y un palmo de ancho además de lo que manifiestan sus plantas, y en arreglar la plazuela del frente de la fachada, a 3 sueldos jaqueses por una ……... 39 libras y 18 sueldos jaqueses.

Por 130 varas cúvicas de mampostería para el relleno de dichos fundamentos, a 5 reales de plata por una …… 65 libras jaquesas.

Por 886 varas cúvicas de mampostería en todas las paredes que se an de construir de esta clase, a 6 reales de plata por una …… 531 libras y 12 sueldos jaqueses.

Por 330 varas cúvicas de ladrillo y yeso en lo que es estrivos, arcos, paredes de dibisiones y pilares, a 20 reales de plata por una ……..... 660 libras jaquesas.

Por 159 varas superficiales de bóbeda de dos alfas en las pechinas y bóbedas vaídas de las capillas mayor y laterales, y en la de la capilla contigua a la escalera que comunica al coro, a 6 reales de plata por una …… 95 libras y 8 sueldos jaqueses.

Por 60 varas superficiales de bóbeda armada en la del coro, a 4 reales de plata incluso todo…… 24 libras jaquesas.
[…] / f. 69 v./ […]

Por romper la pared del coro a lo interior de la yglesia y formar el arco de la capilla contigua a dicha escalerita del coro se considera, con inclusión de sus arcos ……...
46 libras jaquesas.

Por construir de nuevo los tejados de la capilla mayor, laterales, el del coro y sus costados, y tejadillos de los estrivos, resulta por menor …….. 62 libras jaquesas.

Por 1000 tejas que se consideran además de las que ay antiguas …….
6 libras, 4 sueldos y 8 dineros jaqueses.

Por el torretoncillo de la campanita de llamar a misa …… 8 libras jaquesas.

Por 36 varas liniales de aleros en las capillas mayor y laterales, y en lo que corresponde al sitio de la escalera del coro y vatisterio, a 6 reales de plata por una ……..
21 libras y 12 sueldos jaqueses.

Por 9 varas liniales de alquitrave de ladrillo liso en la fachada, a 6 reales de plata ……...
5 libras y 8 sueldos jaqueses.

Por 36 varas liniales de cornisa de la misma materia en dicha fachada, a 8 reales de plata …….. 28 libras y 16 sueldos jaqueses.

Por 24 bobedillas en el piso del coro, en el del cuarto de las manchas y en su techo, a 6 reales de plata por una ……..... 14 libras y 8 sueldos jaqueses.

Por 35 varas cuadradas de cielorraso a la entrada de la yglesia en la parte inferior del coro, a 3 reales de plata por una …….. 10 libras y 10 sueldos jaqueses.

Por los capiteles, cartelas y basas se consideran …….. 42 libras jaquesas.

Por los rebocos que ay que hacer en las paredes a lo interior y lo exterior se consideran ……... 16 libras jaquesas.

Por blanquear toda la yglesia y departamentos …… 28 libras jaquesas.

Por la escalera del coro, con comunicación […] /f. 70 r./ […] a las bóbedas, y por la del órgano ……... 48 libras jaquesas.

Por mudar la pila vautismal y por su pocito sumidero ..... 8 libras y 10 sueldos jaqueses.

Por 802 varas cuadradas de enladrillado en el pavimento de la yglesia y sus departamentos accesorios, a 1 sueldo y 4 dineros por una ……. 50 libras, 2 sueldos y 8 dineros jaqueses.

Por 36 varas cuadradas de tapia valenciana en el cerramiento del cementerio, a 32 reales de plata por una, y por 16 varas liniales de albardilla, a 22 reales de plata …… 14 libras jaquesas.

Por 385 varas cuadradas de empedreados a lo exterior de la yglesia como cita el proyecto, a 1 sueldo por una ……. 19 libras y 5 sueldos jaqueses.

Por la compostura de la escalerita que comunica a la de la torre campanil se consideran …….. 14 libras y 16 sueldos jaqueses.

Cantería

Por 2429 palmos cúvicos de cantería en los zócalos de los estribos, en el de la fachada principal, pedestral de la cruz y gradas del cementerio, a 1 sueldo y 4 dineros por uno ……... 151 libras, 16 sueldos y 4 dineros jaqueses.

Por 1376 palmos cúvicos idem en el marco, cornisilla de la puerta principal, basas y capiteles de las pilastras, y ángulos salientes del cornisamento, a 3 sueldos por uno …….. 206 libras y 8 sueldos jaqueses.

Carpintería con los yerros correspondientes

Por las puertas de la yglesia ……. 32 libras jaquesas.

Por las puertas del cuarto de las peanas ……... 16 libras jaquesas.

Por la puerta del vatisterio y dos para el coro …….. 24 libras jaquesas.

Por dos puertas regulares para el cuarto de las manchas y la de comunicación a […] /f. 70 v./ […] las bóbedas …….. 4 libras y 16 sueldos jaqueses.

Por cuatro regillas, puestas en sus marcos, para las ventanas de luces al vatisterio, escalera del coro, cuarto de peanas y de las manchas, a 3 libras y 10 sueldos por una ……... 14 libras jaquesas.

Por la cruz de la fachada …….. 18 libras jaquesas.

Por desarmar el altar principal, laterales y sus colocaciones después de echa la obra ……... 30 libras jaquesas.

Por el balaostriado del coro dado de secante …….. 18 libras y 10 sueldos jaqueses.

Por desarmar el órgano y bolberlo a arreglar se consideran …… 40 libras jaquesas.

Maderamen

Por 33 maderos para los que se an de doblar en el tejado principal, a 11 reales de plata …… 36 libras y 6 sueldos jaqueses.

Por 70 maderos de 24 palmos de largueza para los gatillos, cartelas, tornapuntas de dichos tejados principales, para los de los pisos del coro y cuarto de las manchas, y para los que se an de suplir en los tejados de la capilla mayor, laterales, y en los que corresponden a la fachada, a 9 reales de plata por uno ……... 63 libras jaquesas.

Por 7 puentes para dichos tejados, con inclusión del que se a de poner para asiento de la barandilla del coro …… 14 libras jaquesas.

Por 200 tablas de tercia de anchas y nueve palmos de largueza que se consideran precisas para suplir las que faltarán en todos los tejados, a 3 sueldos por una ……... 30 libras jaquesas.

Bidrieras

Por 305 palmos cuadrados de bidriera, […] /f. 71 r./ […] a 5 sueldos por uno, con inclusión de sus errages y rejadillos de ilo de yerro, para las ventanas de la yglesia, coro, vatisterio, escalera del coro y dos en circunferencia, de cinco palmos de diámetro, que se an de colocar sobre las ympostas de las capillas laterales a la mayor ……
76 libras y 5 sueldos jaqueses.

Por 24 tablones para los andamios, por clavos, espuertas, lías de varias clases, bacías, reglés y otras cosas precisas a la construcción de la obra se consideran ……
55 libras jaquesas.

Total …… 2811 libras y 4 sueldos jaqueses.

Por manera que las dosmil ocho-cientas once libras y cuatro sueldos que asciende el cálculo antecedente resultan de los ínfimos precios que tienen los materiales y jornales de operarios en aquel país, de cuya cantidad se an de deducir dos-cientas ochenta y nuebe libras, diez sueldos y diez dineros, importe por menor de la condución de materiales que a ofrecido hacer el pueblo, y por ello resulta al gasto principal dos-mil quinientas veintiuna libras, trece sueldos y seis dineros. Zaragoza, 1 de octubre de 1789.

Agustín Sanz [rúbrica]

Nota

Que no se a considerado caudal ninguno por los derribos que ay que hacer por cuanto los despojos equibaldrán a aquellos travajos.

[rúbrica autógrafa de Agustín Sanz sin firma]

39

1789, noviembre, 26 Zaragoza

Informe del Real Acuerdo de la Real Audiencia de Aragón para la Real Cámara, relativo al nombramiento de Maestro Mayor de las Obras Reales de Aragón. Se hace constar que Agustín Sanz rechaza el ofrecimiento por no quererse someter a una autoridad ajena a la académica.

AHPZ, Libro de Informes del Real Acuerdo de 1789, ff. 193 r.-198 v.

/f. 193 r./

Ynfome a la Cámara sobre el memorial de don Josef Gavás, maestro carpintero, en que solicita se le conceda el título de Maestro Maior de las Obras Reales de Aragón.

Señor = En carta orden comunicada por el Conde de Valdellano con fecha de onze de marzo de este año, se dice que en 16 de marzo de 1782 informó esta Audiencia del mérito y circunstancias que concurrían en don Joaquín Ynsausti, vecino y maestro de obras de cantería y Alcalde de Barrio de esta ciudad, para obtener el empleo que solicitava de Maestro Maior de las Obras Reales en este Reino; que ahora, modernamente havía dado memorial don Josef Gavás, Socio de Mérito en esta Real Sociedad, maestro carpintero y ensamblador /f. 193 v./ que decía ser de Vuestra Real Casa, solicitando el mismo empleo; que Vuestra Real Cámara en su vista havía acordado se remitiese a esta Audiencia el referido memorial para que informase el mérito y circunstancias de este nuevo pretendiente, como también de si vivía el citado don Joaquín Ynsausti o por el tiempo que ha transcurido havía mudado su residencia o

le ocurría algún otro motivo que le separase de esta pretensión; y que teniendo presente la Cámara que el empleo de Maestro de Obras de este Reyno pidía más extensión de conocimientos que los limitados a sólo obras de cantería y ensamblage, havía acordado igualmente que la Audiencia viese si hay algún yndividuo de la Academia de San Fernando /f. 194 r./ u otro sugeto vien instruido en todas las partes que comprehende la arquitectura y soliciten el referido destino de Maestro de las Obras Reales, informando de su mérito al tiempo que lo execute del citado don Josef Gavás, debolviendo el mismo memorial.

Para el perfecto desempeño de este encargo en todas las partes que comprehende, se ha oido al Vuestro Fiscal, se han tomado las noticias convenientes y se ha hecho saber lo dispuesto por Vuestra Merced a los gremios de arquitectos, carpinteros y ensambladores, y particularmente al mismo don Joaquín Ynsasuti y a don Agustín Sanz, que es el único Académico que aquí se halla establecido de la Real de San Fernando, /f. 194 v./ y de todo ha resultado:

Que don Joaquín Ynsausti insiste en su pretensión, y para corroborarla, sobre las circunstancias y méritos que expuso quando la introduxo, presenta dos certificaciones de las Contadurías de Propios y Exército de este Reino, de las quales resulta: de la primera que, de algunos años a esta parte ha entendido, no sólo en la visura, reconocimiento y formación de planes, sí también en la execución de varias obras y reparos de puentes, caminos, azudes y otros fundos de Propios de algunos pueblos de este Reino para que se le ha comisionado por la Yntendencia, y señaladamente en los ocurridos en el Puente de Alagón, Yglesia de Aguarón, ciudad de Calataiud /f. 195 r./ y otros diferentes, haviendo acreditado en todas ellas su actitud, integridad y buen desempeño, con que se ha hecho justamente acreedor a su aprovación; de la segunda que, igualmente se le ha encargado todo lo correspondiente a su facultad en las que se han hecho de cuenta de la Real Hacienda, señaladamente en las del Quartel de Cavallería, Camino de Cataluña, Carretera de Madrid y redificación del Monumento de la Cruz del Coso de Zaragoza, y ha cumplido y desempeñado siempre su obligación con la posible ventaja a favor de los Reales Intereses, zelo y pureza, haviendo merecido la aprovación de los yntendentes, yngenieros, directores y demás encargados, /f. 195 v./ y acreditando su inteligencia no sólo en lo respectivo a su facultad sino también en lo perteneciente a proyectos, planos y fortificaciones de ríos que se han puesto a su cargo.

Don Josef Gavás ha presentado el título de Carpintero de la Real Casa de Vuestra Magestad, que le fue concedido por Vuestro Maiordomo Mayor, el Marqués de Santa Cruz, en 15 de marzo del año pasado de 1788.

Del Gremio de Arquitectos no se ha presentado pretendiente alguno, pero sí el de maestros carpinteros, del qual lo ha hecho Antonio Valero, que con un ynforme de los maiordomos y un maestro de su mismo oficio ha justificado que por muchos años se ha /f. 196 r./ exercitado en obras de extracción de aguas pertenecientes a la hidráulita [sic] y maquinarias, y por quarenta en fortificaciones de ríos, puentes, presas, y otras. Que desde el año en que murió Plácido Cavarga, nombrado Maestro Maior en 1741, exerció este cargo y se le han conferido por los Yntendentes de este Reino varias obras y comisiones, como son el subir a las montañas a las compras de maderas para los tinglados de esta ciudad, la tasación de los vienes sitios de los Ex-Jesuitas de los

colegios del Reino, la composición del Real Palacio quando estubo en él el glorioso padre de Vuestra Magestad, y los reparos que se han ofrecido en esta Real Audiencia y Castillo de la Aljafería, y con título del Yntendente /f. 196 v./ Vizconde de Valloría, ha sido Maestro Director de las obras del Puente de[l] Gállego y sus accesorias, desde el año de sesenta y siete, haviéndolas desempeñado con conocido acierto, solidez e inteligencia, dando muchas muestras prácticas de su pericia.

Don Agustín Sanz, que es Académico de Mérito de la Real de San Fernando, y como queda dicho el único de que se tiene noticia hallarse aquí establecido, excitado por la Audiencia por si quería solicitar el empleo de que se trata, se ha manifestado en términos precisos de proponer que, por el grado de Académico que obtiene, le parece no debe, sin exponerse a algunos incomvenientes, hacer pretensión a éste ni otro empleo /f. 197 r./ en que haia de sugetarse a persona alguna de otro cuerpo del de [sic] es yndividuo en las cosas pertenecientes a su arte, y pide se tenga así entendido para los efectos que haia lugar.

En estas circunstancias, entiende la Audiencia que sería lo más comveniente se nombrasen dos maestros para las Obras Reales del Reyno, arquitecto el uno, para los ramos que comprehende la arquitectura, y carpintero el otro, para los de este oficio, como parece y consta haverlos havido. Y es preciso, por que no es fácil que en un solo sugeto concurran todos los conocimientos prácticos que exigen ambas facultades. Y en este caso considera por el más a propósito para el ramo de carpintería a don Josef Gavás, que sobre tener ya el /f. 197 v./ honor de ser Maestro de Vuestra Real Casa es notoriamente el de maior idoneidad que aquí se conoce.

Para arquitecto, son sin duda alguna preferentes a las de todas, las circunstancias que concurren en don Agustín Sanz, así por su notoria ciencia como por la calidad de Académico de Mérito de la referida de San Fernando, estando prevenido por la Real Resolución comunicada a esta Audiencia en 28 de febrero de 87 por Vuestro Secretario de Estado, Conde de Floridablanca, que en conformidad de sus estatutos, ninguno puede se Maestro Mayor de las capitales y cavildos principales del Reino sino los Académicos de Mérito de dicha Real Academia, pero él parece se escusa a sugetarse en la dirección de las obras que ocurran /f. 198 r./ a otro alguno que no sea del cuerpo de la Academia, lo que es imposible en la Maestría Maior de Obras Reales por incluirse en éstas los reparos de fortificación del Castillo de Aljafería, los del palacio en que havita el Capitán General, la Casa de esta Audiencia y demás Reales que hay en el Reino, por que aunque para estas últimas no sería precisa la sugeción, sí lo es para las primeras, donde hay obras de fortificación y otras que siempre se dirigen por gefes yngenieros, a que necesariamente debería sugetarse.

No venciéndose este reparo de Sanz, podría atenderse al maestro Ynsausti, que efectivamente tiene mérito en su línea, y como ya informó la Audiencia quando era único pretendiente, /f. 198 v./ no sólo se le ha de considerar con instrucción en lo respectivo a cantería, sino también en la arquitectura, por la razón de que para el examen y admisión en su gremio ha [de] ser perito en ésta y en la geometría.

Y caso que no estime Vuestra Merced por oportuno elegir un maestro por cada ramo, como se lleva propuesto, considera la Audiencia que, no siéndola don Agustín Sanz por el incombeniente que parece le detiene para solicitarlo, podrá hacerse la

elección entre los referidos don Joaquín Ynsausti y don Josef Gavás en el que más fuere de Vuestro Real Agrado. Zaragoza, 26 de noviembre de 1789.

40

1790, febrero, 6 Madrid

Acta de la junta nº 62 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, en la que se rechazaron los planos de Matías Navarro y Millán Torcal para la Iglesia de El Frasno, y se propuso a Agustín Sanz para un nuevo proyecto.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 136 v.

[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Francisco Sánchez. Don Manuel Machuca. Don Guillermo Casanova. Don Pablo Morales. Don Manuel Turrillo. Don Josef Moreno, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 62. Junta de 6 de febrero de 1790]

/f. 136 v./

El mismo Escribano de Gobierno Rero, pasó otro expediente sobre reedificación de la Yglesia parroquial del lugar de Frasno, partido de Calatayud, con la planta sóla y las condiciones dadas en el año de 80 por los alarifes Matías Navarro y Millán Torcal, con su abance de 3.443 libras jaquesas. Además de no poderse hacer juicio completo de esta obra por faltar los alzados, la planta presentada se reprobó por falta de solidez y buena forma. Se propuso para disponerla bien al Académico don Agustín Sanz, de Zaragoza.

41

1790, febrero, 26 Zaragoza

Carta de Agustín Sanz para el Intendente General de Aragón, comunicándole que no era posible reducir más el presupuesto de la Iglesia de Calmarza. Esta carta fue fruto de una pregunta por parte de éste a consecuencia de lo que se le indicaba en una Real Provisión de 9 de diciembre de 1789, tendente a que viera si era posible reducir el coste del proyecto.

A.H.N., Consejos, legajo 37.359, nº 20, "Calmarza. Expediente remitido por la Contaduría General de Propios y Arvitrios del Reino con papel de 5 de noviembre de

1787, promovido en virtud de recursos echos por la villa de Calmarza, sobre rehedificación de su yglesia parroquial", f. 81 r.

/f. 81 r./

Muy Ylustre Señor

Muy señor mio y de mi mayor respeto. A fin de satisfacer a Vuestra Señoría con siguridad sobre si puede minorarse el gasto proyectado para la yglesia parroquial que se intenta contruir en la villa de Calmarza, he examinado con toda reflexión los borradores de los dibujos, proyecto y cálculo que se allan en mi poder, de los originales que remití al Real y Supremo Consejo de Castilla, y en su consecuencia no encuentro de mi parte cosa que no sea precisa, así en adorno como en la estensión y cuerpos de paredes de que se compone el pensamiento, y estando echos los cálculos con toda equidad, en lo que no abrá que desperdiciar cosa alguna, no allo que esta obra pueda acerse por menos caudal del que se tiene considerado, a todo lo qual puede informar con su superior conocimiento al mio, la Real Academia de San Fernando. Que es lo que puedo manifestar en cumplimiento de lo que Vuestra Señoría me manda. Zaragoza, 26 de febrero de 1790.

Besando la mano de Vuestra Señoría, su atento cri[a]do

Agustín Sanz [rúbrica]

Muy Ylustre Señor Yntendente de Aragón, don Antonio Ximénez Navarro [rúbrica]

42

1790, octubre, 11 Zaragoza

Carta de Agustín Sanz para el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, remitiendole los planos para los altares particulares, pila bautismal, púlpito y sillería del coro.

A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses…", f. 116 r.

/f. 116 r./

Muy Ylustre Señor

Paso a mano de Vuestra Señoría los dibujos de los altares particulares, pila bautismal, púlpito y sillería del coro, ideados para la yglesia parroquial de la villa de Aguarón, con

razón del coste que justificadamente tendrá cada una de sus partes, según informes recividos de profesores de mérito y onradez. Todo lo cual he formado en cumplimiento del Decreto de Vuestra Señoría de 21 de deciembre del año más cerca pasado. Zaragoza, 11 de octubre de 1790.

Besando la mano de Vuestra Señoría,
su atento servidor,

Agustín Sanz [rúbrica]

43

1790, octubre, 11 Zaragoza

Cálculo elaborado por Agustín Sanz del coste de ejecutar materialmente los altares particulares, pila bautismal, púlpito y sillería del coro de la Iglesia parroquial de Aguarón.

A.H.N., Consejos, legajo 22.651, "Aguarón y Trasobares. La Justicia y Regimiento de la villa de Aguarón, con la comunidad de religiosas cistercienses …", f. 117 r.-v.

/f. 117 r./

Razón del coste que tendrán las obras que manifiestan los dibujos adjuntos ideados para los altares particulares, batisterio, púlpito, sillería de coro, para la Yglesia parroquial de la villa de Aguarón, considerado aberlas de egecutar por profesores de mérito, a saber:

Por la arquitectura de un altar en blanco … 175 libras.
Por la escultura de medalla con su marco, manzebos, chico, cabezas y rafadas … 230 libras.
Por los dorados e imitación de mármoles … 140 libras.

Total de un altar … 545 libras.

Por la pila bautismal, pilastroncillos y zócalo del balaostriado … 247 libras, 4 sueldos.
Por la escultura y cuvierta de dicha pila … 70 libras.
Por los dorados e imitación de mármoles … 40 libras.

Total del batisterio … 357 libras, 4 sueldos.

Por el púlpito en blanco … 150 libras.

Por su dorado … 80 libras.

Total del púlpito … 230 libras.

Por la sillería en completo, /f. 117 v./ siendo de nogal bruñido … 500 libras.

Zaragoza, 11 de octubre de 1790.

Agustín Sanz [rúbrica]

44

1790, diciembre, 1 Madrid

La Junta nº 72 de la Comisión de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aprueba el proyecto de Agustín Sanz para reformar y ampliar la Iglesia de Miedes.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 152 r.

[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Manuel Martín Rodríguez. Don Francisco Sánchez. Don Manuel Machuca. Don Guillermo Casanova. Don Pablo Morales. Don Manuel Turrillo. Don Josef Moreno, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 72. Junta de 1 de diciembre de 1790]

/f. 152 r./

[…]

De la Escribanía de Gobierno de la Corona de Aragón vino [por] segunda vez el expediente sobre reparación de la Yglesia parroquial del lugar de Miedes, partido de Calatayud, con los dos diseños, informe y valuación de 2.521 libras jaquesas del académico don Agustín Sanz, propuesto a este fin por la comisión. En lo general fueron aprobadas sus disposiciones y se hicieron unas advertencias sobre los capiteles dóricos y cartelas que proponía para recibir los arcos; sobre la mejor proporción del alto de la puerta principal con su ancho; y sobre la mayor grandiosidad que requerían las fajas angulares de la fachada. Se propuso al mismo Sanz para la execución de estas obras.

45

1790, diciembre, 4 Madrid

Informe de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el Consejo de Castilla sobre el expediente de la reparación de la Iglesia de Miedes y la aprobación del proyecto de Agustín Sanz con pequeñas enmiendas.

A.H.N., Consejos, legajo 37.465, nº 14, "Miedes y Zaragoza. El Yntendente de Zaragoza remite el expediente promovido en aquella Yntendencia sobre las obras y reparos que necesitan hacerse en la Yglesia parroquial del lugar de Miedes, contribuyendo para ello los perceptores de los diezmos", ff. 74 r.-75 v.

/f. 74 r./

Se ha reconocido segunda vez el expediente sobre reparación de la Iglesia parroquial del lugar de Miedes, partido de Calatayud, con los dos diseños e informe facultativo dados en Zaragoza a 1 de octubre de 1789 por el arquitecto don Agustín Sanz con valuación de 2.521 libras jaquesas.

Estas obras, en general, están dispuestas con solidez e inteligencia, y parece no caben otras más oportunas para asegurar el estado ruinoso de aquella fábrica y darle alguna amplitud y decencia necesaria. Convendrá, sin embargo, no poner en obra los capiteles dóricos y las cartelas para recibir los cordones de la crucería que corresponden a los costados por dentro de la /f. 74 v./ iglesia, porque esta operación es muy peligrosa en una fábrica deteriorada y puede acarrear perjucio a la firmeza de los arcos. En lugar de estos capiteles dóricos y cartelas sería mejor que se dejasen unas fajas lisas a modo de impostas resaltadas un poco, cuya obra tal vez podría hacerse sin las rozas a que obligaría la estructura de capiteles y cartelas.

En la fachada principal se debe proporcionar mejor la puerta, que ahora no tiene el alto correspondiente a su ancho ni al frontis de la misma fachada. Y aunque se conoce que esta puerta se ha dejado baja por no permitir otra cosa el piso interior del coro, no obstante, o se debe minorar el ancho de la puerta para que sea la mitad de su alto, o /f. 75 r./ (por alguno de los muchos arbitrios que hay para un artificio hábil) se debe subir el piso del coro tres palmos para que la puerta los gane de alto sin angostarla y quede con toda buena proporción para la fachada.

Con estas advertencias y con la de hacer más grandiosas, al doble, las fajas angulares F,F (que ahora son mezquinas) pueden llevarse todas estas obras a efecto, y para su ejecución, que por su delicadeza no puede ser a destajo ni por asiento, sino por administración a jornal con mucho pulso y cuidado, se deberá preferir al mismo Sanz, que tiene reconocido por menor el estado de la iglesia y ha de saber mejor que otro ninguno el modo de practicar todas las reparaciones que ha dispuesto. A este fin, se le /f. 75 v./ puede confiar la obra con facultad de poner en ella un buen aparejador de su nombramiento y satisfacción, y pasando el propio Sanz alguna vez a reconocer la obra, de la que en estos términos ha de ser responsable.

Esto es quanto resulta del juicio de esta obra hecho por la Junta de Arquitectura de la Academia. Madrid, 4 de diciembre de 1790.

Joseph Moreno [rúbrica]

46

1791, mayo, 13 Zaragoza

Testamento definitivo de Agustín Sanz, Maestro de Obras y Académico de La Real de San Fernando. Está formado por un pliego del 13 de mayo de 1791 inserto en el protocolo de 1801 (ff. 330 r. – 332 v.), y la copia literal de todo lo contenido en el pliego incluidas ciertas aclaraciones previas y finales (ff. 329 r.-329 v. y 333 r.-335 v.). La transcripción corresponde al pliego inserto por ser el documento original y ser mucho más claro (la copia está casi perdida), aunque se incluyen las cláusulas iniciales y finales de la copia, no recogidas en dicho pliego, antes y después del mismo, con el fin de mantener el orden lógico.

A.H.P.N.Z., Notario Nicolás Bernués, 1801, ff. 330 r.-335 v.

[Precisiones preliminares de la copia de la Cédula Testamentaria de Agustín Sanz recogidas por el Notario Nicolás Bernués el 30 de julio de 1801]
/f. 329 r./
[Ángulo superior izquierdo: Hallazgo de cédula testamentaria, escrita en pliego 3º a 30 de Julio de 1801 a instancias de los herederos, por mí. Bernués (rúbrica)]

En Zaragoza a veinte y cinco de Julio de mil ochocientos y uno; que dentro de las casas que fueron de la propia habitación de Agustin Sanz, Académico de Mérito de Arquitectura de la Real de San Fernando, y Director de la Real Academia de San Luis de Zaragoza, Maestro de Obras y Visor de la Ciudad de Zaragoza, sitias en esta ciudad, parroquia de Santa María Magdalena, y calle de la Puerta Quemada, señaladas en su azulejo con el número sesenta y siete, ante mí Nicolás Bernués, Notario Público del número y caxa de la dicha ciudad, y testigos abajo nombrados, pareció Cenona Guallart, viuda del referido Agustín Sanz y dixo: que por quanto previniendo éste el día de su final y muerte, hizo y ordenó su último testamento ante su difunto padre y señor, Don Antonio Bernués, notario del número de la propia ciudad, en ella a veinte y tres de noviembre del año de mil setecientos ochenta y tres, refiriéndose a una cédula que se hallaría en uno de los caxones interiores de la papelera que tenía en su quarto, la cual comenzaría con estas palabras: Alabado sea el dulcísimo nombre de Jesús para siempre Amen, y concluiría con su firma acostumbrada, queriendo como quiso que a su contenido y todo lo restante de ella y qualesquier adictamento o adictamentos que después de escrita dicha Cédula se hallaren en ella escritos o firmados de su mano, se diese entero y debido cumplimiento como si allí lo dejara escrito y prevenido. Y que

luego que muriese, y hecho a instancias de sus [ilegible, posiblemente: executores], o cada uno de ellos, o qualquier otro sujeto, el requerimiento correspondiente sobre ello al citado Notario o al sucesor en estas notas o qualquier otro notario que lo fuere del número de esta ciudad, se hiciese acto público de la entrega de dicha Cédula para que en todo tiempo constase de su voluntad expresada en ella, como así resulta del mencionado Testamento a que se refería. Y que por quanto /f. 329 v./ habiendo fallecido el día de hoy, por disposición [ilegible], el dicho Agustín Sanz, su marido, era necesario dar entero cumplimiento a lo dispuesto y ordenado [ilegible] en todo Testamento y Cédula de que en él se ha [ilegible]. Que por tanto me requería y requirió procediese a la lectura de dicha cédula y a su publicación, a lo que me ofrecí pronto; y en su consequencia la citada Cenona Guallart puso en mi poder la llave de la arquimesa donde suponía estaba la correspondiente Cédula, con lo que dichos testigos y yo, el expresado escribano, subimos al quarto de la habitación principal donde se hallaba la referida arquimesa, y acto continuo la abrí, y en uno de los caxones interiores de dicha papelera encontré una carpeta con la ynscripción de contener la última voluntad del nominado testador, en cuyo centro se halló una cédula escrita en cinco planos y medio de dos pliegos de papel común cortado, cosidos el uno al otro con una varilla de ilo blanco, que comenzaba con las palabras: Alabado sea el dulcísimo nombre de Jesús para siempre Amen y concluía con su firma donde se lee = Agustín Sanz, la qual inmediatamente leí y publiqué, y [ilegible] a la letra escrita, es como sigue:
[…]
[Reproduzco la cédula testamentaria original, que se halla inserta, en sustitución de la copia]
[Doblez lateral: Célula testamental que contiene la última voluntad del Arquitecto don Agustín Sanz &]
/f. 330 r./
[Margen izquierdo: Pliego 1º]

Alabado sea el dulcísimo nombre de Jesús para siempre Amen.

Manifiesto a todos: que yo Agustín Sanz, Académico de Mérito de Arquitectura en la Real de San Fernando [interlineado arriba: y Director de la Real Academia de San Luís], Maestro de Obras y Visor de esta Ilustrísima Ciudad de Zaragoza, hallándome adelantado en edad pero sano en mi cuerpo y en mi firme memoria, entendimiento y voluntad por misericordia de Dios, teniendo por cierto que ha de llegar el día de mi muerte, que quiero prevenir quanto esté de mi parte para que no me sorprenda con alguna enfermedad que me prive de mis sentidos, sin embargo de tener hecho de antemano testamento en el año de mil setecientos ochenta y tres, y día veinte y tres de nobiembre ante don Antonio Bernués, Notario de los del Número y Caja de esta ciudad, pero en él remitiéndome a una Cédula que allí quise fuese mi última y determinada voluntad, y que ésta se hallaría en mi poder en alguna de las gavetas interiores de la papelera de mi cassa y empezaría como comienza ésta: Alabado sea el dulcísimo nombre de Jesús para siempre Amén y concluiría con mi firma, y diciendo en aquel que en esta mi Cédula dexaría dispuesto mi entierro, misas y sufragios por mi alma,

satisfacción de mis deudas, legítima foral a mis hijos y parientes y personas, Legados Píos, y nombramiento de heredero o herederos, executores y tutores y curadores de mis hijos, ordenando que a su contenido y a cada parte de él, con qualquiera aditamento que se halláre de mi mano firmado, se le diera el cumplimiento devido como a todo lo demás. Por tanto, poniéndolo todo en execución por ésta mi Cédula de mi buen grado y cierta ciencia, certificado de todo mi d[e]recho, la ordeno con arreglo al mencionado testamento en la forma que sigue:

Creo en Dios trino y uno /f. 330 v./, trino en Personas, Padre, Hijo y Espíritu Santo, y uno en esencia. También creo quanto la Santa Madre Yglesia me manda creer, y en esta fee y creencia quiero vivir y morir. Me encomiendo mui de veras a la Virgen Santísima, Ángel de mi Guarda y Santo de mi nombre, y a todos los Santos del Cielo, a quienes pido rueguen por mi ahora y en la hora de mi muerte.

Ordeno que mi cuerpo sea cubierto después de mi fallecimiento con ábito de carmelitas descalzos, y que mi entierro sea en su misma yglesia de los citados carmelitas descalzos, en el lugar y sitio que pareciere a mi muger e hijos con moderada pompa, y que en aquel día todos los religiosos sacerdotes de aquel convento apliquen la misa por mi alma con caridad de peseta por cada una. Y además quiero que mis executores hagan celebrar cien misas rezadas caridad de peseta, las cincuenta por mi alma y las otras cincuenta por la de mi muger primera, Miguela Muzas, a su arbitrio y voluntad.

Quiero que se paguen todas mis deudas que lexitimamente constaren tanto por escritura pública como sin ella.

A mis hijos, muger y parientes que pretendan d[e]recho a mis bienes, les dexo la legítima foral de cinco sueldos por bienes muebles y otros cinco por bienes raizes con los que devan darse por satisfechos si yo nada más les señalara.

Al Santo Hospital de Nuestra Señora de Gracia nada le dexo de mis bienes, aunque quisiera tener menos obligaciones para poder dexarle algo según mi inclinación.

Tampoco dejo nada a Manuela Sanz y Garrodena, mi nieta y de mi primera muger, sin embargo que ésta en su testamento me hizo especial encargo de ella de que la mantubiera en mi compañía hasta tomar estado, como lo hize, y además cuando lo tomó le dí y entregué en contemplación de su matrimonio, doscientas libras jaquesas, con todo lo qual tengo satisfecho el especial encargo que aquella me hizo. /f. 331 r./

Quiero que mis dos hijos, Mathias Sanz y Josef Sanz, hijos también de mi primera muger, Michaela Muzas, se repartan por iguales partes todos los ynstrumentos de mi profesión y la suia, y los libros de la misma, y para que no tengan diferencia alguna, que el mayor haga el reparto igual y dé al menor la elección en la parte que quisiera, para que assí se guarde la igualdad.

Deseo y encargo mui especialmente a mis dos hijos Mathias y Josef Sanz, vivan en compañía de su madre política Zenona Guallart, mi segunda muger, monstrando con ella su maior gratitud y reconocimiento a los buenos oficios que la misma les ha pasado, assí para mantenerlos desde que estamos casados, desde su juventud, con la mayor decencia, como para vestirlos con la misma, como ha sido público y notorio, y con ello acreditarán la recompensa que les es devida si la alimentan con la misma decencia, si la visten con la misma y la mantienen en todo hasta la hora de su muerte, y si sucediese

que alguno casare antes que el otro, le encargo este cuidado al que quedase de los dos en la cassa que habitamos. Y entiendan mis dos hijos que usando del rigor de d[e]recho que le compete a su madre política Zenona Guallart, mi querida muger, puede usar de la viudedad en todos mis bienes y disponer de los gananciales y del dote que trajo a nuestro matrimonio, pero de su recta y christiana intención vivo persuadido, que si mis hijos lo hacen bien y la tratan con el decoro que yo les encargo, tendrá consideración en la hora de su muerte a desposeherse del d[e]recho que le compete a su favor y se contentará con poder disponer de un entierro decente y poder hacer alguna gracia especial a los suios, como varias veces lo habemos comvenido y tratado.

Pero como las cosas humanas tienen su contingencia, y aunque yo espero del amor que mis hijos profesan a su madre política, que cumplirán con lo que les ordeno arriva, más puede suceder que el uno o los dos tomen estado de matrimonio y no /f. 331 v./ puedan mis hijos o sus mugeres convivir con ella, he determinado de mucho tiempo a esta parte, hacer una habitación para mi muger, decente y dentro de mi misma cassa y con separción de la misma, a donde pueda retirarse a vivir sóla la citada Zenona Guallart, mi muger, a la mano d[e]recha entrando en nuestra propia cassa; lo qual, si llego a verificarlo, es mi voluntad que se retire a ella, y que para su manutención le contribuya diariamente el hijo que quedase en el resto de mi cassa con seis reales de vellón diarios, pagaderos por meses durante la vida de la mencionada mi muger Zenona Guallart, sin que pueda pidirle por vía de arriendo de la mencionada habitación que le señalo, cosa alguna; y además deverá contribuirle con la ropa correspondiente para su uso y alhajas para la habitación con aquella decencia que exige una viuda de sus calidades; y juntamente con los vestidos y alhajas de su uso y de su llevar, que es lo que me parece deven hacer mis hijos si no quieren que su madre política use de su d[e]recho, que les estará peor, pero esto se entiende en el caso de quedar siempre viuda de mi nombre.

De todos los demás bienes míos, assí muebles como sitios, d[e]rechos, procesos, instancias, así habidos como por haber, déxolos todos e instituyo en herederos míos universales, a mis dos hijos, Mathias Sanz y Muzas, y Josef Sanz y Muzas, y de mi primera muger Michaela Muzas, en este forma: Que a Josef Sanz y Muzas, mi hijo menor, haya de dar Mathias Sanz y Muzas, mi hijo mayor y su hermano, mil libras jaquesas del cúmulo de toda la herencia al tiempo de tomar estado en esta forma, quatrocientas para los gastos de el día en que tomare estado dicho Josef mi hijo, con lo qual se deve dar por satisfecho y contento de todo el d[e]recho que puede tener assí por parte de padre como por parte de /f. 332 r./ [margen izquierdo: Pliego 2º] madre, sin que pueda pretender otro ni más, sino en el caso que Mathias Sanz, su hermano, falleciese sin tomar estado, que entonces fuera de lo que éste dispusiese para su entierro y alguna gracia especial, es mi voluntad que lo herede dicho Josef Sanz, mi segundo hijo.

A consecuencia quiero y es mi voluntad que se radique la cassa de mi habitación y todo el mueble que hay en ella, a la libre y absoluta disposición de Mathias Sanz, mi primer hijo, salvo siempre el goze y viudedad con todos los d[e]rechos que tiene mi amada muger Zenona Guallart, de los quales estoy persuadido que no usará, siempre que mis hijos se arreglen a lo que llevo insinuado de parte de arriva y mucho menos en

la hora de su muerte, si con ella han cumplido con lo que arriba les ordeno. Antes espero de su christiandad y amor que a mis hijos a profesado, y viendo por otra parte que han cumplido lo por mi dispuesto, que atenderá a dexarles todos sus d[e]rechos a favor, o del uno o del otro, que haya cumplido ésta mi disposición, para que siempre permanezca la cassa de nuestra habitación en cabeza de uno de los dos de mis hijos, después que en ella he gastado tantos caudales para su perfección e incremento.

Devo a mis hijos acordar el cuidado que deven tener con mis nietos que oy existen en mi cassa y a mi mesa desde que falleció mi hija Antonia Sanz y Muzas, que casó con Mariano Gracián, y que son sus sobrinos, porque aunque yo cumplí exactamente con lo que le mandé quando casó con dicho Gracián su hermana Antonia, las enfermedades y contratiempos que tuviera durante su matrimonio, los trajo a estos mis infelices nietos al estado de haberlos de abrigar y recoger todos en mi cassa, y por lo mismo son acrehedores /f. 332 v./ a los socorros posibles y a comer el pan de sus tíos siempre que lo tengan para poderlos alimentar.

Dexo en executores, tutores y curadores de mi alma y conciencia, y de mis dos hijos, Mathías Sanz y Josef Sanz, a los señores don Juan Martín Goycoechea, don Martín Zapater, don Joseph Royán. A mi muger Zenona Guallart y mis dos hijos, a los quales y a cada uno de por si les atribuyo todo el poder y facultades que a executores testamentarios, tutores y curadores les pertenece por derecho y puede pertenecerles por mi testamento y esta Cédula, que firmo en Zaragoza a 13 de Mayo de 1791. [añadido: el sobrescripto de la segunda línea al encabezamiento valga y director etc.]

Agustín Sanz [rúbrica]

[…]

/f. 335 r./

[…]

[Precisiones finales de la copia de la Cédula Testamentaria de Agustín Sanz recogidas por el Notario Nicolás Bernués el 30 de julio de 1801]

Y así encontrada, leída y publicada la suprainserta Cédula testamentaria del dicho Agustín Sanz, la citada Cenona Guallart, a quien debolví la llave de la referida papelera, me requirió la emprotocolizase en mi [ilegible], dicho original, e hiciese acto público de su hallazgo y entrega, y yo dicho Notario, instado y requerido, lo hice y testifiqué, siendo a ello presentes por testigos, don Manuel Porta y Antonio Alavés, residentes en dicha ciudad de Zaragoza; fiat large ti

Apruebo los Emmendados = ia = de la misma = el punteado entre palabras = nuestra abitación = y atesto no hay que salvar según fuero de Aragón.

Bernués [rúbrica]

/f. 335 v./

Franci[s]co Ximeno [rúbrica sencilla]

Josef Lanuza soy testigo de lo dicho y firmo por Francisco G[u]erra, que dijo que no podía firmar, y por Franzisco Gimeno, mi contestigo, que dijo que no sabía escribir más que su firma.

47

1791, julio, 26 Zaragoza

Carta del arquitecto Agustín Sanz dirigida a Dámaso Navarro, canónigo presidente del Cabildo de la Colegiata de Santa María Borja, sobre la visura que realizó de dicho templo el 19 de julio de 1791.

A.C.S.M.B., Caja diciembre nº 2, "Primero expediente...", f. 2 r.-v.

Zaragoza, 26 de julio de 1791.

Muy señor mío, mi dueño y de mi expecial afecto, recivo la apreciable carta de Vuecencia de 24 del que rige, y en su respuesta digo que, siento mucho que mi visura, echa en esa yglesia colegial en compañía del maestro Juan Aznar, aya causado tanto temor a esos señores, pues aunque ay riesgo, no es tan cercano que no da algunas treguas, y así lo tengo manifestado a Vuecencia de resulta de la visura; y si yo estubiese en proporción de observar, entanto entanto, los mobimientos, tendría mucho gusto para poder desengañar, punto menos que cierto, cuando debía mudarse la residencia, y pues esto no es posible y que debía manifestar mi entender en la materia, tengo por azertado la mutación de la residencia, pues así se estará sin zozobra, se saldrá de aprensiones, que sólo Dios puede con esto, asegurando a Vuecencia que los cordones pegadillos en las bóbedas sólo pueden considerarsen siguros en las partes donde guardan /f. 2 v./ su primitiva y buena forma, y no en las que an degenerado de ella.

Cuanto a la relación que Vuecencia me pide de parte de ese reverendo y mi respetable Cabildo, no me es posible azerla en el día por allarme cargado de tantas ocupaciones de la Superioridad y de la Yntendencia que no me dejan respirar y no puedo desaogarme, sin embargo de emplearme en estas ocupaciones asta los días festibos, pero lo antes que pueda tiraré dicha relación y la remitiré a Vuecencia para que agan de ella el uso que combenga.

Me alegro que el señor Racionero siga vien y deseo su total restablecimiento, a quien saludo con fino afecto. Y ratificando a Vuecencia mi propenso afecto de servirle, ruego a Nuestro Señor guarde su vida muchos años.

Besa la mano de Vuecencia su atentísimo amigo, que lo estima mucho.

Agustín Sanz [rubricado]

Señor don Dámaso Navarro, mi dueño.

48

1791, agosto, 27 Zaragoza

Informe de una visura de la Colegiata de Borja realizada por el arquitecto Agustín Sanz el 19 de julio de 1791.

A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, f. 6 r.-v.

Hago relación el avajo firmado, arquitecto yndividuo de la Real Academia de San Fernando, residente en la ciudad de Zaragoza, haber visurado las bóbedas de la nave y armaduras de los tejados de su cubierta de la Yglesia colegial de la ciudad de Borja, y en su consecuencia, echo bien cargo, encontré que dichas bóbedas son de sesenta y cinco palmos y medio de diámetro, algún tanto apuntadas, al estilo gótico. Su grueso se compone de dos alfas y por la parte cóncava están cargadas de cordones pegadillos, que algunos de ellos se an estrañado, y principalmente en la bóbeda de sobre el coro, con riesgo de arruinarsen. Y por lo que toca a las citadas armaduras, se allan las más de ellas mal dispuestas en su creación, de cuya falta a resultado el que sus tirantes ayan echo asiento sobre las bóbedas y también el aberse desplomado una porción de pared con inclinación a la plazuela de la puerta principal.

Todo lo cual es lo que al presente he adbertido merece que por maestro de /f. 6 v./ inteligencia se disponga pronta reparación. Y para que conste donde combenga, firmo la presente. Zaragoza, 27 de agosto de 1791.

Agustín Sanz [rubricado]

49

1791, septiembre, 5 Zaragoza

Carta de Agustín Sanz, para el Consejo de Castilla, remitiendo el proyecto y cálculo elaborado por él mismo para la Iglesia de Cortes, en la que explica dicho proyecto de manera sucinta.

A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes en Aragón con el Cavildo Eclesiático de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Zaragoza, sobre que éstos, como perceptores de los Diezmos de aquel lugar, contribuyan a la reparación de su yglesia parroquial", ff. 97 r.-98 r.

/f. 97 r./

Muy Poderoso Señor

Para cumplimiento de la Providencia de Vuestra Alteza de siete de julio de mil setecientos noventa, que se me hizo saber por la Justicia del lugar de Cortes, sobre reedificación de su yglesia parroquial y demás que en dicha Providencia se contiene, precedida la citación de los partícipes en Diezmos, pasé al citado pueblo y teniendo presente el informe dado a este fin por la Real Academia de San Fernando y los exemplares de plan, proyecto y cálculo formados por don Manuel Ynchauste, hice puntual reconocimiento de dicha yglesia, y en su consecuencia hallé que este templo manifiesta ser echo como de cincuenta a sesenta años a esta parte, que sus paredes y bóbedas se conservan en estado de suficiente firmeza, pues sólo se advierten unos resentimientos de poca consideración en los cielos rasos de la Capilla del Santo Christo y sachristía, y una quiebra en el medio del /f. 97 v./ arco menor imediato a la d[e]recha de la puerta principal que indica ser procedida de aber echo algo de asiento el cimiento en esta parte, pero no ay por lo presente ningún riesgo y se ace muy fácil su reparación.

Y lo más urgente que necesita esta yglesia es nueva construcción de sus tejados, que se allan en estado deplorable, y hacer demolición de la torre campanil asta el igual del alero de los tejados de la nave mayor, formando un cuerpecito sencillo en lugar del que oy tiene ruinoso y de tan mala forma que no tienen acomodamiento las campanas, si es una en el medio de su hueco. Pero como por tan sóla la construcción de estas obras, ni por las proyectadas por el citado don Manuel Ynchauste, no se consigue dar al templo el ensanche proporcionado a lo que necesita el pueblo, me ha parecido para este fin y para el menos gasto, idear las que manifiestan los planes adjuntos, con su proyecto y cálculo que les acompañan, por cuyo medio, con la compra de la Casa /f. 98 r./ de la Re[c]toría, que es muy mala, se logrará a más sacar la fachada al frente de una plaza anchurosa y dar a dicho templo la comunicación más decente y cómoda que permite su situación, en inteligencia que en todo el interior del lugar no ay otra más a propósito quando se intentase establecer la yglesia de nueva planta a no acer derrivo de un crecido número de casas. Que es quanto se me ofrece informar a Vuestra Alteza en el particular. Zaragoza, 5 de septiembre de 1791.

M.P. Señor
A los pies de Vuestra Alteza

Agustín Sanz [rúbrica]

50

1791, septiembre, 5 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes del arquitecto Agustín Sanz para la reforma y ampliación de la Iglesia de Cortes.

A.H.N., Consejos, legajo 22.842, nº 6, "El lugar de Cortes en Aragón con el Cavildo Eclesiástico de la Santa Yglesia Cathedral de la ciudad de Zaragoza, sobre que éstos,

como perceptores de los Diezmos de aquel lugar, contribuyan a la reparación de su yglesia parroquial", ff. 87 r.-96 v.

/f. 87 r./

Proyecto que contiene el modo en que se deben construir las obras de reedificación y ampliación de la yglesia parroquial del lugar de Cortes, en Aragón, según la idea manifestada en los planes adjuntos.

Primeramente. Para que puedan celebrarsen los dibinos oficios en la yglesia actual todo el tiempo posible, se debe demoler la Casa de la Re[c]toría y revajar el terreno por igual quatro dedos inferior al pavimento de la yglesia en lo que comprende la obra adicional que da a lo exterior. A su seguida se demarcarán los cimientos con arreglo a lo que contiene el plan en esta parte, aciendo cuenta que por todas frentes an de tener un palmo de aumento a los sólidos demarcados. Echo esto, se arán las escavaciones profundizándolas asta encontrar suelo firme, y sucesivamente se mazizarán con mampostería de piedra de las Canteras de las Heras o de las llamadas del Toscar y mortero compuesto con una porción de cal y dos de arena de mina de buena calidad pasada por rastillo, llevando esta obra por tongadas puestas a mano y golpeadas en general con pisón ancho, asta dejarla perfectamente de nivel. Concluida esta parte se pasará a formar por el mismo método los /f. 87 v./ cimientos de los pilastrones del interior, dejando para después los que bienen a la pared donde hoy está la puerta de la yglesia.

2º. Construidos que sean dichos cimientos, se planteará en fino la obra exterior y se lebantará por igual asta la parte inferior del piso del coro. Su fábrica a de ser, a saber, la cara de la fachada principal de sillería labrada con piezas de dos palmos de soga y tres de tizón, y las del marco de la puerta an de comprender el grueso de la pared, la primera ilada a de benir con la altura del zócalo, y la segunda con la de las basas, cruzando juntas alternativamente según buena construcción. Y el complemento del recio de dicha fachada, y los demás cuerpos restantes, de mampostería real por iladas poco más o menos iguales en sus dimensiones a la de la sillería, sentadas con mortero de cal y arena pasada por griva espesa, calando una ilada sin otra como dos palmos en las paredes antiguas para su buena unión, prebiniendo que así la piedra para la sillería, como para la mampostería, a de ser de las Canteras del Toscar, y que al tiempo de gastarse se a de aguar abundantemente.

3º. Puesta la fábrica en este estado se ace indispensable trasladar al Señor al Santuario de Nuestra /f. 88 r./ Señora de la Aliaga, y verificado que sea, se a de hacer demolición en la obra antigua de todo lo necesario a poder edificar la de nueva planta, dejando existentes las bóbedas del presviterio y coro, con los tejados de su cubierta, procurando en dicha demolición sacar con cuidado los materiales útiles, separándolos por clases para emplearlos a su tiempo, y extraer las enr[r]onas dejando limpio el pavimento, en el cual se an de demarcar, y hacer en caso necesario, los cimientos de los pilastrones que

bienen en el sitio que ocupa la pared donde oy está la puerta de la yglesia, y a su continuación se levantarán dichos pilastrones y los demás del interior, de ladrillo y yeso, con los zócalos de sillería, asta igualar con la parte construida anteriormente, formando cajas en los cuerpos antiguos para enlace de los nuevos.

4º. Que estando la obra en la disposición relacionada, se enmaderará el piso del coro, con maderos de un palmo de diámetro, colocados a palmo y medio de distancia de uno a otro, apeándolos en el puente principal y sobreportal, como se manifiesta en el dibujo del corte, clabándolos por ambas puntas a toda satisfacción, y los que bienen fuera del hueco de la puerta an de tener dos palmos de entriega en la pared de la fachada, /f. 88 v./ y a esta imitación, al mismo alto, se enmaderará el quartito de sobre el batisterio.
Y a seguida se a de continuar la fábrica en general, con los materiales que en cada una de sus partes se expresan, construyendo de ladrillo y yeso de dos palmos de rosca los arcos de las capillas y ventanas del crucero y presviterio, de tres los de las puertas y ventanas menores, y de tres en quadro los principales, que acompañan a las bóvedas superiores. Y la forma en bosquejo del cornisamiento interior también a de ser de ladrillo y yeso. Las dobelas del arco de la puerta principal y ventanas de la fachada, an de tener tres palmos de largueza, y a la parte interior, sobre dicha puerta, a de construirse un arco escarzano de ladrillo con tres palmos de rosca. Los aleros de los tejados de la obra adicional an de ser de ladrillo y yeso, al mismo alto y a imitación de los antiguos. La parte de fábrica que lebanta sobre los tejados de la nave para formar la cubierta de la bóbeda de medio del crucero, a de ser de ladrillo y yeso, con su alero inclusibe.

5º. Los tejados superiores an de acersen como contiene el dibujo del corte, colocando soleras de palmo en cuadro al interior de los aleros para el apeo de maderos, los cuales an de /f. 89 r./ encontrarsen a tope sobre los puentes principales, clabándolos por ambas puntas con toda siguridad. Los tirantes de las quatro armaduras que se necesitan para la nave y crucero an de ser de una pieza, apeándolos tres palmos en las paredes, y los pares principales an de tener el ancho que manifiesta el pendolón y quince dedos de grueso, e igual ancho las tornapuntas, con diez dedos de recio, y para las abrazaderas y demás yerros pertenecientes a dichas armaduras a de acerse aprovechamiento de los que saliesen útiles en la demolición.
En los quatro ángulos entrantes an de formarsen lima-oyas con tejoncillos, y por este medio se an de sacar las aguas que correspondan al frente de la torre campanil. Y el tejado de la cubierta de la bóbeda de medio a de egecutarse como contiene dicho dibujo. En cada una de las ocho frentes se an de distribuir cinco piezas menores, ajustadas y clabadas a las principales de los ángulos y a las soleras, y la cubierta de su pendolón a de ser de ladrillo y yeso. Concluidos los enmaderados se entablará en general con las tablas que salgan buenas del derribo, supliendo las que faltasen, clabándolas con clabos tirados. /f. 89 v./ Y sucesivamente se sentará la teja con buro a cerro lleno, solapándolas medio palmo, así canales como cobijas, encarcelando con mortero de cal las que componen los caballones y las primeras a la parte de los aleros. Y a esta imitación se an

de egecutar los tejados inferiores de la obra adicional, reparando y retejando lo necesario los de la Capilla del Santo Christo y sacristía.

6º. Que estando la fábrica cubierta en todas sus partes, an de construirsen las bóbedas principales y las menores de las capillas, de dos alfas de ladrillo y yeso, dejándolas jarradas y pasadas de llana por la parte combexa, macizando sus pechinas asta el tercio de sus alturas, y por lo cóncava an de quedar arregladas de yeso pardo, como corresponde, para blanquearlas a su tiempo. Y en esta manera se continuará todo el interior de la yglesia con el ornato que contiene el dibujo del corte, el cual, en lo que es el cornisamiento, está sugeto al antiguo, y por esto a de derruirse la bóbeda del piso del coro antiguo, cerrando con yeso y ladrillo la puerta de su comunicación. El piso del nuevo coro y quartitos adyacentes an de ser de bobedillas de cascos y yeso, con jarreo y suelo /f. 90 r./ de dos dedos de grueso, y por lo inferior an de acersen cielosrrasos armados con listones tegidos de caña, formando con cerchones un arco elíptico que oculte el puente que sostiene dicho piso, y para más seguridad deben ponersen tornapuntas a la salida que permitan sus arrranques, y sobre él se colocará el balaustreado antiguo, clabando a trechos su solera. A de construirse de ladrillo y yeso la escalera de comunicación al coro, y a sus gradones se les pondrán peldaños de madera de cinco dedos en quadro, proporcionando como mejor combenga dos ventanas para luces a las que se les pondrán rejas, como también a las quatro del departamento anterior, entrada del coro, batisterio y quartito de sobre él. Se an de manifestar y macizar las quiebras de los cielosrrasos de la capilla del Santo Christo y sachristía, y cerrar en esta, a ladrillo y yeso, la puerta actual y abrirla de nuevo al costado d[e]recho del presviterio, como se demuestra.

7º. Finalizada de pardo la obra, se dará principio al blanqueo a paleta por el presviterio, concluyéndolo del todo para trasladar a él el altar principal. Luego se abrirá en el sitio que este ocupa la ventana manifestada en el corte, y a seguida se continuará dicho blanqueo /f. 90 v./ en todo el interior de la yglesia, en inteligencia que el cornisamiento y demás miembros de la arquitectura an de blanquearse a brocha. Y en este tiempo se colocarán las quatro vidrieras en las ventanas de la fachada, costado d[e]recho del crucero y las dos del presviterio, las que an de ser a la idea que se manifiestan, con los yerros y rejadillos necesarios a su siguridad.
Para las puertas principales de la yglesia an de serbir las antiguas, reparando sus maderas y supliendo por la cara exterior las ojas de lata que les falta, y para su decencia y permanencia se le dará a dicha cara, por igual, dos manos de secante de color aplomado. Para la puerta de la sachristía a de servir la que oy tiene, y las quatro para el batisterio, quartito de parte de arriba y sus laterales, se an de hacer nuebas, de una ala, armadas de las maestras de los costados y testeras, y estas an de tener siete dedos de anchas y tres de grueso, con una boleta al canto interior de la cara, y por la espalda se an de embutir tres barras a cola para seguridad de los tableros, y las piezas de sus marcos an de ser de ocho dedos de anchas y seis de grueso. Cada una a de llebar cinco alguazas y picaporte, y a más cerraja y /f. 91 r./ llabe la del batisterio. Las ventanas para estos departamentos an de ser llanas de dos medias con tres barras, sus marcos de ocho dedos

en quadro, embutiendo en ellos las rejas, y cada ala a de llebar tres alguazas medianas, y para cerra[r]las se les a de poner fallebas que comprendan toda su altura.
A de acerse de nuevo con ladrillo el pavimento de toda la yglesia, sentándolo con mortero delgado, zaboyando sus juntas con yeso pasado por porgadero, bruñéndolas a la paleta.

8º. Los paredones que forman la plazuela del frente de la fachada se an de construir de mampostería real, con su albardilla de piedras crecidas. Los gradones an de ser de sillería y el espacio de dicha plazuela a de empedrarse con guijarros bien apisonados, con inclinación a la parte del Camino de Zaragoza para dar salida a las aguas pluviales, y en lugar de tierra, se les echará a dichos guijarros lechadas de mortero.

9º. Se a de demoler la torre campanil asta la altura del alero de los tejados de la nave, en cuyo sitio (reparando la cornisa que biene a dicha altura) se construirá el /f. 91 v./ cuerpecito ochavado manifestado en el dibujo de la fachada. Sus paredes an de ser de ladrillo y yeso tres palmos de gruesas asta la altura del pie del c[h]apitel inclusibe, zaboyadas por lo exterior y labadas por lo interior. La cornisilla, desde la corona para arriba, a de ser de losas de piedra con los tizones suficientes a su siguridad. A la cara interior de las paredes, dos palmos superior a las ventanas, a de colocarse un telar de maderos cantados, de nueve dedos de grueso y catorce de tabla, ensamblados y clavados en sus ángulos, sobre el cual a de sentar el telar de pares, de maderos de palmo en quadro empalmados a media madera en sus encuentros y clavados con toda siguridad, los que an de dejar en el centro un hueco de ocho dedos en quadro para introducir la espiga de la aguja, que esta a de ser de un palmo en quadro a la parte vaja y ochavada a lo superior.
El barrón de la cruz a de tener dos dedos y medio en cuadro, y se a de introducir seis palmos por el centro de la aguja afianzándola con dos abrazaderitas de yerro. Al pie del c[h]apitel a de ponerse un telar de tablón de palmo y medio de /f. 92 r./ ancho y cinco dedos de grueso, en la misma idea que el primero, para apeo de las riost[r]as y cerchones que an de componer la forma del c[h]apitel. La ocho riost[r]as de los ángulos an de tener ocho dedos de anchas y seis de grueso, por la parte inferior an de embarbillar en el telar, y a patilla por la superior en la aguja, clavados por ambas puntas. Los diez y seis cerchones que necesita el c[h]apitel an de ser de tablón un palmo de ancho y quatro dedos de grueso, asegurados con manguetas a la aguja y clavados a satisfacción. Y sobre dichos cerchones se a de entablar con tablas de dos dedos de grueso clavadas con clabos sobretirados, repasándolas por lo exterior asta que no quede ninguna desigualdad, cubriéndolas con ojas de lata a doble, clavadas con clavos de entapizar puestos de modo que queden ocultas todas sus cabezas. Al asiento de la bola a de acerse un sombrerillo de plomo para que no se calen las aguas al interior, y a toda esta obra a de darse dos manos de secante, al enlatado imitado al plomo, a la bola de color de oro, y a esta cruz y a la que ha de ponerse sobre el frontispicio de la fachada de negro. Las gradas de la escalera de comunicación /f. 92 v./ al cuerpo campanil, que se allan maltratadas, se an de reparar poniéndolas bar[r]otes de madera de quatro dedos en quadro.

10º. Como en el día tiene su entrada la yglesia por el cementerio, del que, sobre ser muy reducido, comprende la mayor parte de su extensión la obra adicional, es indispensable construirlo de nuevo, con proporción al pueblo, al costado del camino de Zaragoza, i[n]mediato a la yglesia, por ser este el sitio más proporcionado. Su figura a de ser un paralelogramo rectángulo de veinte varas de longitud y quince de latitud. Las paredes an de ser de tapia valenciana de catorce palmos de altura y cuatro de cimiento, con su albardilla de cal y piedra. En los ángulos y medios de cada frente an de incluirsen pilares proporcionados de mampostería. Y para su cerramiento a de acomodarse a la parte del camino la puerta del actual.

Cálculo

Por la compra de la Casa de la Re[c]toría, tasada en … 145 libras.

Por la construcción del cementerio, que contiene setenta varas cúbicas de mampostería en sus cimientos,

Suma … 145 libras.

/f. 93 r./

Suma antecedente … 145 libras.

a 13 sueldos, inclusa la escavación, y ochenta y quatro tapias valencianas, a 10 reales plata, inclusos lo pilares … 129 libras, 10 sueldos.

Por el derribo que ha de acerse para formar la nueva obra, separar los materiales y sacar sus enr[r]onas, se consideran … 110 libras.

Por 207 varas cúbicas de cimientos en la obra adicional, a 6 reales plata, inclusa su escavación … 124 libras, 4 sueldos.

Por 160 varas cúbicas de sillería en la fachada, gradones y zócalos de los pilastrones, a 20 reales plata … 320 libras.

Por 845 varas cúbicas de mampostería real, en toda la fábrica, a 7 reales plata … 591 libras, 10 sueldos.

Por 279 varas cúbicas de ladrillo y yeso, en los pilastrones, pechinas, paredes de la cubierta de la bóbeda del medio del crucero, cerramiento de la puerta de la sachristía y de la entrada del coro, a 16 reales plata … 446 libras, 8 sueldos.

Por 74 varas cúbicas de ladrillo y yeso en los arcos de la nave y capillas, a 20 reales plata … 148 libras.

Por 30 varas liniales de cornisa en la del

Suma … 2.014 libras, 12 sueldos.

/f. 93 v./

Suma antecedente … 2.014 libras, 12 sueldos.

frontispicio de la fachada, a 36 reales plata … 108 libras.

Por el alquitrabe, capiteles, basas, marco de la ventana y el de la puerta con su cornisilla, según su por menor, asciende … 42 libras, 10 sueldos.

Por 70 varas liniales de alero de ladrillo y yeso en los tejados de la nave, a 10 reales plata … 70 libras.

Por 87 varas liniales de alero de ladrillo y yeso en los tejados de la cubierta de la bóbeda del crucero y los de las capillas, a 5 reales plata … 43 libras, 10 sueldos.

Por 4 armaduras de pendolón que se necesitan para los tejados superiores, a 22 libras, 8 sueldos, con inclusión del acomodamiento de sus errages y colocación … 89 libras, 12 sueldos.

Por 6 puentes para los caballones, con inclusión de las cartelas y tornapuntas que bienen a las paredes … a 40 reales plata … 24 libras.

Por 108 maderos para formar los tendidos de dichos tejados, a 8 reales plata con su colocación … 86 libras, 8 sueldos.

Suma … 2.478 libras, 12 sueldos.

/f. 94 r./

Suma antecedente … 2.478 libras, 12 sueldos.

Por los maderos del tejado de la bóbeda del medio, con inclusión de su labra y colocación … 22 libras, 4 sueldos.

Por arreglar y colocar, de los maderos útiles del derribo, los que se necesiten en los tejados de la cubierta de las capillas, y soleras para estos y los antecedentes, se consideran … 12 libras, 16 sueldos.

Por 320 varas quadradas de entablado en los tejados de la obra adicional y para suplir las que faltan en la antigua, a 3 sueldos, con colocación y clabos … 48 libras.

Por 7.000 tejas que se necesitan, a más de las biejas, para todos los tejados, a 50 reales plata por mil … 35 libras.

Por el trabajo de sentar quince mil tejas, entre biejas y nuevas, a 54 reales plata por mil, con inclusión de los cavallones … 81 libras.

Por 480 varas superficiales de bóbedas, en las mayores y menores, a 4 reales plata … 192 libras.
Por el anulo tallado en el centro de la bóbeda de medio del crucero … 14 libras, 2 sueldos.

Por 30 varas liniales de cornisilla al pie de dicha bóbeda … 18 libras.

Suma … 2.901 libras, 14 sueldos.

/f. 94 v./

Suma antecedente … 2.901 libras, 14 sueldos.

Por los marcos que se an de hacer al interior de la quatro ventanas … 12 libras.

Por 84 varas liniales de cornisamiento interior en la parte adicional, a 12 reales plata … 100 libras, 16 sueldos.

Por los capiteles de las pilastras y membretes, a 6 reales plata … 13 libras, 16 sueldos.

Por 77 varas liniales que componen las ympostas, a 4 reales plata … 30 libras, 16 sueldos.

Por el embasamento de la parte adicional … 26 libras, 12 sueldos.

Por 21 maderos para el piso del coro y quartitos adyacentes y el puente principal … 24 libras, 16 sueldos.

Por 20 bobedillas en el referido piso y quartos, a 12 reales plata, con inclusión de jarreo y suelo … 24 libras.

Por 65 varas quadradas de cielorraso en lo inferior de dichos pisos, a 7 sueldos … 22 libras, 15 sueldos.

Por la formación del arco del piso del coro … 8 libras.

Por la escalera de comunicación al coro, que contiene veinte y una grada[s] … 21 libras.

Por la colocación de la baranda del coro y sillería … 10 libras.

Por la compostura de los techos de la Capilla del Santo Christo y

Suma … 3.196 libras, 5 sueldos.

/f. 95 r./

Suma antecedente … 3.196 libras, 5 sueldos.

sachristía, y sus tejados … 14 libras.

Por abrir la puerta de la sachristía en el sitio que se proyecta y colocación de su marco … 5 libras.

Por 3.256 varas cuadradas de blanqueo en todo lo interior de la fábrica, a 1 sueldo, inclusibes los jarreos de la parte adicional … 162 libras, 16 sueldos.

Por mudar las gradas del presviterio … 10 libras, 10 sueldos.

Por trasladar el altar principal al sitio que se proyecta el previterio y los particulares que se allan en las capillas a los laterales del crucero, se consideran … 65 libras.

Por 638 varas cuadradas de enladrillado en el pavimento general de la yglesia, a 1 real plata … 63 libras, 16 sueldos.

Por 267 palmos cuadrados de vidriera, para las cuatro ventanas adicionadas, a 6 sueldos, 6 dineros, con inclusión de sus errages y rejadillos … 85 libras, 2 sueldos, 2 dineros.

Por la colocación y compostura de las puertas de la yglesia … 14 libras.

Por 4 puertas para el batisterio, su lateral, entrada al coro y quarto de su piso, a 70 reales plata, con sus errages … 28 libras.

Por 4 ventanas para estos departamentos,

Suma … 3.644 libras, 9 sueldos, 2 dineros.

/f. 95 v./

Suma antecedente … 3.644 libras, 9 sueldos, 2 dineros.

a 100 reales plata, con inclusión de sus rejas y cerragería … 40 libras.

Por 2 ventanas con sus rejas y demás para la escalera del coro, a 54 reales plata … 10 libras, 16 sueldos.

Por 5 arrobas de clavos de palmo y tercia que se considera faltarán para clavar todos los enmaderados, a 27 reales plata … 13 libras, 10 sueldos.

Por 4 cimbras de tablón para formar los arcos superiores y bóbedas, a 80 reales plata … 32 libras.

Por 4 ydem para los arcos y bóbedas de las capillas, a 36 reales plata … 13 libras, 16 sueldos.

Por arreglar la cornisa de la torre campanil, que biene al igual de los aleros … 8 libras, 10 sueldos.

Por 43 varas cúbicas de ladrillo y yeso en el cuerpecito que a de construirse en dicha torre, a 36 reales plata … 154 libras, 16 sueldos.

Por 360 palmos cúbicos de cantería en la cornisa superior, a 2 sueldos, 8 dineros … 45 libras.

Por el armado de maderas del c[h]apitel, inclusos los telares … 36 libras, 18 sueldos.

Por 42 varas cuadradas de enlatado para cubierta de dicho c[h]apitel, a 16 reales plata, con clavos y manifacturas … 67 libras, 4 sueldos.

Suma … 4.066 libras, 19 sueldos, 2 dineros.

/f. 96 r./

Suma antecedente … 4.066 libras, 19 sueldos, 2 dineros.

Por las dos manos al olio que a de darse a dicho enlatado … 5 libras, 8 sueldos.

Por la cruz y bola de su remate y la del frontispicio de la fachada … 20 libras.

Por la compostura de la escalera antigua que comunica a dicha torre … 7 libras, 10 sueldos.

Por 100 varas de empedreado en la plazuela del frente de la fachada, a 1 sueldo, 4 dineros …. 6 libras, 5 sueldos

Por un carro que se necesita para conducir la piedra sillería y las grandes de la mampostería, que no le ay en el pueblo … 60 libras.

Por un juego delantero de galera que se necesita indispensablemente para conducir los tirantes de las armaduras … 25 libras.

Por una maromilla de peso de 3 arrobas, por un torno, un polea y 24 tablones para andamios, se regula … 28 libras, 2 sueldos.

Total … 4.219 libras, 4 sueldos, 2 dineros.

Según el cálculo antecedente ascenderá esta obra a cuatro mil doscientas diez y nueve libras, quatro sueldos y dos dineros, y deduciendo de esta cantidad doscientas libras y diez y seis sueldos, importe del ladrillo y piedra que se considera saldrá útil en el derrivo, y del valor que tendrán concluida /f. 96 v./que sea la fábrica, el carro, juego delantero de galera y demás pertrechos, será su coste quatro mil diez y ocho libras, ocho sueldos y dos dineros, que componen setenta y cinco mil seiscientas cuareinta reales vellón y veinte marabedís. En inteligencia se que en este cálculo sólo se a incluido el importe de la conducción de las maderas y yeso, suponiendo que el pueblo ará de su

cuenta la de los demás materiales, que ascenderá su por menor a quatrocientas setenta y quatro libras, seis sueldos y ocho dineros. Zaragoza, 5 de septiembre de 1791.

Agustín Sanz [rúbrica]

51

1792, enero, 13 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes de Agustín Sanz para el Tabernáculo o Baldaquino de la Iglesia de Murillo de Gállego.

A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado a instancia del Ayuntamiento y Junta de Propios del lugar de Murillo de Gállego, Reino de Aragón, sobre la construcción de un retablo y tabernáculo para su yglesia…", f. 29 r.-32 r.

/f. 29 r./

Proyecto que contiene el modo en que debe construirse el tabernáculo que manifiesta el dibujo adjunto, ideado para altar principal de la Yglesia parroquial de la villa de Murillo de Gállego.

Primeramente. Contiguo a la testera del presbiterio, con la separación que contiene la planta, ha de acerse la escabación para el cimiento, de modo que contenga en general todo su diámetro, inclusibe la mesa-altar, con un palmo de aumento a la mayor salida para talús, profundizándola asta encontrar terreno firme desde el qual ha de macizarse dicha escavación, asta quatro dedos inferior al pabimento del presbiterio, con mampostería de piedras sentadas a mano, con buen mortero de cal y arena, y afirmadas con pisón ancho, procurando la mayor firmeza.

2º. Sobre esta mampostería ha de sentar el zócalo, mesa de altar y su grada, que han de ser de sillería. Ha saber, las piezas del zócalo an de tener tres palmos de tizón y cuatro de línea, poco más o menos, y las que correspondan a los sitios donde bienen las columnas an de tener el aumento necesario para recibirlas, su altura se ha de componer de dos hiladas sentadas con /f. 29 v./ mortero delgado, a junta cruzada, sin que benga ninguna en los ángulos entrantes que forma con la mesa-altar. El frente de ésta ha de componerse de dos losas de un palmo de grueso y también su sobrelecho, y de tres su grada, introducidas un palmo devajo de dicha mesa. Todas la piezas se an de engatillar con guijarros como un palmo de largos, embutidos en sus sobrelechos y encarcelados con mortero de cal, y los senos interiores de dicha sillería se han de macizar con mampostería de la misma clase que la de los cimientos.
El pedestal ha de ser igualmente de sillería, introducido dos dedos en general en el zócalo, arreglado a éste en quanto a sus despiezos y asiento, sin que benga ninguna

junta perpendicular en los netos correspondientes a las columnas, continuando el macizo interior de mampostería asta un palmo inferior al sobrelecho de dicho pedestal, en donde ha de acerse un enlosado con losas de un palmo de grueso, sentadas con mortero delgado, que igualen con dicho sobrelecho. Y la grada de delante del sagrario ha de ser en dos piezas, embutidas dos de dos en el sobrelecho de la mesa-altar.
Los plintos y basas de cada dos columnas /f. 30 r./ han de ser de una pieza y por sus centros an de atrabesar barroncillos de yerro de una pulgada en cuadro, que calen tres dedos en el pedestal, emplomados a satisfacción, y lo mismo en las columnas, que éstas an de ser de una pieza. Toda la referida cantería ha de ser de la piedra de arena de mejor calidad que se alla en las canteras imediatas a la villa, y se ha de trabajar con la mayor perfección, pasándola de aspirón por lo exterior con suma igualdad, para imitar sobre ella diferentes mármoles.

3º. Todas las partes restantes que completan el altar an de ser de madera de buena calidad, asegurándolas del modo siguiente:
El sagrario ha de entrar por sus costados una pulgada en caja en el pedestal.
La estatua, su trono y repisa será suficiente con estar unidos entre sí.
Los tambores de los capiteles an de ser de una pieza y también el alquitrabe, el friso, la cornisa y banquillo, encolando perfectamente sus juntas, cuyas piezas se an de atrabesar con varras de yerro de una pulgada en cuadro y tres dedos de espiga, para emplomarlas en el centro de las columnas, engatillando cada dos en el sobrelecho del banquillo, con bandas de /f. 30 v./ quatro dedos de anchas y quatro líneas de grueso, y sobre dichas vandas se an de enchabetar las barras que corresponden a las columnas exteriores, cuyas chabetas quedarán ocultas con los floreros, que éstos se an de clavar al banquillo, y las varras que corresponden a las interiores se an de enchabetar por lo superior de las volutas de las cartelas, dejándolas cubiertas, y antes se ha de afianzar a ellas un telar compuesto de cuatro barras de un dedo y dos líneas de cuadro, que ha de ir oculto en la cornisilla del dosel.
A las cartelas se las ha de embeber por la parte inferior de sus contornos unas correas de yerro clavadas, de dos dedos de anchas y dos líneas de grueso, sugetándolas con tornillos donde biene el pie de la cruz.

4º. El zócalo se ha de imitar a la piedra encarnada de Albalate con tres manos al olio, y lo mismo la mesa-altar, sus fondos a piedra berde de Granada que tenga el campo algo claro, dorando a sisa la cruz de medio y molduras de los cantos. El pedestal a piedra de la Puebla, con sus fondos a la de Alcañiz, dorada como la anterior la moldura que contorna dichos fondos. El sagrario imitado a dicha /f. 31 r./ piedra de la Puebla, sus fondos a piedra jabonada, dorando las molduras que los contornan, la puertecilla, el interior, nubes y cordero. La estatua del Salvador y trono a de imitarse a marmol blanco y su repisa se a de dorar a mate.
Se han de dorar las basas, imitando su plinto inferior a la piedra del pedestal. Las columnas han de ser imitadas a un marmol simple, como es la piedra de Albalate, que tira al amarillo, y si pareciese acerlas sin estrías, se an de imitar a la piedra de Tortosa. Los capiteles se an de dorar ha sisa. El alquitrabe y cornisa imitados a la piedra de la

Puebla, y el friso al berde claro de Granada. Y las demás partes de cartelas, dosel, jarrones y cruz, se an de dorar a mate, bruñendo algunos llanos. Prebiniendo que se an de bernizar todos los imitados a mármoles.

Cálculo

Por … 30 varas cúbicas de escavación para el fundamento, a 2 reales plata … 6 libras.

Por … 37 varas cúbicas de mampostería, en dicho fundamento y senos interiores de la sillería, a 8 reales plata por una … 29 libras, 12 sueldos.

35 libras, 12 sueldos.

/f. 31 v./

La antecedente … 35 libras, 12 sueldos.

Por … 2.327 palmos cúbicos de sillería en el zócalo, mesa-altar, gradas y pedestal, a 2 sueldos, 4 dineros por uno … 262 libras, 15 sueldos, 12 dineros.

Por 456 palmos cúbicos en las basas y columnas, a 3 reales plata por uno … 136 libras, 16 sueldos.

Por … Los telares de yerro y plomo, según su por menor … 37 libras, 10 sueldos.

Por … Los ocho capiteles … 116 libras, 17 sueldos, 8 dineros.

Por … El cornisamento … 68 libras.

Por … Las cartelas, cruz, dosel, jarrones y colgadas, resulta de su por menor … 93 libras, 10 sueldos.

Por … La estatua del Salvador, trono y repisa … 106 libras, 10 sueldos.

Por … El sagrario y su adorno … 34 libras.

Por … Todos los dorados he imitados ha mármoles, resulta de su regulación por menor … 297 libras, 10 sueldos.

Por … Las escaleritas portátiles de madera del tras altar, dispuestas para iluminarlo cómodamente … 5 libras.

Total … 1.193 libras, 1 sueldo, 4 dineros.

Las mil ciento noventa y tres libras, un sueldo y cuatro dineros de moneda jaquesa /f. 32 r./ ha que asciende el cálculo antecedente, acen veinte y dos-mil, cuatrocientos

cincuenta y siete reales de vellón, y veinte y dos marabedises. Zaragoza, 13 de enero de 1792.

Agustín Sanz [rúbrica]

[En otra letra no autógrafa: Se le entregó a Joaquín Artigas este proyecto y condiciones, rubricado, oy día veintiséis de junio de mil setecientos noventa y dos, en la villa de Murillo de Gállego. Don Francisco de Gállego, Alcalde]

52

1790, abril, 2 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes de Agustín Sanz para la construcción de la nueva Iglesia colegial de Sariñena.

AHN, Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", ff. 15 r.-30 r

/f. 15 r./

Proyecto que contiene el méthodo que se deverá observar en la construcción de las obras que manifiestan los dibujos adjuntos ideados para la Yglesia colegial de la villa de Sariñena.

1º … Por quanto en el nuevo pensamiento se comprehende el terreno que ocupa la yglesia actual, es indispensable trasladar la residencia a uno de los dos conventos del pueblo, y a su seguida hacer demolición de dicha yglesia, procurando sacar con cuidado sus materiales para aprovechar los útiles en la nueva obra.

2º … Hecha la demolición y dejando el terreno expédito, se ha de hacer señalamiento de los cimientos para profundizar sus zanjas hasta encontrar terreno firme, contando que han de tener un palmo de aumento a lo que contiene la planta, tanto a lo exterior como a lo interior, pasando los lineales por los fondos de las capillas del claustro y laterales del cruzero, como si no hubiese tales fondos. Y a correspondencia de los arcos del claustro y de la nave, se han de seguir de un pilastrón a otro para su enlaze, y en la torre han de comprehender por igual todo el hueco de su escalera. Y como el sitio donde se trata de edificar esta yglesia está tan desigual, han de construirse /f. 15 v./ de mampostería común la parte de los cimientos que tengan abrigo invariable del terreno, y de allí para arriba hasta alcanzar al pie de la fachada, se han de continuar por lo exterior e interior

con sillería por yladas a un alto a soga y tizón, para cuyas piezas, arreglándolas algún tanto, pueden servir las que saliesen útiles del derribo de la yglesia actual y las que hay existentes de la demolición de la torre. Y el intermedio de ambas caras se ha de mazizar alternativamente con mampostería común de piedras sentadas por tongadas a mano con mortero de dos partes de arena del río pasada por rastillo y una de cal, llevando esta obra a golpe de pisón ancho, y al mismo tiempo terraplenando con firmeza con tierras bien condicionadas y humedecidas los senos interiores hasta dejar igual la superficie.

3ª … Puesta la fábrica en este estado, se ha de hacer sobre ella señalamiento puntual de todos los sólidos que contiene la planta, haciendo cuenta con el aumento que en sus partes pide para zócalos y basas, con arreglo a lo que manifiestan los dibujos de los alzados. Y siguiendo sus formas se continuará la obra de sillería labrada perfectamente /f. 16 r./ a soga y tizón a esquadra cerrada, cruzando juntas alternativamente, de manera que no se ponga ninguna pieza pequeña en el medio de los cuerpos, ni mampostería común. El asiento de dicha sillería ha de hacerse con mortero delgado de cal y arena, afirmando cada pieza de por si a golpe de mazo de madera, y sólo en las juntas perpendiculares se ha de hacer uso de lechadas. Y considerando la piedra que saldrá útil del derribo de la yglesia y la mucha que hay de la torre, se hace juicio que, con diferencia de algunas piezas crecidas para zócalos, basas, esquinas, columnas de los atrios y cornisamientos, habrá la suficiente para hacer de sillería la obra hasta la parte baja de la cornisa que hace de alero a los tejados superiores.

Los pilastrones sueltos del cruzero han de hacerse por iladas de dos piezas cada una, cruzando juntas, que unas vengan al medio de las boquillas y otras a los ángulos entrantes de los membretes, y así se continuarán hasta el arranque de los arcos del claustro, dejando de picón por lo exterior dicha sillería para apoyo de los rebocos de yeso, cuyo méthodo se ha de llevar en las otras partes de esta clase de fábrica que dan a lo interior de la yglesia. Los zócalos de las columnas de los atrios han de ser en una pieza, y lo mismo sus basas y capiteles, y en tres las /f. 16 v./ cañas de las sueltas. Las dobelas de los arcos a regla que vienen sobre dichas columnas, han de comprehender todo el grueso de su paflón [sic] y por su altura han de alcanzar hasta la mitad del friso, sus salmeres han de ser a plomo con los pilastrones de los costados, y en sus sobrelechos se han de embutir telares de yerro de tres dedos en quadro con codillos de ocho dedos de largueza en los extremos, bien emplomados. Y a esta imitación se harán los arcos de la puerta principal y menores de la yglesia.

La restante altura del cornisamiento se ha de emprendeher en dos hiladas, dando a las piezas toda la largueza que se pueda, y principalmente a las de los ángulos. Los pilastrones, llameros y balaustres han de ser de una pieza, asegurados éstos con espigas de tres dedos en la vasa y cornisilla, y si se ponen estatuas deberán ser de dos piezas, aseguradas con pernios de yerro en sus centros. Los arcos de las quatro ventanas mayores, con sus cornisillas, se han de componer de cinco dobelas cada uno, y lo mismo las menores. Las cornisas de los quatro frontispicios se han de engatillar sus juntas con gatillos de yerro emplomados en sus /f. 17 r./ sobrelechos, dando a las piezas el tizón correspondiente a su seguridad, cuya regla se debe guardar en la que sirve de alero a los tejados superiores.

El zócalo de la cruz de la fachada ha de calar algún tanto en su asiento, asegurándolo con esquadrías de yerro emplomadas. El barrón de dicha cruz ha de introducirse medio palmo en el frontispicio, emplomándolo con seguridad, y lo mismo sus cartelas. Los remates de los estribos se han de asegurar con espigas en sus asientos. Los gradones que vienen a la fachada, los de comunicación a la torre, han de hacer asiento de medio palmo los unos sobre los otros, dándoles cimientos correspondientes de mampostería de cal y piedra, y con esta materia se harán sus encarzelamientos.

4º … Han de construirse de ladrillo y yeso, de tres palmos de rosca, los arcos del claustro, los apuntados que se insinuan de puntos en el corte nº 3 para apeo de los estribos, el del sitio donde viene el órgano y su lateral, y los superiores de la nave, a diferencia de los de la media naranja, porque éstos han de tener cinco palmos de rosca. Y al tiempo de formarlos se ha de incluir el telar de yerro insinuado en el corte número 2º, el qual ha de tener tres dedos en quadro con platillos y clavijones a los extremos, dándole dos manos con almazarrón al olio para preservarlo de la humedad, y en /f. 17 v./ los ángulos del pie derecho de la media naranja, incluidos con la cúpula, se han de crear arcos para sostener a la linterna.

5º … Los pilastrones sueltos de la media naranja se han de construir de ladrillo y yeso desde el arranque de los arcos del claustro para arriba, y lo mismo el todo de dicha media naranja, incluyendo en la linterna sobre sus ventanas el telar de yerro que en aquella parte se demuestra, dado de secante, como se dice para el antecedente. La forma en bosquejo del cornisamiento interior ha de hacerse de ladrillo y yeso, y de esta materia y de dos alfas se han de construir las bóbedas del claustro, las superiores de la nave, el cuerpo campanil de la torre, zócalo de su c[h]apitel y caxa de su centro ideada para apoyo de la escalera a caracol, y para comunicación cerrada de las pesas del relox dicha escalera, han de hacerse sus correas de dos alfas de ladrillo y yeso, sus gradones con peldaños de cinco dedos de grueso y ocho de anchos, y en el sitio proporcionado de tañer las campanas se ha de construir un piso de maderos y bobedillas, y a esta imitación, inferior a dicho piso ha de formarse otro para el cuarto del relox. La escalera de comunicación al /f. 18 r./ órgano y sala capitular se deverá construir como la de la torre, y de ladrillo y yeso la pared que divide este espacio con el labatorio, y en el ámbito que comprehenden estos dos departamentos, sin perjuicio de los cimientos, se ha de construir un sótano cubierto a bóbeda, de medio ladrillo de rosca, para tener agua a la mano.

6º … Los marcos de las bóbedas, los de las ventanas, los capiteles y demás adornos del interior, se han de formar de estuco, dorando los hideados para quadros de pintura y los rosetones y anillo de la linterna de la media naranja, y de yeso pasado por zedazo se executará todo lo que es cornisas mayores, menores y demás partes de la arquitectura.

7º … El interior de esta yglesia ha de quedar perfectamente rematado de yeso pardo, sobre el qual se han de blanquear a paleta los llanos y a brocha las molduras para que no sea tan costoso, y esto mismo se practicará en las sacristías y demás departamentos.

8º … Al tiempo de construir la fábrica, a los veinte y cinco palmos de altura se han de construir los techumbres de las sacristías, que se han de hacer de piso a las salas capitulares, y los tejados de la cubierta de éstas se formarán al igual de los del claustro, a cuyos quatro departamantos se le han de hacer cielos rasos /f. 18 v./ con cornisillas proporcionadas y de buen gusto, y a sus ventanas, a la del labatorio, las de la escalera que comunica al órgano, y primeras de las luces de la torre, se les han de poner rejas de hierro , según pidan sus sitios. En los atrios, imediato a lo superior del alquitrabe, se han de hacer cielos rasos.

9º … Los tejados de la nave mayor, los del claustro, sacristías y demás inferiores, se han de executar como se manifiesta en los cortes. Los del claustro y sacristías se han de enmaderar a dos palmos de distancia de un madero a otro, sobre los quales se pondrán tablas ojas clavadas con clavos de a dinero para el asiento de las tejas, que ha de hacerse con buro a zerro lleno, y a esta imitación se han de construir los de la nave mayor, previniendo que cada dos maderos de los que forman los corrientes han de unirse a corte de dobela para alivio de las tijeras, que éstas han de tener los hierros pertenecientes a su seguridad formando dos guardillas para ventilación y poder hacer los retejos, y en quanto a la comunicación a las bóbedas deverá darse por la torre. Y al tejado de la cubierta de la cúpula se le ha de /f. 19 r./ poner tablas de un pulgar de grueso, clavadas a los maderos con clavos tirados, y sobre dicho entablado se han de poner costillas de quartizos para hacer dicho tejado con teja pintada clavada con clavos de cabeza ancha hechos de intento.

10º … Los c[h]apiteles de la linterna de la media naranja y torre se han de construir según arte, dando a las riost[r]as, zerchones y manguetas de que deben componerse, el grueso y ancho necesario, clavado todo con clavos correspondientes. El tablero ha de ser de un pulgar de grueso clavado con clavos tirados, y sus cubiertas exteriores han de ser con ojalata sentada a redoble, de manera que queden cubiertas todas las cabezas de los clavos, y en general se ha de dar a dicha lata dos manos al olio de color aplomado, y las cruces de ambos cuerpos y la de la fachada, se han de dorar a sisa.

11º … Las vidrieras han de ser como se manifiestan en los dibujos, con los telares de hierro correspondientes a la seguridad, y a lo exterior han de ponerseles rejadillos de hilo grueso de hierro, armados en marcos de burretas de hierro. Y las vidrieras de las sacristías, salas capitulares, labatorio, las de la escalera de comunicación al órgano y la del quarto de las manchas, han de ser regulares a estos /f. 19 v./ sitios.

12º … El balaustrado del órgano y su lateral han de ser de madera, sus basas y cornisillas imitadas al mármol de Tortosa y sus balaustradas al blanco manchado, todo hecho al olio.

13º … El altar ha de executarse de piedra del pais, y como no es propia para pulimentarla, ha de ser su labra con la mayor igualdad, dejándola pasada de aspirón para

sobre ella imitar al olio los mármoles que se tenga por conveniente, con distinción de partes, arreglado al buen guesto. Las estatuas y nubes han de ser de estuco, imitadas al marmol blanco bruñido, y se han de dorar el sacrario, las basas, capiteles, marcos de los nichos, rafadas y demás adornos, y cruz del frente de la mesa. El Christo ha de ser de madera de tellera imitado al natural al olio. A este altar se le ha de dar cimiento sólido y de sobrada anchura, con lo que se debe contar quando se construyan los de la yglesia.

14º … El pabimento en general ha de ser de baldosas canteadas, y de piedra la grada del presbiterio, y a lo exterior de la fábrica, contra sus paredes, en las partes /f. 20 r./ que no arriman edificios se pondrán losas de quatro palmos de salida para recibir el golpe de las aguas de los tejados sin causar perjuicio a los cimientos.

15º … Las puertas principales han de ser de dos medias con dos postigos, cubiertas con ojalata por la cara para precaberlas de las aguas. Las piezas del gorrón han de tener dos palmos de anchas, y palmo y medio las de mano, y unas y otras han de ser de siete dedos de grueso, a las que el tablero de la caxa ha de sentar en galze, las traviesas de la espalda han de ser de catorce dedos de anchas y cinco de grueso, puestas a distancia de dos palmos una de otra, han de llevar falleva proporcionada, hierro valdero, seis golfos cada postigo, zerrojo y zerraja. Las puertas que dan a los atrios, las de las sacristías y demás departamentos, y las las de los almarios para la plata ideados en dichas sacristías, han de ser armadas a boquilla, empaneladas por la cara y rasadas por la espalda, sus gruesos de quatro dedos, y sus marcos moldados a correspondencia. Esta obra se ha de sentar con fijas y las fallevas se han de embutir en sus gruesos a donde vienen los bastidores, y las de los almarios se han de colocar por la mano de adentro, las zerrajas han de ser seguras /f. 20 v./ y decentes. Las ventanas de las sacristías, salas capitulares y demás, han de construirse a imitación de las puertas, según queda relacionado de parte de arriba, pero en quanto a los errages sólo necesitan de fixas y fallevas puestas por parte de adentro.

16º … Como la nueva obra comprehende un frente del claustro antiguo en su piso bajo y alto, y por ser tan precisos estos espacios para poner las cosas de la yglesia, como Monumento, peanas etc., y porque en ellos se hallan los comunes, se hace preciso para la buena comunicación de estas partes por la puerta que da al atrio número 6 de la planta, retirar la pared que forma el claustro en dicho frente azia el patio de su medio, dejando un tránsito de diez palmos de anchura. Y para hacer esto es indispensable tocar el ángulo agudo de la casa del rincón de la plaza, que por esto no desmerece cosa considerable. Y esta obra debe hacerse con pilares de sillería y puentes en lo que es el claustro, y de ladrillo y yeso de dos palmos de grueso la pared de dicha casa. /f. 21 r./

Cálculo

Por la compra de dos casas, una para lo que necesita la extensión de la yglesia, y la otra, que se halla arruinada, para dexar comunicación a la calle tras la testera del coro, tasadas en … 245 libras.

Por los gastos de oficiales, peones, carros y erramientas que serán menester para la demolición de la yglesia actual, recoger sus materiales con separación y dejar el terreno expedito, se han regulado por menor … 2.850 libras.

Por 1.683 varas cúbicas de escabaciones en los cimientos, que han de quedar al abrigo del terreno, contando con nueve palmos de anchura en general, doce de profundidad desde lo firme, a 2 reales plata por una … 236 libras, 12 sueldos.

Por 1.683 varas cúbicas de mampostería común para rellenar dichas escabaciones, a 7 reales plata por una … 1.178 libras, 2 sueldos.
4.509 libras, 14 sueldos.

/f. 21 v./ Suma antecedente: 4.509 libras, 14 sueldos.

Por 1.122 varas cúbicas de fábrica de sillarejos a las caras y mampostería común en el medio, de ocho palmos de altura, para poner la obra al igual del pie de la fachada, al ancho de dichos nueve palmos, a 2 reales plata por una … 1.122 libras.

Por 2.020 varas cúbicas de relleno hecho a pisos para igualar el pabimento interior, a 2 reales plata por una … 404 libras.

Por 9.423 ½ varas cúbicas de sillería labrada, que necesita la fábrica, con inclusión del primer cuerpo de la torre y sin hacer cuenta con los frentes de los atrios ni cornisas de la fachada, ni la que hace de alero a los tejados superiores ni gradones, y ni con los pilastrones sueltos de media naranja, a 14 reales plata por una, siendo de la piedra del derribo … 13.192 libras, 18 sueldos
19.228 libras, 12 sueldos

/f. 22 r./ Suma antecedente: 19.228 libras, 12 sueldos.

Por 240 ½ varas cúbicas de sillería, que componen los quatro pilastrones sueltos del cruzero desde el pabimento de la yglesia hasta la ymposta inclusive, a 32 reales plata por una … 669 libras, 12 sueldos.

Por 4.053 palmos cúbicos que componen las quatro columnas sueltas del los atrios, con sus zócalos, basas y capiteles, a 2 reales plata por uno … 810 libras, 12 sueldos.

Por 3.720 palmos cúbicos que componen las basas, zócalos y capiteles del resto de las pilastras de la fachada y atrios, a 2 reales plata por uno … 744 libras.

Por 2.730 palmos cúbicos que componen las dobelas de los arcos a regla de los atrios, que alcanzan hasta la mitad del friso, a 2 reales plata por uno … 546 libras.

Por los telares de hierro que se han de embutir en el sobrelecho de dichos arcos, que tendrán 13 arrobas, 12 libras de peso, según cuenta por menor, a 30 reales plata por arroba … 40 libras.

22.038 libras, 16 sueldos.

/f. 22 v./ Suma antecedente: 22.038 libras, 16 sueldos.

Por 6 arrobas plomo para emplomar dichos telares, a 26 reales plata por una … 15 libras, 12 sueldos.

Por 800 palmos cúbicos de sillería para completar mitad del alzado del friso sobre dichos arcos, a tres sueldos por uno … 120 libras.

Por 2.880 palmos cúbicos en la cornisa perteneciente a los atrios, a tres sueldos por uno, medido por buelos mayores … 432 libras.

Por 2.853 ½ palmos cúbicos de sillería en el alquitrabe y cornisa del medio de la fchada correspondiente al primer cuerpo desde los atrios, dando al alquitrabe dos palmos de tizón, y tres a la cornisa, a tres sueldos por uno …428 libras, 8 dineros.

Por la labra del marco de la puerta principal y los de las quatro ventanas mayores de la yglesia, que esta sillería ha de ser de la del derribo, se considera … 90 libras.

Por los balaustrados, sacada cuenta por menor … 234 libras.

23.358 libras, 8 sueldos, 8 dineros.

/f. 23 r./ Suma antecedente: 23.358 libras, 8 sueldos, 8 dineros.

Por las seis figuras sobre dichos balaustrados, suponiendo se haga elección de esta idea, a ciento y cinquenta libras por una, con inclusión de la piedra … 900 libras.

Por 190 varas liniales y media en la cornisa que hace de alero a los tejados superiores de la nave mayor, a 108 reales plata por una, dando tres palmos y medio de tizón, que por esta regla compone cada vara 72 palmos cúbicos, a 2 reales plata, es el importe de todas … 2.736 libras.

Por 80 varas liniales de cornisa en los quatro frontispicios, que componen 4.840 palmos cúbicos, dando a las piezas tres palmos de tizón, a 2 reales plata por palmo … 968 libras.

Por 76 crapas [sic] de hierro para engatillar la piezas de la cornisa de dichos frontispicios, a 6 reales plata por una, con inclusión del plomo … 42 libras, 12 sueldos.

Por 10 remates para los estribos de los empujes, a 180 reales plata por uno …
180 libras.
28.185 libras, 8 dineros.

/f. 23 v./ Suma antecedente: 28.185 libras, 8 dineros.

Por el zócalo de la cruz de la fachada con las grapas para su seguridad … 10 libras.

Por 3.240 palmos cúbicos de piedra sillería, que compone la cornisa que hace de alero al tejado de la cubierta de la cúpula, dando tres palmos de tizón, a 2 reales de plata por uno … 648 libras.

Por 2.448 palmos cúbicos de piedra sillería en la cornisa de sobre el cuerpo campanil de la torre, dando a las piezas tres palmos de tizón en los mazizos, a 2 reales plata por uno … 489 libras, 12 sueldos.

Por 468 palmos cúbicos de piedra en la cornisilla del pie del c[h]apitel que le hace de pedestral, dando a las piezas tres palmos con su tizón, y uno y medio de grueso, a 5 sueldos por uno … 117 libras.

Por 886 palmos cúbicos de piedra en las gradas de la fachada, las de la entrada de la torre, grada del presbiterio y umbral de la puerta principal, a 3 sueldos por uno, con su encarzelamiento … 132 libras, 18 sueldos.
29.582 libras, 10 sueldos, 8 dineros.

/f. 24 r./ Suma antecedente 29.582 libras, 10 sueldos, 8 dineros.

Fábrica de ladrillo y yeso.

Por 200 varas cúbicas en todos los arcos del claustro, a 25 reales plata por una …
500 libras.

Por 78 varas ¼ cúbicas en los arcos apuntados para el apeo de los estribos, a 25 reales plata … 195 libras, 12 sueldos, 8 dineros.

Por 80 varas cúbicas en las pechinas de las bóbedas del claustro, a 22 reales plata … 176 libras.

Por 537 varas cúbicas y media en los quatro pilastrones sueltos de la media naranja, desde la ymposta hasta la superior de la cornisa, y para dar la forma en bosquejo de toda la cornisa interior, a 22 reales plata por una … 1.182 libras, 10 sueldos.

Por 108 varas cúbicas y media en los seis arcos de la nave mayor, exceptuando los torales, a 30 reales plata … 324 libras.

Por 136 varas cúbicas en los quatro arcos torales, a 30 reales plata por una … 408 libras.
32.368 libras, 13 sueldos, 8 dineros

/f. 24 v./ Suma antecedente: 32.368 libras, 13 sueldos, 8 dineros.

Por 679 varas cúbicas y un quarto, en las pechinas y resto de obra de la media naranja desde la cornisa del pie de los arcos torales hasta el mobimiento de la cúpula, a 28 reales plata … 1.901 libras.

Por 38 varas cúbicas en la forma en bosquejo de la cornisa del anillo de la media naranja, a 30 reales plata … 114 libras.

Por 360 varas cúbicas en las paredes que forman la caja exterior de la media naranja, a 28 reales plata … 1.008 libras.

Por 154 varas cúbicas y media en la bóbeda a medio ladrillo de la cúpula, y en los ocho arcos que han de construirse creados a dicha bóbeda a correspondencia de los ángulos, para recibir el peso de la linterna, a 40 reales plata por una … 618 libras.

Por 25 varas cúbicas en el halzado de la linterna, a 50 reales plata por una … 125 libras.
36.134 libras, 13 sueldos.

/f. 25 r./ Suma antecedente 36.134 libras, 13 sueldos.

Por los telares de hierro que vienen sobre los arcos torales, y el que debe colocarse en la linterna, que tendrán 59 arrobas de peso, a 30 reales plata por una … 177 libras.

Por 86 varas cúbicas en la caja del interior de la torre, destinada para las pesas del relox y apoyo de la escalera, a 32 reales plata … 275 libras, 4 sueldos.

Por 163 varas cúbicas en el cuerpo campanil y zócalo del c[h]apitel, a 35 reales plata por una … 908 libras, 10 sueldos.

Por un telar de hierro de tres dedos en quadro que se ha de colocar dado de secante sobre los arcos de la ventana de la torre, con peso de 32 arrobas, a 30 reales plata por una … 96 libras.

Por 2 pisos de bobedillas en la torre, para tañer las campanas y el otro para el quarto del relox, y formación de dicho cuarto … 32 libras.
37.623 libras, 7 sueldos.

/f. 25 v./ Suma antecedente: 37.623 libras, 7 sueldos.

Por 135 gradones en la escalera de dicha torre y en la reservada que por esta caja ha de comunicar a la sala capitular sobre la sacristía de aquel costado, a 15 reales plata por gradón … 202 libras.

Por la escalera de comunicación al órgano y a la sala capitular de aquel costado y sótano de tener agua, compuesta de 37 gradones … 37 libras.

Por 20 varas cúbicas de fábrica de ladrillo y yeso en la pared que forma la caja de dicha escalera del órgano y bóbeda de la cubierta del sótano, a 28 reales plata por una … 56 libras.

Por el armado de maderas del c[h]apitel de la torre campanil, sacada la cuenta por menor, asciende a … 240 libras.

Por el armado del c[h]apitel de la torre de la linterna de la media naranja, sacada cuenta por menor, asciende a … 72 libras.

38.230 libras, 7 sueldos.

/f. 26 r./ Suma antecedente: 38.230 libras, 7 sueldos.

Por 197 varas quadradas de cubierta de ojalata en dichos c[h]apiteles, a 18 reales plata por una, con todo gasto y dada de secante … 354 libras, 12 sueldos.

Por la cruces para estos cuerpos y la de la fachada, doradas a sisa … 110 libras.

Por 12 piezas de maderos en los necesarios, con inclusión de soleras para la formación del tejado principal de la media naranja, a 14 reales plata por una, con todo gasto … 100 libras, 16 sueldos.

Por 237 ½ varas quadradas de entablado con quartizos para sobre dichos maderos, a 5 reales plata, con todo gasto … 118 libras, 15 sueldos.

Por 3.808 tejas pintadas que se necesitan para dicho tejado, a un sueldo y quatro dineros por cada una, con inclusión de clavos y colocación … 238 libras, 5 sueldos.

Por 3 tixeras de pendolón para la forma de los tejados superiores de la nave mayor, a 136 libras jaquesas, con sus errages y colocación … 408 libras.

39.560 libras, 15 sueldos.

/f. 26 v./ Suma antecedente: 39.560 libras, 15 sueldos.

Por 7 puentes para los caballones superiores, a 10 libras por uno … 70 libras.

Por 142 maderos particulares para formar los corrientes, a 24 reales plata por uno, con todo gasto … 340 libras, 16 sueldos.

Por 12 maderos quadrados para soleras, a 32 reales plata … 38 libras, 12 sueldos.

Por 784 varas quadradas de entablado, a 4 reales plata para dicho tejado … 313 libras, 12 sueldos.

Por 15.000 tejas que se necesitan para estos tejados, a 10 libras jaquesas por mil, con todo gasto … 150 libras.

Por 70 maderos de 33 palmos de largueza para los tejados de la cubierta del claustro y sacristías, con inclusión de las soleras, a 28 reales plata por uno, con todo gasto … 196 libras.

Por 10 maderos de 28 palmos de largueza para el tejado de la cubiertas del quarto de las manchas y escalera de su comunicación, a 18 reales plata por uno … 18 libras.

Por 279 varas quadradas de entablado en estos tejados inferiores, a 4 reales plata por una … 111 libras, 12 sueldos.
40.799 libras, 7 sueldos.

/f. 27 r./ Suma antecedente: 40.799 libras, 7 sueldos.

Por el asiento de seis mil doscientas tejas en estos tejados, considerando que este número saldrán útiles de la yglesia actual, haciendo cuenta de 50 reales por cada mil … 31 libras.

Por 28 maderos de 28 palmos de largueza, con sus bobedillas para las techumbres de las sacristías y quarto de las manchas, a 40 reales plata por uno … 112 libras.

Por 16 maderos de esta clase para formar los cielos rasos de las salas capitulares, a 28 reales plata por uno … 44 libras, 16 sueldos.

Por 26 maderos de 21 palmos de largueza para formar los cielos rasos de los atrios, a 18 reales plata por uno … 46 libras, 16 sueldos.

Por la conclusión del interior de la linterna con su cornisilla y bóbeda … 32 libras, 10 sueldos.

Por la labra de los zintos de dicha con sus adornos, los de las ventanas, el anillo de la linterna, las colgadas de parte de abajo, calculado por menor, es importe de todo

… 256 libras.
41.322 libras, 9 sueldos.

/f. 27 v./ Suma antecedente: 41.322 libras, 9 sueldos.

Por 470 varas quadradas de reboco y blanqueo en los llanos de la media naranja desde su pie hasta el anillo de la linterna, a 2 reales plata por uno … 94 libras.

Por 39 varas liniales y un quarto, que compone el cornisamento que viene sobre los arcos torales, a 20 reales plata por una … 78 libras, 10 sueldos.

Por 1.003 varas quadradas en las bóbedas de la nave mayor y su cruzero, a 12 reales plata por una, inclusive jarreo y blanqueo … 1.203 libras, 12 sueldos.

Por los adornos de 18 ventanas en la nave mayor, las 14 con luz natural e imitadas las que vienen a los costados del cruzero, a 14 libras por una, con inclusión de la obra que pide en cada una de sus frentes, su importe … 252 libras.

Por 7 marcos tallados en las bóbedas superiores, a 300 reales plata … 210 libras.
43.160 libras, 11 sueldos.

/f. 28 r./ Suma antecedente: 43.160 libras, 11 sueldos.

Por 146 varas liniales que compone el cornisamento interior, a 24 reales plata por una, por lo que toca a toda su conclusión … 310 libras, 8 sueldos.

Por 33 capiteles, a 120 reales plata por uno … 396 libras.

Por 401 varas liniales de ympostas en las de nivel y las de los arcos del claustro, a 4 reales plata por una … 160 libras, 8 sueldos.

Por 189 varas quadradas de bóbeda en las quatro baidas del claustro, a 10 reales plata por una … 189 libras.

Por 88 varas liniales de cornisilla en los anillos de estas bóbedas, a 5 reales plata por una … 44 libras.

Por 334 varas quadradas de cielo raso en las sacristías, salas capitulares, labatorio y atrios, a 4 reales plata por una, con todo gasto … 133 libras, 12 sueldos.

Por 34 varas liniales y media de alquitrabe en el interior de los atrios junto a sus techumbres, a 6 reales plata … 20 libras, 14 sueldos.

Por las basas y capiteles de las pilastras y membretes del interior de los atrios

… 40 libras.
44.454 libras, 13 sueldos.

/f. 28 v./ Suma la antecedente: 44.454 libras, 13 sueldos.

Por 1.892 varas quadradas de revocos y blanqueo con yeso mate, que compone todo el interior de la yglesia desde el cornisamento para abajo, incluidas sacristías, departamentos accesorios y atrios, a 2 reales plata por una … 378 libras, 8 sueldos.

Por el vaso y taza de piedra para el labatorio, con sumidero, se regula … 42 libras.

Por 1.192 varas quadradas de enladrillado con todo el pabimento de la yglesia, sacristías, labatorio y atrios, a 3 sueldos por una … 178 libras, 16 sueldos.

Por 1.892 palmos quadrados de vidrieras, en todas las de la yglesia, media naranja y linterna, a 4 reales plata por uno, con inclusión de su errage y rejadillos para la mano de fuera … 756 libras, 16 sueldos.

Por la puerta principal con todo gasto calculado por menor, asciende
… 140 libras, 14 sueldos.

Por 5 puertas de dos medias para la entrada de la yglesia por los atrios, la de comunicación al claustro antiguo y las de las sacristías, a 29 libras jaquesas por cada una, con su marco y hierros … 145 libras.
46.096 libras, 7 sueldos.

/f. 29 r./ Suma antecedente: 46.096 libras, 7 sueldos.

Por 4 ventanas de dos medias para los almarios de la plata, a 25 libras por una, con sus hierros … 100 libras.

Por 4 ventanas, dos para luces a las sacristías y dos para las salas capitulares, a 25 libras por una, con sus errages … 100 libras.

Por 9 puertas de una ala para los almarios bajos de las sacristías, para las que comunican del coro a la torre, escalera del órgano, labatorio, y las de las salas capitulares, a 200 reales plata por una, con sus errages … 90 libras.

Por 6 ventanas con rejas para luces al labatorio, a la escalera del quarto de las manchas, y primeras de la torre, a 80 reales plata por una … 48 libras.

Por la puerta de la torre que da a lo exterior … 9 libras, 10 sueldos.

Por las rejas de las ventanas de las sacristías y las otras citadas en el proyecto, que se consideran a 18 arrobas de peso, a 30 reales plata por arroba … 54 libras.

46.497 libras, 17 sueldos.

/f. 29 v./ Suma antecedente: 46.497 libras, 17 sueldos.

Por 126 palmos quadrados de vidriera común en las ventanas de sacristías, salas capitulares, labatorio, escalera del órgano y primeras de la torre, a 1 real plata por uno … 12 libras, 12 sueldos.

Por el altar principal, que regulado por menor hasta su conclusión con arreglo a su dibujo y proyecto, asciende, siendo de bronze los balaustres de las puertas, a … 3.344 libras.

Por la obra que se requiere hacer en el claustro antiguo, como tan importante, al pronto para talleres y después para colocar los pertrechos de la yglesia, regulada por menor asciende a … 189 libras, 16 sueldos.

Resumen general: 50.044 libras, 5 sueldos.

Por manera que las cinquenta mil quarenta y quatro libras y cinco sueldos, moneda jaquesa, a que asciende /f. 30 r./ el cálculo antecedente, resultan habiendo acreditado los precios regulares a cada parte con proporción a los que tienen los materiales en aquel país.

Zaragoza, 2 de abril de 1792.

Agustín Sanz [rúbrica]

53

1792, abril, 23 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes para la restauración de la Colegiata de Borja elaborados por el arquitecto Agustín Sanz.

A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 20 r.-37 v.

Proyecto y cálculo de las obras de reparación que se ofrecen hacer en la Ynsigne Yglesia Colegial de la ciudad de Borja, según los ha advertido el arquitecto don Agustín Sanz en su visura hecha en 5 [sic] de marzo de 1792, cuya diligencia fue hecha por Decreto del Muy Ilustre Señor Yntendente provisto en 17 de enero de dicho año.

/f. 21 r./

Muy Ilustre Señor

Para cumplimiento al Decreto de Vuestro Señor de 17 de enero de este año pasé a la ciudad de Borja, y precedida citación de los partícipes en Diezmos, como consta por las diligencias que acompañan al expediente, hice con el mayor cuidado puntual reconocimiento de la yglesia colegial de dicha ciudad, y en su consequencia hallé que es un edificio muy antiguo al estilo gótico. Su nave tiene sesenta y cinco palmos y medio de anchura, su largueza consta de doscientos y quareinta, y de noveinta y dos su elevación. A las testeras, en la una está el altar principal, que es /f. 21 v./ razonable, con su correspondiente presbiterio, y en la otra el coro y órgano, de forma que, deducidos estos espacios, queda en el medio para acomodamiento de los fieles como ciento treinta y dos palmos poco más o menos, en cuyo sitio hay dos púlpitos de fábrica de yeso y ladrillo con sus escaleras por defuera que, sobre ser muy malos, quitan la vista de los divinos oficios y ocupan sin necesidad parte del terreno. En ambos lados hay capillas pero desiguales en número, fondo, ancho, altura y bóbedas de sus cubiertas, y ninguna conforme a la nave por lo angostas y bajas. La entrada principal es por un costado pero ridícula, que no guarda buena forma a lo interior. Las /f. 22 r./ ventanas de luces, unas son naturales y otras figuradas, y donde puede ser suficiente una hay tres pero tan estrechas que parecen troneras de fortaleza.

La cubierta de la nave de este templo se compone de cinco bóbedas de grueso de ocho dedos, algo apuntadas, desiguales unas de otras por la línea del cañón, y muy cargadas por la parte cóncaba de cordones y nudillos pegadillos; y la que corresponde sobre el coro y la inmediata, con los arcos que las acompañan, están en estado tan ruinoso que es indispensable construirlas nuebas y apear con maderas las actuales para derruirlas sin riesgo de suceder desgracias; y en las tres restantes se advierten varios quebrantos, y hasta registrarlos de cerca por /f. 22 v./ medio de andamios no se sabe si hay algún nudillo o cordón movedizo y en estado de desplomarse, como se conoce haber sucedido algunas veces; y el motibo principal de falsear las bóbedas y no guardar su primitiva forma, con otros daños que se advierten, consiste en que los costados de esta yglesia se componen de pilastrones sólidos y de robustez pero distantes unos de otros treinta y ocho y quareinta palmos, y sus intermedios en la altura de treinta y seis palmos, donde empujan las bóbedas y arman los tejados, son paredillas de tres palmos escasos que, por falta de grueso, se hallan desplomadas y con quebrantos, mayormente unas porciones que dan hacia el atrio y /f. 23 r./ sobre el órgano.

Las armaduras de los tejados son sumamente defectuosas y se hallan en general sentadas sobre las débiles bóbedas, de manera que ellas mismas manifiestan necesidad de aliviarlas del indiscreto peso que no pueden sostener, de un volumen de maderas mal colocadas, y de la mucha carga de tierras que hay para igualar el asiento de las tejas, en donde en lugar de tablas o cañizos son astillas llamadas vulgarmente cabrios, por lo que se hace indispensable formar dichos tejados de nueba planta con armaduras de pendolón, lebantando los aleros lo necesario para que sus tirantes no hagan asiento en las bóbedas, pues a no hacer esto así será malgastar, y a poco se tendrán /f. 23 v./ que hacer por tercera vez dichas bóbedas, que en el día ya son hechas dos veces.

El pavimento está la mayor parte muy destruido, y aunque puede pasar en lo que es presbiterio y coro, es preciso contar con todo considerando lo mucho que se ha de destruir con motibo de los andamios que se han de hacer en estos sitios.

Hasta de aquí es manifestar a Vuestro Señor literalmente la extensión y algo de la idea de esta yglesia y los desperfectos y causa de su origen, que he advertido según me fue posible hacer el citado reconocimiento. Y en mi inteligencia, el método que se debe observar para repararlos con seguridad y al menos gasto es como se sigue:

Primeramente. Se han de quitar todos /f. 24 r./ los metales de la cañonería del órgano con asistencia del organista, para que por orden se guarden interín la obra en alguno de los quartos donde se tienen otras cosas de la yglesia. Y no se ha de pensar en desarmar su caja porque en esto y en armarla de nuevo se gastarían muchos dineros y indudablemente se desgraciarían algunas piezas.

2º. Para que no se maltrate la sillería del coro, que es de mucho valor, por causa de la demolición de la bóbeda que corresponde a este sitio, de la inmediata, y arcos que las acompañan, es preciso hacer andamios de toda satisfacción fundados sobre diez pies derechos de maderos como de palmo y medio de quadro colocados por buen /f. 24 v./ orden y en iguales distancias en el pabimento y en terreno firme, los quales se han de enrriostar con medios maderos, y se han de poner cruceros de maderos treinta y seisenes y treintenes redondos clabados a dichos pies derechos y recibidos con pélmodos y encarcelados en las paredes de los costados. La primera orden de los citados cruceros ha de estar superior al corredorcito que viene sobre el coro, y de allí para arriba se continuarán hasta alcanzar con la mayor altura de las bóbedas, proporcionando al pie de ellas para hacer en esta parte un andamio cerrado con tablones canteados de buen grueso, recibidos por el medio de sus larguezas, y se han de clabar a los /f. 25 r./ cruceros y rebocar sus uniones con yeso delgado para que no se introduzca el agua ni el polvo. Desde dicho entablado, o más arriba, se han de recibir los arcos con maderas en idea de zimbras para hacer la demolición a su tiempo en pequeñas porciones, y así se apuntalará lo que estubiere de más riesgo en las bóbedas.

3º. Que hecho que sea lo antecedente se hará desmonte de los tejados que corresponden a la cubierta de dichas dos bóbedas, y sobre la del coro se demolerá y construirá de nuevo la porción de pared que se halla quebrantada con inclinación a la plaza, que viene a tener treinta y nuebe palmos por lo largo y diez y ocho por lo alto. Y la pared de su lateral y la de la testera /f. 25 v./ de encima del órgano se descubrirán los muchos quebrantos que señalan, y se repondrá en ellas lo que se hallase falso, que es regular tenga que hacerse más de su mitad. Dichas paredes se han de lebantar hasta construir sus aleros seis palmos más altos que se hallan en el día, a fin de que por este medio se logre el que los tirantes de las armaduras tengan lugar de encadenar las paredes sin hacer asiento en las bóbedas. Y para este logro y dar suficientes fuerzas a las paredes de los costados de la nave desde el coro al presbiterio, es preciso construir por la parte exterior arcos de ladrillo y yeso de tres palmos en quadro, a correspondencia del empuge de las bóbedas, /f. 26 r./ calados medio palmo en los cuerpos antiguos, y sus arranques han de proceder de los pilastrones salientes que hay en estos sitios, de los que pende la seguridad del templo. Dichos arcos se han de igualar sus costados hasta lo

superior de los aleros actuales, en donde se plantearán paredes del grueso de quatro palmos perpendiculares con lo exterior de dichos arcos, con aumento de pilares, a lo que permitan los sólidos interiores, de quatro palmos de frente, para apeo de los tirantes de las armaduras, que éstas han de distar unas de otras veinte palmos poco más o menos. Y dicho aumento de paredes ha de ser al igual al de la parte del coro y según queda relacionado para este sitio. /f. 26 v./

Los aleros, que se han de construir de nuebo, han de ser de ladrillo y yeso, con tres palmos de salida, por estilo sencillo y no como los actuales, que son de mucho coste y de mal gusto. Y para más clara inteligencia de como se debe proceder en el particular de dichos tejados, primero se construirán los correspondientes al coro y bóbeda inmediata sin hacer desmonte de los demás para no dexar de una vez la yglesia al descubierto, y así alternatibamente cada bóbeda de por sí se irán construyendo hasta llegar al presbiterio, en donde no hay necesidad de tocar el tejado de su cubierta, sí es hacer retejo y reponer algunas tablas. Nueve armaduras de pendolón, llamadas comúnmente /f. 27 r./ tigeras de maza, se necesitan para la formación de los relacionados tejados, sobre las quales se ha de enmaderar por escalera con maderos redondos, a distancia de veinte y dos dedos de uno a otro, clabados por ambas puntas, para lo que se han de emplear los que saliesen útiles del desmonte, que serán, según juicio que se ha hecho, como la mitad de los que se necesitan. Sobre dicho enmaderado se ha de encañizar, clabando con diez clabos de a dinero cada cañizo. La teja se ha de sentar a cerro lleno, y el caballón superior se cubrirá con tejoncillos. Y contiguo a la torre campanil, esconjuradero, escalera que comunica a las bóbedas, y demás cuerpos que elevan sobre los tejados opuestos a sus vértices, /f. 27 v./ en estos sitios se han de sacar las aguas por sus costados con limaoyas y caballón en el medio, formando esta idea con armaduras para no cargar más peso que el preciso. Por la parte inferior de los cañizos se han de rebocar con yeso, recargando algún tanto contra los maderos para que resulte el efecto de bobedillas.

4º. Que construidos que sean en el todo los tejados y compuestos los inferiores de las capillas del daño que hayan recibido de la obra de arriba, se han de demoler con mucho cuidado y en pequeños trozos las bóbedas y arcos correspondientes al coro y la inmediata, sin tocar lo firme de sus pechinas para sobre ellas construir las de nueba planta. Y para que tengan /f. 28 r./ la debida seguridad y se parezcan algún tanto a las antiguas, sin tanta profusión de cordones, será su formación: lo primero, los arcos principales que cruzan la nave dividiendo las bóbedas han de tener tres palmos de anchos y quatro de altos, éstos han de ser de ladrillo y yeso, y que los ladrillos tengan de sí la idea de cordones que uniformen con los antiguos, con mortajas para engargantar los cañones, y a esta imitación se construirán otros arcos por los diagonales que se unan en el centro de sus quadrilongos, y medios arcos contra las paredes; lo restante para cada bóbeda se compondrá de quatro cañones opuestos como las de arista, cada cañón debe llebar dos cordones menores /f. 28 v./ que hagan luneto, y en esta manera sólo habrá cinco nudillos, los que si se cubren con rosetones de madera dorados quedarán las bóbedas con firmeza, despejadas, de buen gusto en su clase y con el adorno correspondiente al templo. Y para esto es preciso cortar el cornisamento de la caja del

órgano en lo que es los costados, hasta dexarlo a tope con la bóbeda quebrantada, por el mal modo que se tubo en colocar dicho cornisamento.

5º. Hechas que sean estas bóbedas y arcos como queda relacionado, con el primor que pide el arte y en estado de recaer bien el blanqueo a brocha, y cerrados perfectamente todos los quebrantos de /f. 29 r./ sus paredes, se han de pasar los andamios acia la parte del presbiterio para reconocer de cerca las tres bóbedas restantes. Y en las dos primeras se deben executar de nuebo algunas porciones de sus cañones que han hecho movimiento peligroso a desplomarse, y es importantísimo a la seguridad y hermosura reformar la mayor parte de los cordones y nudillos que contienen dexando los precisos que dicen conformidad con las aristas. Y donde principalmente debe hacerse esto es en la bóbeda del presbiterio, que está tan cargada de estas cosas que se tocan unas con otras. Y hecho así con proligidad a disposición de maestro de inteligencia, y puestos /f. 29 v./ rosetones de madera dorados en los pocos nudillos que quedasen a imitación de las bóbedas anteriores, quedará la yglesia qual corresponde en esta parte. A seguida han de manifestarse las quiebras de las paredes y macizarlas de manera que no degeneren de lo antiguo.

6º. El blanqueo ha de hacerse precisamente en general, y para el menos coste debe ser a brocha, con dos baños de cal y tercero con parte de yeso blanco, lo qual se hace facilmente con jaula. Y por este medio, después de hecho el blanqueo, deben colocarse los rosetones, estando de antemano los barrenos en las bóbedas para cruzar las /f. 30 r./ muletas de yerro de las que han de quedar pendientes dichos rosetones.

7º. El pabimento ha de construirse de ladrillo sentado con yeso y zaboyadas sus uniones, procurando la posible igualdad en su colocación, y en los jarreos macizar con tierras puestas a pisón los senos que hay en dicho pabimento. Y a continuación se pueden pasar los metales a la caja del órgano y dexarlo corriente por mano del organero.

Cálculo del coste que tendrán las obras que se expresan en el proyecto antecedente.

Por 10 pies derechos de ochenta y seis palmos de largueza con los pélmodos necesarios, /f. 30 v./ para apeo de los cruceros, regulados a 180 reales de plata por uno, con todogasto……..... 180 libras jaquesas.

Por 60 maderos treintenes redondos para los cruceros de los costados, a 13 reales de plata por uno, con todo gasto de compra, conducción, colocación y clabos, importe de todos …… 78 libras jaquesas.

Por 30 maderos treinta y seisenes redondos para los cruceros del medio, a 15 reales de plata por uno, con todo gasto……..... 45 libras jaquesas.

Por 64 medios maderos de la clase de estos últimos para enrriostar los pies derechos, a 16 reales de plata por dos, con todo gasto ……....51 libras, 4 sueldos jaqueses.

[…] /f. 31 r./ […]

Por 36 maderos docenes redondos para formar con seguridad el entablado para la cubierta de la sillería del coro, a 7 reales de plata por uno, con todo gasto, según los antecedentes……..... 25 libras, 4 sueldos jaqueses.

Por 100 tablones de 24 palmos de largueza y palmo y medio de anchos, poco más o menos, con el grueso correspondiente, los 80 para el tablado de sobre la sillería del coro, y los veinte para movibles a lo necesario en la obra, 12 reales de plata, con todo gasto…….. 120 libras jaquesas.

Por 4 maderos treinta y seisenes quadrados para apear los […] /f. 31 v./ […] arcos ruinosos mientras la obra de arriba y después hacer sin riesgo su demolición, a 50 reales de plata, con todo gasto ……..20 libras jaquesas.

Por 8 maderos docenes quadrados para dicho fin y apear las bóbedas, a 30 reales de plata por uno ……. 24 libras jaquesas.

Por los trabajos y algunos materiales que se han de emplear en dichos apeos se considera por lo menos ……. 25 libras jaquesas.

Por el desmonte de los tejados y por recoger la teja y maderas, a 140 reales por la parte que pertenece a cada bóbeda, importe de las quatro …… 56 libras jaquesas.

[…] /f. 32 r./ […]

Por 3 zimbras necesarias para construir los seis arcos ideados al empuge de las bóbedas, a 150 reales de plata por una …… 45 libras jaquesas.

Por abrir cajas en las paredes antiguas para introducir dichos arcos, por los andamios y colocación de las zimbras, a 35 reales de plata por uno, importan los seis ……....21 libras jaquesas.

Por 58 baras cúbicas de fábrica de yeso y ladrillo que componen dichos seis arcos, a 24 reales de plata por una ……139 libras, 4 sueldos jaqueses.

Por 317 baras cúbicas y media de fábrica de ladrillo y yeso en macizar las pechinas […] /f. 32 v./ […] de dichos arcos en las paredes que se han de construir sobre la bóbeda del coro, y en las que se han de aumentar en general, con inclusión de sus aleros, a 20 reales de plata por una ……... 635 libras jaquesas.

Por 9 armaduras de pendolón para la formación del tejado, que hecha cuenta por menor de sus piezas, yerros, labra y colocación, es el importe de una 83 libras jaquesas, y por las nuebe …… 747 libras jaquesas.

Por 108 maderos docenes redondos que se necesitan poner nuebos en el armazón de […] /f. 33 r./ […] los tejados, a 8 reales de plata por uno, de compra, conducción, colocación y clabos ……..86 libras, 8 sueldos jaqueses.

Por colocar igual número de maderos de los que se consideran útiles de los antiguos, con los clabos ……...32 libras, 8 sueldos jaqueses.

Por 6 armaduras que se necesitan para sacar bien las aguas de la torre campanil, esconjuradero y demás cuerpos que superan a los tejados de la yglesia, a 70 reales de plata por una, con todo gasto ……..42 libras jaquesas.

Por 180 cañizos para la cubierta de dichos tejados, a 2 reales de plata por uno, por compra, conducción […] /f. 33 v./ […] desde Zaragoza o Ricla, inclusa colocación ……. 36 libras jaquesas.

Por 2.000 clabos de a dinero para clabar dichos cañizos ……... 4 libras jaquesas.

Por 4.500 tejas que se hace juicio serán menester comprar nuebas a más de las que hay viejas, a 65 reales de plata por mil ……..... 29 libras, 9 sueldos jaqueses.

Por 140 tejoncillos para los caballones y limaoyas, a un sueldo, ocho dineros por uno …… 10 libras, 10 sueldos jaqueses.

Por el asiento de 17.500 tejas viejas y nuebas necesarias en dichos tejados, a 50 reales de plata por mil ……. 87 libras, 10 sueldos jaqueses.

Por el mortero de cal para encarcelamiento de los tejoncillos, con […] /f. 34 r./ […] el trabajo …….8 libras jaquesas.

Por la compostura de los tejados bajos de las capillas, con la teja necesaria, se regula …… 26 libras, 10 sueldos jaqueses.

Por 208 bobedillas formadas de yeso contra los cañizos, a 5 reales y medio por una …… 114 libras, 8 sueldos jaqueses.

Por 6 zimbras para formar los arcos de las bóbedas, reguladas a 140 reales de plata por una …….84 libras jaquesas.

Por la demolición de las dos bóbedas y sus arcos se consideran ……. 56 libras jaquesas.

Por 168 baras liniales que componen los seis arcos principales de las dos bóbedas, a 15 reales de plata por una …… 252 libras jaquesas.

[…] /f. 34 v./ […]

Por 96 baras liniales de medios arcos en las paredes de los costados y testera sobre el órgano, a 7 reales y medio de plata por una ……..... 72 libras jaquesas.

Por 742 baras superficiales que componen los ocho lunetos peraltados de las dos bóbedas, deducido lo que ocupan los arcos, a 6 reales de plata por una …… 445 libras, 4 sueldos jaqueses.

Por cerrar los quebrantos de las paredes de esta parte …… 7 libras, 10 sueldos jaqueses.

Por deshacer los andamios de estos sitios y trasladarlos a las otras bóbedas, que se consideran 15 días de trabajo con dos oficiales y […] /f. 35 r./ […] seis peones, y por una arroba de clabos, importa …….....48 libras jaquesas.

Por la compostura de las partes que hay maltratadas en las restantes tres bóbedas, por castrar los cordones y nudillos superfluos, hasta dexarlas corrientes según el proyecto, se consideran precisos 18 días de trabajo por cada una con dos oficiales y 8 peones, y por los materiales de yeso y ladrillo, se regula por las tres ……..... 180 libras jaquesas.

Por cerrar los quebrantos de las paredes de estas partes ……. 15 libras jaquesas.

Por el blanqueo general de la yglesia parece será su coste …….. 52 libras jaquesas.

[…] /f. 35 v./ […]

Por 5 rosetones para los nudillos mayores, a 226 reales de plata por uno, con inclusión del dorado ……....113 libras jaquesas.

Por 20 rosetones para los nudillos menores, a 113 reales de plata por uno, con los dorados ……... 226 libras jaquesas.

Por deshacer los andamios se regulan ……. 24 libras jaquesas.

Por 890 baras de enladrillado en todo el pabimento de la nave, incluso presbiterio y coro, a 2 reales de plata por una ……. 178 libras jaquesas.

Por trasladar los metales al órgano, componer lo que se halla deteriorado hasta dexarlo corriente según informe del organista, se necesitan por lo menos ……. 110 libras jaquesas.

[…] /f. 36 r./ […]

Por cortar la parte de cornisamento de la caja del órgano que se introduce en la bóbeda y resaltarlo en las pilastras de su medio para que no quede defectuoso, se consideran ……. 15 libras jaquesas.

Por un apeo de sillería que debe construirse a la parte exterior de la yglesia en el machón contiguo al atrio, que dicho apeo tiene diez palmos de largo y lo mismo de alto, por dos palmos de tizón, y compone 200 palmos cúbicos, a 3 sueldos por uno con todo gasto, su importe ……. 30 libras jaquesas.

[…] /f. 36 v./ […]

Por una maromilla de 30 baras de largueza, será su importe ……... 20 libras jaquesas.

Por un torno con sus adherentes ……..... 6 libras, 10 sueldos jaqueses.

Suma total ……..... 4.622 libras, 15 sueldos jaqueses.

De manera que las quatro mil seiscientas veinte y dos libras, quince sueldos que asciende el cálculo antecedente es la cantidad que necesita gastarse en esta yglesia para construir en ella las obras de precisa reparación. Pero para ponerla por igual y en estado decente, qual corresponde a la Casa de de Dios y sin profusión, merece: hacer mayores las ventanas de luces y ponerles vidrieras; correr una cornisilla al pie /f. 37 r./ de las bóbedas, que no tiene; recibir con dos tercios de columnas desde el pabimento los cuerpos salientes de las paredes donde apean los arcos principales; uniformar las capillas en ambos lados con proporción en su ancho y alto, como cómodamente permite la fábrica antigua; quitar los púlpitos actuales y substituirlos con otros menos abultados y por mejor estilo, dando sus escaleras por el interior de sus capillas; y mudar la entrada por la capilla del medio del costado del atrio. Y con estas adicciones quedará el templo en debida forma, y el coste que tendrán dichas obras /f. 37 v./ adiccionales, según su por menor, ascenderá a dos mil quinientas y sesenta libras jaquesas poco más o menos. Que es quanto entiendo en estos particulares. En fee de lo qual firmé la presente. Zaragoza, 23 de abril de 1792.

Agustín Sanz [rubricado]

54

1792, mayo, 21 Zaragoza

Carta de Agustín Sanz al Intendente General de Aragón, para que haga llegar su contenido al Fiscal del Consejo de Castilla, pidiendo que se le pague por los planos, proyecto y cálculo para la Iglesia de Sariñena.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su

yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 65 r.-v.

Agustín Sanz, arquitecto, Individuo de Mérito de la Real Academia de San Fernando i de la Real Sociedad Aragonesa, con su mayor respeto dize que, haviendo el Ayuntamiento i el capítulo eclesiástico de la villa de Sariñena pedido al Supremo Consejo facultad para construir de nueva planta su iglesia colegial, se sirvió su Alteza mandar, entre otras cosas, que por el expediente se formasen los dibujos, proyecto i cálculo correspondientes, como lo ha ejecutado con la brebedad que le han permitido otros encargos del mismo Real Consejo de Vuestra Señoría en negociados pertenecientes al ramo de Propios, los quales trabajos dirigió al Ayuntamiento para que les diese el curso debido, solicitando al mismo tiempo la satisfacción condigna. Sobre cuyo particular pareze que, pensando el Ayuntamiento en tomar lo necesario del caudal de Propios i haviendo Vuestra Señoría dirigido su instancia al señor Fiscal del Consejo, se ha dispuesto por dicho señor que la satisfacción se haga a su tiempo de los ramos que deben contrubuir a la obra con proporción a ellos.

I aunque el expediente venera como debe semejante providencia, que sin duda será la más arreglada, como para mantener su crecida familia no tiene bienes algunos ni otros auxilios que los que le presta su profesión, a Vuestra Señoría suplica se digne hazerlo presente al señor Fiscal para que, teniendo en consideración haberse /f. 65 v./ ejecutado dichos trabajos a solicitud de la villa de Sariñena i con expresa orden del Supemo Consejo, se sirva providenciar el que desde luego se le haga pago con caudal de la caja de Propios, con acción de reintegro del de los ramos afectos a la obra, pues qualquiera detención le es ruinosa e insoportable al exponente i a su familia, como así lo espera de la bondad de Vuestra Señoría i de la piadosa justificación del señor Fiscal.

Zaragoza, 21 de mayo de 1792.

Agustín Sanz [rúbrica]

55

1792, mayo, 26 Madrid

La Junta nº 89 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando rechaza los diseños de Agustín Sanz para la nueva Iglesia de Sariñena y le encarga que haga otros nuevos teniendo en cuenta una serie de indicaciones.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 194 v.-195 r.

[Margen izquierdo: Señores. Don Bernardo de Yriarte. Don Pedro Arnal. Don Guillermo Casanova. Don Ygnacio Haan. Don Josef de Toraya. Don Ramón Alonso. Don Mateo Medina. Don Luis Paret, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 89. Junta de 26 de mayo de 1792]

/f. 194 v./

De la misma Escribanía se remitió otro expediente con seis planes executados de orden del Consejo por el arquitecto don Agustín Sanz para una yglesia colegial de nueva planta en Sariñena, Reyno de Aragón, a que acompaña las condiciones y avance de 50.044 libras jaquesas y 5 sueldos. La falta de proporciones en los arcos de las capillas, el mal gusto de los ornatos anteriores [sic], la no mexor forma del altar mayor sin embargo de contener un orden de arquitectura regular, los costados laterales más enriquecidos que el cuerpo mayor de la yglesia, /f. 195 r./ y finalmente el frontispicio cortado sin necesidad, movieron a la Comisión a que propusiese que, con presencia de las citadas adevertencias, executase San[z] nuevos diseños arreglados.

56

1792, mayo, 29 (y junio, 6 y 26) Madrid

Informe de la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para el Consejo de Castilla en la que le informa del rechazo de los diseños de Agustín Sanz para la nueva Iglesia de Sariñena y le encarga que haga otros nuevos teniendo en cuenta una serie de indicaciones. El informe se fecha el 29 de mayo de 1792 (ff. 58 r.-v.), y se remitió el 6 de junio de 1792 (f. 59 r.). El 26 de junio el Fiscal planteó la posibilidad de reformar los planos sin necesidad de hacerlos nuevos y se planteó el tema de los honorarios de Sanz (f. 58 v.).

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 58 r.-59 r.

/f. 58 r./

[Documento 1. Informe de la Comisión de Arquitectura]

La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, en su Junta de 26 del corriente, ha examinado un expediente acompañado con seis planes

executados por el arquitecto don Agustín Sanz para la construcción de una yglesia colegial en Sariñena, Reyno de Aragón.

Atendiendo la Junta a que esta clase de obras importa la mayor precisión en las proporciones y ornatos, sería conveniente que en los arcos de las capillas observase Sanz algún mejor gusto y proporción, del mismo modo que también en los ornatos. En el altar no se observa la mejor forma, sin embargo de estar ceñido a las proporciones de uno de los órdenes de arquitectura, pero el defecto no está más que en el empleo que ha hecho de él. Así mismo, los costados colaterales se dexan ver más enriquecidos que el cuerpo mayor, y /f. 58 v./ también el frontispicio se halla cortado sin necesidad. Por lo que convendrá que dicho Sanz forme nuevos diseños más arreglados, teniendo presentes las advertencias anteriores.

Madrid, a 29 de mayo de 1792.

Luis Paret [rúbrica]

[Documento 2: Carta de la Academia de San Fernando remitiendo el informe de la Comisión de Arquitectura, y apuntes al margen del Consejo de Castilla]

/f. 59 r./

La Real Academia de San Fernando ha mandado examinar a su Comisión de Arquitectura el adjunto expediente y planos para una nueva Colegial en Sariñena, que Vuestra Señoría me remitió de acuerdo del Consejo con oficio de 21 de mayo anterior. La mencionada Comisión ha despachado el informe que se la pidió, y habiéndose conformado con su dictamen la Academia, lo remito a Vuestra Señoría de su acuerdo para que se sirva de ponerlo en noticia del Consejo.
Dios guarde a Vuestra Señoría muchos años. Madrid, a 6 de junio de 1792.

Ysidoro Bosarte [rúbrica]

Señor don Manuel Antonio de Satistevan.

[Margen izquierdo, con otra letra]

Señores de Justicia. Mariño. Flores. Colón. Madrid y Junio ocho de 1792.
Al señor Fiscal con el antecedente [rúbrica]

[Margen izquierdo, con otro letra distinta a las dos anteriores]

El Fiscal estima precisa la reforma de los planes de esta obra en los términos que propone la Real Academia, y para ello podrán debolverse a el arquitecto don Agustín Sanz, previniéndole vea si en ellos mismos podrá hecerse la enmienda o rectificación de los particulares que enuncia la Academia, para evitar el coste que originan la formazión de otros nuebos y los perjuicios de la dilación. Y practicada esta diligencia expondrá el

Fiscal su dictamen y el Consejo acordará lo má arreglado. Madrid y junio 26 de 1792. [rúbrica]

Otro si dice que debiendo rectificar el arquitecto sus planes, podrá tratarse después de satisfacerle el honorario que reclama en el expediente que acaba de pasarse del Fiscal y se causó por Contaduría. Fechado ut supra. [rúbrica, la misma que la anterior]

57

1792, junio Madrid

Carta de Pedro de Silva a Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, actuando como mediador en nombre del Consejo de Castilla, pare ver si los planos rechazados de la Colegial de Sariñena de Agustín Sanz podrían corregirse directamente sobre los originales, para no demorar los plazos.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas.

Señor don Ysidoro Bosarte

Muy señor mio, mi amigo y dueño. El plan de yglesia de que hablé a Vuestra Merced en la Junta era el de la villa de Sariñena, Obispado de Huesca, y he sabido que ya se ha vuelto al Consejo, pero aunque no he entendido muy bien en que términos, he hecho juicio que se ha aprobado con algunas advertencias de correcciones, y ahora me dicen que vea si se podría conseguir que en los mismos planes anotase las correcciones alguno de los señores arquitectos para evitar la detención y gasto de hacer otros nuevos. Estimaré a Vuestra Merced que vea como componer esto, para lo qual, si parece del caso, volverá el Consejo el expediente a la Academia.
Entretanto mande Vuestra Merced a su verdadero amigo y seguro servidor. Q. S. M. B.

Pedro de Silva [rúbrica]

[Con otra letra: Respondida en 18 de junio de 92.]

58

1792, junio, 14 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz para el Intendente General de Aragón, en el que le informa de que no se debería adjudicar la ejecución material del tabernáculo de Murillo de Gállego a Joaquín Artigas, ya que es un profesional mediocre, tramposo y poco de fiar.

AHN, Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado a instancia del Ayuntamiento y Junta de Propios del lugar de Murillo de Gállego, Reino de Aragón, sobre la construcción de un retablo y tabernáculo para su yglesia…", f. 18 r.-v.

/f. 18 r./

Muy Ylustre Señor

Muy señor mio. En satisfacción al oficio de Vustra Señoría de 12 del corriente, digo que no puede menos de desgraciarse la obra del tabernáculo para el altar mayor de la Yglesia parroquial de Murillo de Gállego, si su execución no se encarga a profesores de conocido mérito y onradez, por que si esto falta serán inútiles cuantas visuras se practiquen, y según el principio que lleba este asunto, no puede tener buen fin.

Juachín Artigas, con quien se supone estar ajustado el citado tabernáculo, es el mismo que vajo el título de arquitecto venía firmado en el dibujo reprobado para este mismo altar que dirigió a Vuestra Señoría el Ayuntamiento de Murillo, que sobre ser tan malo, como este hombre no tiene el más mínimo conocimiento en la arquitectura ni en la escultura, tubo que valerse para formar dicho dibujo de segunda persona, a quien conozco por tallista residente en esta ciudad. A todo lo qual, lo que puedo asegurar a Vuestra Señoría, que el dicho artífice es de oficio dorador y que según fama, aparentando ciencia, comerzia con las nobles artes, ajustando altares, valiéndose de malos materiales para el desempeño por lucrar más, de que se sigue la ruina total de las obras, poniendo en las casas de Dios efigies irrisorias con perjuicio, a más, de los profesores que se an dedicado al estudio para alcanzar algo, y descrédito del Reyno.

Que es lo que puedo y debo informar a Vuestra Señoría sobre el particular para cumplimiento del encargo que /f. 18 v./ Vuestra Señoría se a servido azerme. Zaragoza, 14 de junio de 1794.

Muy Ylustre Señor.
Besando la mano de Vuestra Señoría,
su atento servidor,

Agustín Sanz [rúbrica]

Muy Ylustre señor Yntendente del Exército y Reyno de Aragón, don Antonio Ximénez Navarro.

59

1792, junio, 18 Madrid

Borrador de carta del secretario de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, a Pedro de Silva, en la que le dice que los planos rechazados de la Colegial de

Sariñena no pueden corregirse directamente sobre los originales, por estar estos rechazados, a pesar de que en las actas no conste como tal por deferencia hacia Agustín Sanz, al ser académico.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 2-32-4, Comisión de Arquitectura. Informes. Colegiatas y basílicas.

[Margen izquierdo, refiriéndose a la carta de Pedro de Silva: Respondida en 18 de junio de 92]

Señor don Pedro de Silva,

Muy señor mio, [tachado: mi amigo] y dueño, [dos palabras apocopadas no identificadas]. En la Junta de Arquitectura de 26 de mayo se examinaron los planes para la Yglesia Colegial de Sariñena, los quales se reprobaron enteramente, y como para fundar la reprobación es necesario alegar algunas razones, la Comisión propone siempre los defectos principales para asegurar su censura.

Estos defectos o correcciones propuestas por la Comisión las extendió don Luis Paret en su informe, pero por lo que hace a la entera reprobación de los diseños, se dixo al Consejo que el arquitecto, con arreglo al dictamen de la Junta de Arquitectura, formase nuevos diseños. Quando el arquitecto que forma algunos diseños es Individuo de Mérito de esta Real Academia, mirando ésta siempre por su honor y por el de sus individuos, nunca se pone en el informe que se reprueban sus planes, sino [que] es necesario que el mismo arquitecto los haga de nuevo, pues de este modo queda bien puesto el crédito del profesor con los interesados y con el Consejo. Y esto es puntualmente lo que ha sucedido con los dibujo[s] de Sariñena. Su autor es don Agustín Sanz, residente en Zaragoza, el qual es Académico de Mérito en la Arquitectura. Sus planes se reprobaron y se dixo que, teniendo presentes las advertencias y correcciones de la Comisión, formase diseños más arreglados.

Ya puede Vuestra Señoría ver con esto que no será fácil que los arquitectos de la Comisión puedan anotar en estos planes las correcciones que van extendidas claramente en su informe, que pasé original al Consejo con la aprobación de la Academia, pues si vuelven los planes a censura tal vez se cerrarán en que haga nuevos planes el arquitecto por ser erróneos los primeros. Y así lo más promto es que haga otros, y si quiere saber el autor los defectos que se notaron, éstos se hallan en el informe de la Comisión que corre cosido con el expediente.

60

1792, julio, 3 Madrid

Orden del Consejo de Castilla de devolver a Agustín Sanz sus primeros diseños para la Iglesia colegial de Sariñena.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 71 r.

/f. 71 r./

Señores de Justicia. Marino, Flores, Colón.

Madrid y julio tres de 1792.

Debuélbanse al arquitecto don Agustín Sanz los planos y cálculo que tiene formado para la construcción de la nueba yglesia de la villa de Sariñena, a fin de que, siendo posible, haga las enmiendas o rectificación de los particulares que enuncia la Academia, y de lo contrario los forme de nuevo teniendo presente las advertencias que manifiesta ésta. Y egecutado lo remita al Consejo. [rúbrica]

[Abajo: Fechado despacho en 14 dicho, que con carta de 24 del mismo se remitió al arquitecto don Agustín Sanz]

61

1792, julio, 24 Madrid

Carta del Consejo de Castilla para Agustín Sanz sobre la devolución de sus primeros planos para la Iglesia colegial de Sariñena.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", ff. 72 r.-73 r.

/f. 72 r./

A vos, el arquitecto don Agustín Sanz, salud y gracia. Ya savéis que con motivo de la instancia hecha por el Capítulo Eclesiástico de la Yglesia Colegial de la villa de Sariñena, y de don Antonio Pérez, Síndico Procurador General de ella, sobre que se construia de nueba planta la referida yglesia, capaz para el concurso de su población, decente i proporcionada al decoro y esplendor de una colegial, mandó el nuestro Consejo, entre otra cosas, en decreto de 17 de junio de 1790 y Real Provisión [palabra ilegible] librada en 25 del mismo, que la Xusticia y Ayuntamiento de dicha villa de Sariñena, prozediendo de acuerdo con el Cavildo Eclesiástico, Perceptores de Diezmos y Acrehedores Censualistas de ella, y con intervención de los Diputados y Síndico

Procurador General de la misma, hiciese levantase plan de la obra de la yglesia colegial de ella y por vos el arquitecto don Agustín Sanz y que regulaseis el coste total.

A consequencia de esta providencia formasteis los planes que estimasteis oportunos, que con el método que debería observarse en la construcción de las obras que manifestaban los que /f. 72 v./ entregasteis a la citada Justicia y Ayuntamiento de la villa de Sariñena, quien la remitió al nuestro Consejo en 28 de abril de este año, manifestando al propio tiempo lo que la pareció oportuno acerca de lo demás que la estaba prevenido. En cuia vista y de lo expuesto por el nuestro Fiscal, mandó el nuestro Consejo se pasase este expediente a la Real Academia de San Fenando para que hiciese se reconociese el plan de la obra de la expresada ya por el ramo de arquitectura, y que informase sobre ello lo que se le ofreciese y pareciese. Y en su cumplimiento lo hizo en los términos siguientes, f. 58.

Y visto por los del nuestro Consejo con lo expuesto por el nuestro Fiscal, por decreto que providenciaron en 3 de este mes, se acordó expedir esta nuestra carta por la qual os debolbemos los planos y cálculo que tenéis formados para la construcción de la nueba yglesia de la citada villa de Sariñena, acompañando a esta nuestra carta, firmados de Vuecencia, a fin de que, siendo posible, hagáis las enmiendas o rectificaciones de los particulares que enuncia la Real Academia en su /f. 73 r./ ynforme qe ba inserto. Y de lo contrario los forméis de nuevo teniendo presente las advertencias que manifiesta. Y ejecutado los remitáis al nuestro Consejo por mano del referido nuestro Secretario. Que así es nuestra voluntad. Dada en Madrid a [24] de julio de 1792.

[Con otra letra, abajo: Para que el arquitecto don Agustín Sanz cumpla y execute lo que en esta Real Provisión se manda a instancia del Capítulo Eclesiástico de la Yglesia colegial de la villa de Sariñena y don Antonio Pérez, Síndico Procurador General de la misma. Justicia]

62

1792, agosto, 18 Zaragoza

Carta Agustín Sanz para el Escribano de Cámara y de Gobierno para los reinos de la Corona de Aragón del Consejo de Castilla diciendo que ha recibido sus planos para la Colegiata de Sariñena y que se informará del Consejo sobre las correcciones que le hacen.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 74 r.

/f. 74 r./

Muy señor mio y mi dueño. Quanto llegado a esta ciudad después de algunos días de ausencia, he recivido la Real Provisión que Vuestra Merced se ha servido dirigirme de orden del Consejo, juntamente con los planos formados para la Ygelsia parroquial de la villa de Sariñena, en este Reyno, sin ningún otro documento, aunque dicha Real Provisión dice se remite el cálculo. Y para disponer con conocimiento el cumplimiento de quanto se me manda y ordena, me es preciso preguntar a la Academia sobre algunas dudas que se me ofrecen en parte de los reparos que ésta ha puesto en su informe.

Todo lo qual aviso ha Vuestra Merced para que se sirba pasarlo a la superior noticia del Consejo.

Dios guarde a Vuestra Merced muchos años. Zaragoza, 18 de agosto de 1792.

Besando la mano de Vuestra Merced. Su atento serbidor

Agustín Sanz [rúbrica]

Don Manuel Antonio de Santisteban.

63

1792, septiembre, 13 Madrid

La Junta nº 92 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando valora una carta de Agustín Sanz en que expresa no comprender el rechazo a sus planos para la nueva Iglesia colegial de Sariñena.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 203 v.

[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Manuel Martín Rodríguez. Don Francisco Sánchez. Don Ygnacio Haan. Don Josef de Toraya. Don Mateo Medina. Don Luis Paret, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 92. Junta de 13 de septiembre de 1792]

/f. 203 v./

Por último, en consequencia de una carta de don Agustín Sanz acerca de representar por mi mano a la Junta no comprendía los reparos que ocasionaron la desaprobación de unos planos que había executado para la construcción de la Yglesia Colegial de Sariñena, Reyno de Aragón, quedé en comunicarle las intenciones de la Junta, que se disolvió, no habiendo más tiempo para reconocer los demás asuntos que faltaban y quedaron para la siguiente. Madrid, a 13 de septiembre de 1792.

64

1792, octubre, 10 Madrid

La Junta nº 93 de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando aprueba el proyecto de Agustín Sanz para el Tabernáculo de la Iglesia parroquial de Murillo de Gállego, señalando ciertas correcciones.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 205 r.

[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Manuel Martín Rodríguez. Don Francisco Sánchez. Don Manuel Machuca. Don Ygnacio Haan. Don Josef Toraya. Don Mateo Medina. Don Luis Paret, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 93. Junta de 10 de octubre de 1792]

/f. 205 r./

De la Escribanía de Gobierno de Aragón se vio un expediente con plano y condiciones para el Tabernáculo que se ha de construir de piedra en la Yglesia de Murillo de Gállego, Reyno de Aragón, cuyo proyecto formó el Académico don Agustín Sanz con cálculo de 22.457 reales vellón. Se aprobó el diseño de Sanz con las prevenciones siguientes: que el baldaquín o dosel bajase hasta la altura de la cornisa; que las guardamalletas o cenefas bajasen con la misma proporción hasta el principio del arquitrabe; que en lugar de jarrones que presenta el diseño, se coloquen en el mismo lugar unos niños; que enriqueciese más todo el remate para que con este arbitrio tenga más analogía con el orden de arquitectura que le sostiene, levantando esta parte de superior adorno; y por último, que enriqueciese igualmente más el cascarón de lo que manifiesta el diseño. Añadiose a este dictamen el responder la Junta que no podía formar juicio del cálculo presentado a causa de ignorar los precios de materiales y jornales corriente[s] de aquel país.

65

1792, octubre, 11 Madrid

Informe de la Real Academia de San Fernando para el Consejo de Castilla aprobando el plan y proyecto de Agustín Sanz para el Tabernáculo de la iglesia parroquial e Murillo de Gállego, aunque determinando unas pequeñas modificaciones.

A.H.N., Consejos, legajo 37.416, nº 27, "Expediente causado a instancia del Ayuntamiento y Junta de Propios del lugar de Murillo de Gállego, Reino de Aragón, sobre la construcción de un retablo y tabernáculo para su yglesia…", ff. 44 r.-45 r.

/f. 44 r./

La Comisión de Arquitectura, en su Junta de 10 del corriente, examinó un expediente con plano y condiciones para la construcción de un tabernáculo y altar mayor de piedra en Murillo de Gállego, Reyno de Aragón.

Asegurada la Junta de la providad de don Agustín Sanz en orden al justiprecio de esta obra, y no pudiendo por sí informar del valor de los materiales y jornales corrientes en el parage donde se ha de executar la obra, se remite al cálculo de dicho Sanz.

Y en orden a poderse mejorar la traza presentada, se an creido conducentes /f. 44 v./ a este fin las siguientes prevenciones: que el baldaquín o dosel que se halla demostrado en el diseño baje hasta la altura de la cornisa; que las guardamalletas o cenefa[s] bajen con la misma proporción hasta el principio del arquitrabe; asimismo, que en lugar de jarrones, se exorne la parte que ocupan con estatuas de niños, enriqueciendo todo el remate para que así tenga la debida relación con el orden de arquitectura que le sostiene, procurando elevar esta parte de superior adorno; últimamente, que el cascarón esté más enriquecido de lo que representa el diseño.

En todo lo demás /f. 45 r./ queda aprobado el proyecto de Sanz.

Madrid, a 11 de octubre de 1792.

Luis Paret [rúbrica]

66

1793, marzo, 5 Zaragoza

Dos cartas de Agustín Sanz, para el Consejo de Castilla y para el Escribano de Cámara y de Gobierno de dicha institución para los einos de la Corona de Aragón, diciendo que ha remitido sus segundos planos para la Colegiata de Sariñena.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", ff. 86 r.-87r.

/f. 86 r./

Muy Poderoso Señor

En cumplimiento de la orden de Vuestra Alteza de catorce de julio último pasado, que me fue dirigida en veinte y quatro del mismo por don Manuel Antonio de Santistevan, Secretario de Vuestra Alteza, Escrivano de Cámara y de Gobierno del Consejo por lo tocante a los Reynos de la Corona de Aragón, he formado nuevos planos para la construcción de la Yglesia colegial de la villa de Sariñena, con arreglo, en lo que he comprendido, al informe de la Real Academia de San Fernando, sin que por ello se aya aumentado el coste de la obra, no siendo posible hacer sobre los primeros [planos] las enmiendas o rectificaciones que dicho informe contiene. Y por parecerme combeniente, he aumentado otro plano del lebantamiento del terreno donde está ceñida la idea, cuyos seis papeles, juntos con los primeros, /f. 86 v./ dirijo a Vuestra Alteza por mano del referido Secretario, suplicando encarecidamente a Vuestra Señoría se sirva disponer que la Real Academia gradue mis trabajos si merecen su aprovación.

Cuya gracia espero de la alta justificación de Vuestra Alteza. Zaragoza, 5 de marzo de 1793.

M. P. Señor
A los pies de Vuestra Alteza

Agustín Sanz [rúbrica]

/f. 87 r./

Muy señor mio y mi dueño. Dirijo a Vuestra Merced los nuevos planos que he formado para la Yglesia colegial de la villa de Sariñena, en conformidad de la orden del Consejo que Vuestra Merced se sirvió remitirme en veinte y quatro de julio último pasado, y también los primeros que motivaron dicha orden, para que Vuestra Merced se sirva presentarlos a su Alteza. Y espero deber a la vondad de Vuestra Merced contrivuya para que se me paguen mis trabajos si mereciesen la aprovación de la Academia.

Nuestro señor quarde a Vuestra Merced muchos años. Zaragoza 5 de marzo de 1793.

Besando la mano de Vuestra Merced.
Su atento servidor,

Agustín Sanz [rúbrica]

Señor don Manuel Antonio de Santisteban.

67

1793, abril, 10 Zaragoza

Informe de visura de Agustín Sanz para el Intendente General de Aragón, Antonio Ximénez Navarro, informándole de sus diligencias en Lanaja y del estado del templo de dicho pueblo.

A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena…", f. 27 r.-28 v.

/f. 27 r./

Para desempeño a la comisión que de orden del Consejo se sirvió Vuestra Señoría comunicarme en 16 de enero último pasado, pasé a la villa de Lanaja, y precedida la citación de los ynteresados en los Diezmos y Primicias, Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de dicho pueblo, como consta por las diligencias adjuntas, hice reconocimiento de la yglesia parroquial, su estado y capacidad, cuya operación, por no aver concurrido por parte del Ilustrísimo Cabildo de Huesca, ni del Real Monasterio de Sixena, sin embargo de aver mediado quatro o cinco días desde dicha citación, y por no aumentar gastos, la egecuté con intervención del referido Capítulo y Ayuntamiento, y en su consecuencia, echo bien cargo, encontré que dicha yglesia se alla situada en un estremo de la villa, a la parte vaja de un monte. Se compone de dos naves de estilo gótico sin parte uniforme, y por su mala disposición escasamente tienen cabimiento en ella con vista de los dibinos oficios las personas del pueblo. Y aunque en el día no está en ebidente riesgo de /f. 27 v./ arruinarse, se comprende que a de ser poca su permanencia, por quanto la pared del costado don[de] biene la puerta principal en que apea la bóbeda de la una nave, se alla, por falta de cimientos, bastante desplomada y con muchos quebrantos, y no obstante de averle creado por lo exterior de poco tiempo a esta parte crecidos estrivos para contener su empuge, an continuado los quebrantos, comunicándosen a la bóbeda principal y a la del coro, que actualmente se encuentra apuntalada. Y a no construir dicha pared de nueva planta y por consiguiente las bóbedas y parte de tejado que apean en ella, será infructuoso qualquier gasto que se haga en su reparación.

Las paredes exteriores de las testeras de dichas dos naves a la parte donde biene el altar principal y la que da al costado del monte, se allan muy deterioradas a causa del mucho salitre que reciben del terreno que las circunda, el cual está superior al pabimento de la yglesia treinta y dos palmos, en partes más y en partes menos, de manera que las tres capillas de fondo que ay en dicho costado no tienen sobre sus bóbedas otra cubierta que el mismo /f. 28 r./ terreno, y por esto se calan las aguas plubiales al interior de la yglesia.

La escalera a caracol que comunica a las bóbedas con las paredes de su caja, tiene varios resentimientos y por falta de cimiento se a separado del cuerpo principal de la yglesia en la mayor parte de su altura. La espadaña donde se allan colocadas quatro

campanas, con la del relox, que es obra de bastante consideración, está amenazando ruina y no tiene ningún buen reparo, por lo que dispuse que dichas campanas se tocasen solo a media vuelta y esto en los casos de necesidad. Los tejados de la cuvierta de dichas dos naves tienen poco bertiente, de cuya falta se an originado muchas goteras, y algunos de sus puentes se an separado de los empalmes por la inclinación que an echo las paredes esteriores. El cementerio está junto con la fachada del pórtico y como no tiene ningún cerramiento ay el riesgo de que los perros y otras fieras descubran los cadáveres, como se dice aver sucedido.

Por todo lo cual, y por que sobre no aver en la actual yglesia proporción /f. 28 v./ para ampliarla y dejarla con la decencia devida, las obras de su reparación an de ser de mucho coste, sería lo mejor en mi dictamen construirla de nueva planta en otro sitio más regular y proporcionado para la comunicación de los fieles, como es en la Plaza Principal contigua a la Casa de la Villa, donde se allan unas casitas de poco valor, en inteligencia que la mayor parte de dicha nueva yglesia podrá construirse con los materiales de la antigua, esto aún quando se dexe una porción de sus paredes esteriores para que sirva de cementerio.

Todo lo referido me a parecido hacerlo presente a Vuestra Señoría para que sirva disponer si e de formar plan, proyecto y cálculo para nueva yglesia o lo que Vuestra Señoría tuviese por combeniente. Zaragoza, 10 de abril de 1793.

Agustín Sanz [rúbrica]

68

1793, agosto, 1 Madrid

La Junta nº 101 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aprueba los segundos diseños de Agustín Sanz para la Iglesia colegial de Sariñena, con ligeras indicaciones.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 225 v.

[Margen izquierdo: Señores. Ilustrísimo Viceprotector. Don Pedro Arnal. Don Manuel Martín Rodríguez. Don Francisco Sánchez. Don Guillelmo Casanova. Don Josef de Toraya. Don Mateo Medina. Don Pedro García. Don Julián Barcenilla. Don Luis Paret, Secretario de la Comisión [rúbrica]]

[Encabezamiento: 101. Junta de 1º de agosto de 1793]

/f. 225 v./

De la misma Escribanía se vio por segunda vez un expediente sobre construcción de la Yglesia Colegial de Sariñena, Reyno de Aragón, con seis diseños nuevamente executados por el Académico don Agustín Sanz a continuación de la censura que dio la Comisión a los primeros diseños para esta obra formados también por él mismo. Aprobó la Junta en lo general los mencionados nuevos planos con las prevenciones siguientes: que executase los encuentros de los arcos torales demostrados en dicha yglesia a línea con los de las capillas; que el sitio destinado para presbiterio se dexase ver dividido del lugar señalado para coro, executando esto por medio de dos columnas que sostuviesen un arquitrabado en plano, cerrando encima del cornisamiento la porción semicircular que hay hasta el cañón de la bóveda.

69

1793, agosto, 1 y 7 Madrid

Informe y carta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, relativas a la aprobación de los segundos planos de Sanz para la Iglesia colegial de Sariñena.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", ff. 91 r.-92 r.

/f. 91 r./

[Documento 1. Informe de la Comisión de Arquitectura]

La comisión de Arquitectura en su Junta de 1º del corriente ha examinado un expediente sobre construcción de la Yglesia Colegial de Sariñena, con los nuevos seis diseños executados para esta obra por el Arquitecto Académico don Agustín Sanz

Quedaron en general aprobados estos diseños, sin embargo de las siguientes prevenciones que considera la Junta por acertadas:

Que los encuentros de los arcos torales vengan a línea con los de las capillas. Que divida Sanz el lugar que destina para presbiterio de lo que es el coro executando por medio de dos columnas del mismo orden que manifiestan las pilastras. Y que dichas columnas /f. 91 v./ sostengan un arquitrabado en plano, cerrando encima del cornisamento la porción semicircular que resulta hasta el cañón de la bóveda.

Estas prevenciones dirigidas al mejor aspecto de la obra interior, se recomiendan como oportunas, no dudando la Junta del acreditado acierto de Sanz.

Madrid, a 1º de agosto de 1793.

Luis Paret [rúbrica]

/f. 92 r./
[Documento 2. Carta de Isidoro Bosarte al Consejo de Castilla]

La Real Academia de Nobles Artes se conforma con el dictamen de su Junta de Arquitectura sobre el adjunto expediente y planos para la Yglesia colegial de Sariñena, y de su orden le paso a Vuestra Merced original para que se sirva de ponerlo en noticia de Consejo.

Dios guarde a Vuestra merced muchos años. Madrid a 7 de agosto de 1793.

Ysidoro Bosarte [rúbrica]

70

1794, enero, 16 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz para Antonio Ximénez Navarro, Intendente General de Aragón, sobre el estado de las obras de la Colegiata de Borja.

A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 75 v.-76 r.

Muy Ylustre Señor

En cumplimiento al antecedente Decreto debo informar a Vuestro Señor que, según la relación que por carta me tiene hecha el aparejador /f. 76 r./ Josef Martínez de los daños que ha adbertido al descubrimiento de estas obras, es preciso que yo pase sin pérdida de tiempo a formalizar la visura que se solicita en este recurso, pues en día, por no poder satisfacer desde aquí a las dudas que se le ofrecen al citado aparejador, está suspendida la parte de tejado de la cubierta del coro con riesgo de echarse a perder la sillería y caja del órgano a causa de las lluvias. Zaragoza, 16 de enero de 1794.

Agustín Sanz [rubricado]

71

1794, febrero, 7 Zaragoza

Informe de una visura realizada por el arquitecto Agustín Sanz de las obras de la Colegiata de Borja.

A.H.N., Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 77 r.-78 v.

Muy Ylustre Señor

En obedecimiento al Decreto de Vuestro Señor de 16 de enero próximo, pasé a la ciudad de Borja ha reconocer nuevamente su yglesia colegial, y en su consecuencia allé que la obra de nuevos tejados y arcos exteriores se sigue perfectamente con arreglo a mi proyecto, pero para su continuación ha sido preciso rebajar la pared del costado del coro que mira a la Plaza de Santa María cincuenta y dos palmos, y cuareinta y uno la del lado opuesto, que una y otra manifestaban mucho menos daño antes del descubrimiento. Y aún en este estado, para poder aprobechar las partes restantes he dispuesto formar dos arcos que apehen en los torreones que corresponden a los lados de dichas paredes, sobre los cuales podrán seguirsen éstas con seguridad asta los aleros. Y en lugar de las tres ventanas que havía en cada lienzo es mejor y de menos coste construir una circular de doce palmos de diámetro, que es lo que permite su situación.

Como esta yglesia se alla blanqueada de poco tiempo a esta parte, y para ello cerrados los quebrantos que tenían /f. 77 v./ de antiguo sus bóbedas, no me fue posible conocer por la parte inferior, en la altura de más de noventa palmos, el estado tan ruinoso que ahora que se allan descubiertos sus daños he adbertido contienen, ni tampoco por lo superior a causa de ser formadas de barias alfas modernas y antiguas, que en partes se separan tres palmos unas de otras y en partes se cortan, de lo cual pende su ninguna seguridad, y dudo que jamás aya sucedido higual exemplar. De manera que para seguir la obra de los tejados sin riesgo ha sido preciso apuntalar la bóbeda del coro y las dos contiguas con los arcos que las acompañan, y lo mismo se tendrá que practicar en las dos restantes, de las cuales, por lo menos las quatro primeras con sus arcos y parte de la quinta, que corresponde al presviterio, se tendrán que hacer nuebas, y la porción de tejado que cubre esta última es indispensable lebantarlo al igual del de las otras bóbedas, armándolo con medias tigeras en sus ángulos, supliendo con ladrillo y yeso los fondos que se allan en lo interior de las paredes de este sitio para que tengan generalmente tres palmos de grueso que por lo menos necesitan /f. 78 r./ al asiento de sus aleros.

Como la razón recivida en Borja del coste que tenían los materiales y jornales al tiempo de hacer el proyecto y cálculo de estas obras no conforma ni con una mitad más con el que han tenido y tienen por el aumento que desde entonces asta de presente han tomado, y como por otra parte se ha tenido que atender a otros daños que no se avían encontrado asta el descubrimiento de los reparos egecutados, se ha gastado asta el día en estas obras y en los materiales que ay existentes, que poco más o menos ascienden a trescientas catorce libras, la cantidad de dosmil novecientas cincuenta libras, dos sueldos y once dineros, y faltan que gastar asta las cuatromil seis-cientas veinte y dos libras y diez y nueve [sic] sueldos en que se regularon, mil seis-cientas setenta y dos libras, diez y seis sueldos y cinco dineros, con las que y con dichos materiales existentes me parece abrá suficiente para salir del ramo de paredes principales y tejados. Y pa[ra] la formación de nuevas bóbedas, siendo por el menos coste de cañón seguido con sus marcos, /f. 78 v./ y los demás reparos asta la conclusión del proyecto, resulta de su por

menor, hecho con arreglo a los precios actuales de los materiales y jornales, ser necesaria la cantidad de tres-mil ciento ochenta y cinco libras jaquesas.

Que es quanto puedo informar a Vuestro Señor. Zaragoza, 7 de febrero de 1794.

Agustín Sanz [rubricado]

72

1794, abril, 24 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes de Agustín Sanz de la nueva Iglesia parroquial de Lanaja.

A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena…", f. 31 r.-38 v.

/f. 31 r./

Proyecto que contiene el método que se ha de seguir en la construcción de la nueva yglesia parroquial que manifiestan los planes adjuntos, hideada para la villa de Lanaja.

Primeramente … Por quanto se hace cuenta de aprobechar en la nueva obra los materiales que saliesen útiles del derrivo de la yglesia actual, es preciso trasladar el señor interinamente al Granero de Ilustrísimo Cavildo de Huesca, en la nave de la d[e]recha entrando, la cual debe dibidirse de las otras con tabiques por el medio de los pilares sueltos, acomodando en ella los altares que se juzguen necesarios, formando la sachristía tras el principal, y para hacer uso de las restantes naves, se a de colocar una puerta semejante a la actual en la misma fachada.

2º … Hecha la trasladación, se dará principio al derrivo de la yglesia antigua y al de las casitas contiguas a la de /f. 31 v./ Ayuntamiento, que ocupan el terreno donde se intenta situar la nueva, procurando no inutilizar los materiales por falta de cuidado, separándolos con distinción de clases y poniendo a cubierto las maderas, previniendo que para que pueda serbir de zementerio el espacio de dicha yglesia actual, an de quedar sin demoler sus paredes esteriores en la altura de catorce palmos, cubriéndolas con una albardilla.

3º … En estando expedito el terreno, se an de señalar y abrir, asta encontrar suelo firme, las zanjas para los fundamentos de la nueva yglesia con arreglo a la planta, dándoles un palmo de aumento por todas sus frentes, siguiéndolas en general por las envocaduras de las capillas, ligando las del un lado con las del otro, a correspondencia de las pilastras de la nave y crucero. Y la de la fachada principal a de comprender, con esta proporción, el

espacio que ocupan las columnas. A seguida se macizarán dichas zanjas con buena /f. 33 r./ mampostería ordinaria de cal y piedra guija bien apisonada, dejándolas perfectamente de nivel un palmo inferiores al pavimento exterior.

4º … Sobre dichos fundamentos se planteará la obra con toda exactitud, y se lebantará asta la cornisa del alero de la nave con sillería labrada de la que salga útil del derrivo, que a diferencia de algunas piezas, se juzga abrá la necesaria, sentándola con mortero delgado, cruzando juntas alternatibamente. El zócalo que recive las columnas a de hacerse con piezas crecidas cortadas de intento de la misma calidad que las del derribo. Las basas y capiteles an de comprender parte de la caña de la columna y el resto de esta ha de ser en dos piezas iguales en altura, asegurando unas y otras con espigas de yerro emplomadas en sus centros. Las dobelas del arco de la puerta principal an de tener todo el grueso de la pared, con cinco palmos de altura y dos de voquilla, /f. 33 v./ y las del que biene sobre los intercolumnios an de ser veinte y tres, inclusos los salmeres, y an de contener el alto del arquitrave y friso, penetrando la que menos asta la mitad del grueso de la pared, embutiendo en su sobrelecho, a correspondencia del centro de las columnas, un telar de yerro de tres dedos en quadro, con codillos en los estremos, bien emplomado.
La cornisa ha de ser en dos hiladas, que la junta benga al sofito de la corona, siendo sus piezas crecidas y unidas a cola de milano con las del interior. La de los frontispicios y alero de la nave ha de componerse de una hilada, teniendo tanto tizón como buelo, por lo menos. Los arcos de las ventanas an de ser, de cantería por lo exterior a soga y tizón, y de ladrillo y yeso a lo interior. Los de las capillas, de ladrillo y yeso de tres palmos de rosca, y de lo mismo se arán los de las puertas de las sachristías, a regla por el intradós y escarzanos por el extradós. Igualmente an de ser de ladrillo y yeso los de las naves, los torales de cinco palmos de rosca, y con este material /f. 34 r./ se construirá la forma en bosquejo de la cornisa interior, bóbedas, paredes que circuyen la media-naranja, y cuerpecito superior de la torre, exceptuando las cornisillas del esterior de estas dos últimas partes, que an de ser de piedra, como también la escalera de comunicación a dicha torre, por la cual se aprovecharán las gradas de la espadaña actual.

5º … Las armaduras de los tejados an de egecutarsen como se manifiesta en los cortes, poniendo tablas para el asiento de la teja, que ha de ser a cerro lleno, encarcelándolas de los caballones con mortero de cal. El c[h]apitel de la torre se formará con cerchones y riostas clabadas a la aguja, que esta debe sentar en dos telares de pares, y sobre dichos cerchones se entablan con tablas de dos dedos de grueso, cuviertas en general con hoja de lata, dándole dos manos de color de plomo al olio. Los pisos de la sala capitular, archivo y quarto de las manchas, an de construirsen de bobedillas y maderos de suficiente cuerpo, colocados a dos palmos de distancia de uno a otro, y por la parte inferior, /f. 34 v./ para techumbre de las sachristías, se arán cielos rasos con listones tegidos de caña, y lo mismo en dicha sala capitular y archivo. Al pie del cuerpo campanil de la torre a de formarse un piso de bobedillas, y debajo de este el quarto del relox reducido a lo preciso. La escalera de comunicación a la sala capitular y órgano a de egecutarse de ladrillo y yeso con peldaños de madera de quatro dedos en quadro.

6º … Todo el interior de la yglesia, con sus oficinas, a de revocarse perfectamente con yeso pardo, sobre el qual (exceptuando la torre) se ará el enlucido con yeso blanco. Y los capiteles, basas, ymposta, adornos de puertas y ventanas, y última mano del cornisamento, ha de hacerse con estuco.
El altar principal, atendiendo al menos coste, debe hacerse de madera imitando a mármol blanco lo que es escultura. La arquitectura a diferentes mármoles de buen gusto, y dorando los capiteles, basas, sagrario y marco de la medalla. Los balaustres de las puertas de las entradas del coro an de ser de yerro bien trabajados, con los dados y anillos de /f. 35 r./ bronce. Las gradas de dicho altar, las de el presviterio y puerta principal, an de ser de piedra en piezas crecidas, y el pabimento general de baldosas de tercia en cuadro sentadas con yeso.

7º … Las bidrieras de las ventanas de la yglesia an de tener los telares de yerro correspondientes a su seguridad, con rejadillos a la mano de afuera. En las ventanas de las sachristías, sala capitular, caja de su escalera, archivo y la primera del cuerpo inferior de la torre, se an de poner rejas y bidrieras en las cinco primeras.

8º … Las puertas de las sachristías y las de la entrada a la torre y escalera de la sala capitular, an de ser de pino meliz armadas a boquilla, por la cara como se demuestran en el corte nº 3, y por la espalda an de hacer fondo sus paneles, y los marcos han de tener siete dedos de canto, y once de tabla. Las ventanas de dichos departamentos han de ser de dos medias con paneles grandes a lo interior y lisas por lo exterior, sus marcos de nueve dedos en cuadro, y unas /f. 35 v./ piezas y otras han de llebar los herrages correspondientes, y para la sala capitular, archivo, quarto del órgano y el del relox, se ha de hacer aprobechamiento de las puertas y ventanas que se allan útiles en la yglesia actual. Las puertas principales han de ser de gorrón de dos medias con postigos, lisas por la cara exterior y empaneladas por la interior, los saetines y barras han de tener diez dedos de ancho, seis de grueso y han de estar a dos palmos de distancia de una a otra, en las quales han de engargarar dichos paneles. Las piezas de la mano han de tener un palmo de tabla y diez y seis dedos las del gorrón. Estas an de llebar lorigas de yerro a la parte de arriva, y a la vaja dados, puntos y planchas, y para cerrarlas se les pondrá media falleva, valdero y cerrajas correspondientes, dando a toda la referida carpintería dos manos de color de caova al olio.

9º … A la parte exterior de el templo, contiguo ha sus paredes, ha de hacerse un empedreado de cinco palmos de ancho, que tenga algún /f. 36 r./ descenso para salida de las aguas, al cual después de bien apisonado se le han de echar lechadas de mortero de cal para su permanencia.

Cálculo

Por abilitar la nave del granero del Ilustrísimo Cabildo de Huesca para hacer la trasladación del Señor, se regula … 120 libras.

Por la compra de las casas situadas en el terreno donde se intenta construir la yglesia … 350 libras.

Por el derrivo de la yglesia actual, se consideran … 300 libras.

Por 1.048 varas cúbicas de escabación en todas las zanjas de los fundamentos, echa cuenta a dos varas de profundidad, a 3 sueldos por una … 157 libras, 4 sueldos.

Por 1.048 varas cúbicas de mampostería común para el relleno de dichas zanjas, a 13 sueldos … 681 libras, 4 sueldos.

Por 4.555 ½ varas cúbicas de cantería en todas las paredes, a 10 reales plata con todo gasto … 4.555 libras, 10 sueldos.

Por 10.298 palmos cúbicos de cantería en la cornisa que sirve de alero a la nave, en las de sus estrivos, alero de las capillas, en las dos de la torre y zócalos que sientan sobra estas dos, a 1 sueldo … 514 libras, 18 sueldos.

Por 1.947 palmos cúbicos de cantería en las gradas del presviterio, las de la fachada y zócalo de las columnas, a 12 dineros … 73 libras, 10 sueldos, 4 dineros.

6.752 libras, 6 sueldos, 4 dineros.

/f. 36 v./

La antecedente … 6.752 libras, 6 sueldos, 4 dineros.

Por 14.743 palmos cúbicos de cantería en las columnas de la fachada, con sus basas y capiteles, en el cornisamiento del mismo orden, en las cornisas orizontales y oblicuas de los quatro frontispicios, y en las cornisillas de las quatro ventanas de las naves, a 2 sueldos … 1.474libras, 6 sueldos.

Por 5 llameros de piedra para coronación de los estrivos, y pie de la cruz de la media naranja … 60 libras.

Por colocación de 40 gradas de piedra en la escalera de la torre, de las que se allan en la escalera de la espadaña actual, a 5 reales plata … 20 libras.

Por 42 gradas de piedra que faltan para el resto de la escalera de dicha torre, a 12 reales plata … 50 libras, 8 sueldos.

Por 1.214 varas cúbicas de fábrica de ladrillo y yeso en los arcos de las capillas, en los de la nave y crucero, en las partes que se macizan de las bóbedas, en las paredes que

forman la media-naranja, en el segundo cuerpo de la torre, y en todos los sargeos de las cornisas interiores, a 14 reales plata por una … 1.699 libras, 12 sueldos.

Por 806 varas quadradas de bóbeda de dos alfas en todas las de esta yglesia, a 5 reales plata … 403 libras.

Por 2 tigeras de pendolón con sus errages para la armadura de los tejados de la nave, a 28 libras … 56 libras.

10.515 libras, 12 sueldos, 4 dineros.

/f. 37 r./

La antecedente … 10.515 libras, 12 sueldos, 4 dineros.

Por 4 puentes de 30 palmos de largueza y 2 de 32, necesarios para dicha armadura, a 20 reales plata … 12 libras.

Por los trabajos de armar los tejados de las naves, media-naranja, capillas y quarto de las manchas, con las maderas de los de la yglesia actual, se regula, con inclusión de los clavos … 150 libras.

Por 18 maderos para los tejados de la sala capitular y archivo, a 14 reales plata, con colocación y clavos … 25 libras, 4 sueldos.

Por 420 varas quadradas de entablado echo con tablas nuevas, que se consideran necesarias para todos los tejados, además de las que se allan en los de la yglesia actual, a 2 reales plata por una, con los clavos …84 libras.

Por la colocación de 16.000 tejas que se necesitan para todos los relacionados tejados, las 12.000 de las que se allan en la yglesia actual y las 4.000 nuevas … 80 libras.

Por la compra de dichas 4.000 tejas … 24 libras.

Por el c[h]apitel de la torre, con todo gasto … 160 libras.

Por 36 maderos con sus bobedillas, para los pisos y techumbre de la sala capitular y archivo, a 20 reales plata … 72 libras.

Por 144 varas quadradas de cielo-raso, con sus cornisillas, en las sachristías, sala capitular y archivo, a 20 reales plata … 72 libras.

Por la formación del quarto del relox, su piso, el del cuerpo campanil, y quarto de las manchas … 42 libras.

11.229 libras, 12 sueldos, 4 dineros.

/f. 37 v./

La antecedente … 11.229 libras, 12 sueldos, 4 dineros.

Por el adorno interior de la media-naranja … 84 libras, 18 sueldos.

Por el adorno de las quatro ventanas de las testeras de las naves … 40 libras.

Por el de las doce circulares de las mismas … 60 libras.

Por 133 varas liniales de cornisamiento en todo el contorno interior, a 10 reales … 133 libras.

Por 30 capiteles, a 35 reales plata … 105 libras.

Por la labra de las pilastras y sus basas … 120 libras.

Por las ympostas y archivueltas de los arcos de las capillas … 70 libras.

Por los adornos de las puertas de las sachristías … 20 libras.

Por 3.509 varas quadradas de enlucido con yeso blanco, en todo el interior, con arreglo al proyecto, a 1 sueldo, 8 dineros, incluso el jarreo … 263 libras, 3 sueldos, 8 dineros.

Por 729 varas quadradas de pabimento que contiene el de la yglesia y sus oficinas, a 2 reales plata, incluso el terrapleno que ha de hacerse para dejarlo a la altura que manifiestan los dibujos … 145 libras, 16 sueldos.

Por 1.196 palmos quadrados de bidriera en las ventanas de la yglesia, a 3 reales plata, inclusos sus rejadillos … 358 libras, 16 sueldos.

Por 229 palmos quadrados de bidrieras en las ventanas de las sachristías, sala capitular, caja de su escalera y archivo, a 1 sueldo, 12 dineros … 19 libras, 19 sueldos.

Por las 6 rejas de yerro que han de ponerse en las ventanas de las sachristías, sala capitular,

12.650 libras, 4 sueldos, 12 dineros.

/f. 38 r./

La antecedente … 12.650 libras, 4 sueldos, 12 dineros.

caja de su escalera, archivo, y primera de la torre, consideradas todas en 18 arrobas de peso, a 26 reales … 46 libras, 16 sueldos.

Por el telar de yerro que a de embutirse en el sobrelecho del friso del cornisamiento de la fachada y las espigas proyectadas para el enlace de los despiezos de las columnas, que se considera pesar doce arrovas, a 30 reales plata … 36 libras.

Por la cruz de la fachada y la de la media-naranja y torre, doradas a sisa … 51 libras.

Por 4 arrobas plomo para encarcelamiento de dicho telar, espigas y cruz de la fachada … 8 libras, 10 sueldos.

Por la puerta principal, con sus errages … 52 libras.

Por 4 puertas para las sachristías, entrada a la escalera de la torre y a la de la sala capitular, a 21 libras … 84 libras.

Por 2 ventanas para dichas sachristías, con los yerros …22 libras, 4 sueldos.

Por ar[r]eglar las puertas y ventanas para los demás departamentos, de las que se allan en la yglesia actual, se regulan … 8 libras.

Por dar al olio a la espresada carpintería … 40 libras.

Por la celosía que cierra el hueco del órgano y su lateral, dadas de color de caoba al olio y dorados sus rosetones … 40 libras.

13.038 libras, 14 sueldos, 12 dineros.

/f. 38 v./

La antecedente … 13.038 libras, 14 sueldos, 12 dineros.

Por el altar principal, siendo el zócalo de piedra, resulta de su pormenor ser su importe, con todo coste … 700 libras.

Por la balaustrada de las entradas del coro … 44 libras.

Por 180 varas quadradas de empedreado a lo exterior, contiguo a las paredes de la yglesia, a 2 sueldos … 18 libras.

Por erramientas, maderas para andamios, cimbras, cuerdas, torno etc., se regulan … 160 libras.

Total … 13.960 libras, 14 sueldos, 12 dineros.

Hacen reales de vellón … 262.790 y 12 maravedís.

Zaragoza, 24 de abril de 1794.

Agustín Sanz [rúbrica]

73

1794, mayo, 20 Zaragoza

Copia del informe de Agustín Sanz de la visura de certificación del fin de las obras de la Iglesia parroquial de Pina.

A.C.L.S., Papeles sueltos de distintos pueblos, Pina.

Digo yo, Agustín Sanz, maestro de obras en la presente ciudad y Académico de Mérito de la Real de San Fernando, que en conformidad de haver formado un plan para la reparación de la Yglesia parroquial de la villa de Pina y su torre, el que presenté al Real Acuerdo de este Reyno con fecha de veinte y dos de agosto de mil setecientos setenta y nuebe y se remitió al Supremo Consejo, quien lo aprobó y devolvió firmado y rubricado de don Juan Antonio Rero y Peñuelas, mandando se egecutasen las obras en el modo y forma que en el mismo se encuentran delineadas, he pasado a la villa de Pina de orden del Excelentísimo Señor Conde de Sástago a visurar las obras practicadas y ver y examinar si estaban conformes y concluidas según arte y con arreglo al expresado plano y a la capitulación reglada por mi con fecha de treinta y uno de mayo de mil setecientos ochenta, y haviéndolas encontrado en todo conformes, concluidas y ajustadas a dicho plano y capitulación, lo certifico y firmo en Zaragoza a veinte de mayo de mil setecientos noventa y quatro = Agustín Sanz = Excelentísimo Señor =.

74

1794, octubre, 20 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz para Antonio Ximénez Navarro, Intendente General de Aragón, sobre el coste de las obras pendientes en la Colegiata de Borja.

AHN, Consejos, leg. 22.934, exp. 22, ff. 80 v.-81 r.

Muy Ylustre Señor

Las tresmil ciento ochenta y cinco libras que se necesitan gastar en esta yglesia son únicamente para dejarla con seguridad sin apartarse del proyecto principal, resultando este /f. 81 r./ mayor gasto, principalmente, de tener que construir de nuevo las bóbedas y arcos que las acompañan, siendo assí que en dicho proyecto sólo hice cuenta de repararlas por los motivos que tengo expuestos en mi informe de 7 de febrero

último. Que es lo que puedo informar a Vuestro Señor. Zaragoza, 20 de octubre de 1794.

Agustín Sanz [rubricado]

75

1795, marzo, 11 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz sobre el estado de las obras de la Iglesia parroquial de Épila.

A.D.P.Z., Legajo de Junta de Propios nº XII-687, Obras municipales 1799, Épila, s. f.

Como Director que soy de la fábrica de la Yglesia parroquial de la villa de Épila certifico que, para la conclusión de dicha yglesia falta que hacer el pabimento, concluir la fachada y torres, el altar principal, la carpintería de puertas y ventanas, las bidrieras, arreglar el órgano y sillería del coro, formar de nuevo el púlpito y cancel, y abilitar el terreno de delante de la yglesia construyendo una plazuela con su gradería para la buena comunicación, cuyas partes ascenderán, sobre poco más o menos, a docemil y quinientas libras jaquesas.
Zaragoza, 11 de marzo de 1795.

Agustín Sanz [rúbrica]

76

1795, noviembre, 7 Zaragoza

Copia de un informe del arquitecto Agustín Sanz sobre el estado de las obras de la nueva Iglesia parroquial de Épila.

A.C.L.S., Expediente sobre la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto.

Copia

Como arquitecto que soi Académico de Mérito de la Real de San Fernando y Director de la Real de San Luis, certifico que, la fábrica de la Yglesia parroquial de San Pedro Arbués, que vajo mi dirección se construie en la villa de Épila, se halla en el día concluida por lo interior en quanto a lo material de su formación, excepto su pabimento y el enlucido de las sacristías. Por lo exterior falta finalizar la fachada principal, que está a el alto del frontón, hacer algunos macizos en las paredes de sus costados procedentes

de los andamios, poner una línea de losas a la cahida de las aguas de los tejados, y formar delante del pórtico, para la buena comunicación de la yglesia, una plaza con su correspondiente gradería.

Igualmente se halla construido el altar mayor a diferencia de una pequeña parte de escultura y de los dorados imitados a mármoles. Está trabajada la maior parte de la carpintería y mucha de ella colocada en su sitio, y lo mismo sucede con las vidrieras. Falta que arreglar y colocar en el nuevo coro la sillería del antiguo y los calajes de las sacristías.

I por lo que pertenece a púlpitos, cancel, órgano, rejado del atrio y pila bautismal de agua bendita, nada hai construido hasta de presente.

Y para que conste donde convenga lo arriba dicho, firmo la presente en Zaragoza a 7 de noviembre de 1795. = Agustín Sanz.

77

1796, julio, 1 Madrid

La Junta nº 126 de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Fernando aprueba los planos de Sanz para la Iglesia de El Frasno, pero le indica correcciones.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), ff. 283 v.-284 r.

/f. 283 v./
[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Manuel Martín Rodríguez. Don Francisco Sánchez, menor. Don Manuel Machuca. Don Guillermo Casanova. Don Antonio Aguado. Don Pedro Joaquín de la Puente Ortíz. Don Alfonso Rodríguez. Don Luis Paret. Secretario [rúbrica]]

[Encabezamiento: 126. Junta de 1º de Julio de 1796]

Examináronse succesivamente tres diseños del académico arquitecto don Agustín Sanz para construcción de una nueva yglesia en el lugar del Frasno, hecha esta remisión de acuerdo de la Sala de Gobierno de Aragón por el escribano Santistevan. Estimose arreglada en lo general la forma del edificio, pero ocurrió sin embargo prevenir a Sanz diese a las columnas de la fachada de la yglesia la forma de pilastras, excusando así en estas como en las demostradas en el cuerpo interior del edificio, las estrías. Recomendósele también limitase el alto de las capillas, ciñéndose a la /f. 284 r./ proporción dupla, por cuyo medio evitaría que los arcos de ellas intestasen en el architrabe. Y por último, se le encargó por indispensable el aumento de luz, dando mayor avertura a las ventanas que deben comunicarla, haciéndolas semicirculares y con bastante derrame hacia lo interior del edificio.

78

1796, julio, 22 Zaragoza

Memorial autógrafo de Agustín Sanz solicitando una asignación diaria por la dirección de las obras de la nueva cúpula sobre el Coro del Pilar.

A.C.P., Sala 3, Caja de cartas-memoriales recibidos por el Cabildo (1796-1799), cartas de 1796 (signatura provisional).

[Margen izquierdo, con otra letra: La Junta de Fábrica del Pilar, en la del día 4 de agosto del corriente año de 1796, acordó dar al suplicante don Agustín Sanz quatro reales de plata por cada día, inclusos los días festivos, mientras durare la obra que aquí se expresa, y también que pueda llevarse el derecho que tienen por los oficiales que trabajen en la misma, en atención a la grandeza de esta obra y reflexiones que expone, de que certifico. Doctor don Pedro Castillo, Secretario [rúbrica]]

Ylustrísimo Señor

Agustín Sanz, arquitecto de Vuestra Ylustrísima en las obras que se ofrecen en el Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, a los pies de Vuestra Ylustrísima, con su mayor respeto expone que la media-naranja que por orden de Vuestra Ylustrísima se ba a construyr sobre el coro principal de dicho templo, es obra que para su buen desempeño requiere mucho trabajo y meditación por parte del exponente, así por la naturaleza de ella, como por los agregados de las partes accesorias, lo qual le ha de ocasionar el haver de desatender a otras obras y trabajos que, aunque de menos consideración, le rinden lo preciso para la manutención de su dilatada familia.

Y por quanto el exponente tiene noticia de que quando se construyó la que cubre el Tabernáculo de Nuestra Señora asignó Vuestra Señoría Ylustrísima quatro reales de plata diarios a cada uno de los dos maestros que la dirigían, además del d[e]recho de los oficiales, que heran bastantes, en esta atención a Vuestra Ylustrísima suplica que, teniendo presente la estación del actual tiempo en el que todos los comestibles y géneros llevan unos precios muy superiores a los que en aquel tenían, se sirva señalarle al exponente durante la referida obra el diario que le parezca correspondiente a dichos trabajos, en el concepto de que a los oficiales que trabajaren se les dará solo su jornal, quedando a veneficio de la fábrica el d[e]recho que de ellos devía percivir el exponente.

Cuya gracia espera merecer de la venignidad y justificación de Vuestra Ylustrísima. Zaragoza, 22 de julio de 1796.

Agustín Sanz [rúbrica]

79

1796, agosto, 13 Zaragoza

Cálculo desglosado elaborado por el arquitecto Agustín Sanz del coste de las obras pendientes para concluir la nueva Iglesia parroquial de Épila.

A.C.L.S., Expediente sobre la construcción de la Iglesia parroquial de Épila, doc. suelto.

Cálculo del coste que tendrá la perfecta conclusión de la Yglesia parroquial de la villa de Épila, según el estado en que se halla hoy, día de la fecha.

Por 18 días de trabajo que serán necesarios para la conclusión de las sacristías, a 20 reales de plata por uno … 36 libras.

Por 10 cahices de yeso blanco que se consideran necesarios para el enlucido de las mismas y el de 129 varas quadradas que faltan en otras pequeñas partes del interior de la yglesia, a 17 reales plata … 17 libras.

Por el trabajo de labar dichas 129 varas, a 3 sueldos … 17 libras, 17 sueldos [sic: 19 libras, 7 sueldos].

Por concluir las tres cisternas, en las que se consideran diez días necesarios un oficial con seis peones … 25 libras.

Por 30 cargas de ladrillo necesarias para las mismas … 14 libras.

Por 30 cahíces de yeso pardo para lo mismo, a 4 sueldos, 4 dineros … 6 libras, 7 sueldos, 8 dineros.

Por 5.000 baldosas que faltan hasta el cumplimiento de las necesarias para el pavimento de la yglesia y sus departamentos, a 18 libras, 16 sueldos … 94 libras.

Por el asiento de dichas 5.000 baldosas y 12.000 que hay existentes, incluso el jarreo … 170 libras.

Por 240 varas quadradas de labado en las paredes del quarto del archivo, a 3 sueldos por una … 36 libras

Por 100 varas quadradas de suelo en el mismo, a 2 reales plata, incluso jarreo … 20 libras. /f./

Por los solaretes de yeso que se han de echar en 30 gradas de la escalera de comunicación al órgano y a dicho quarto … 6 libras.

Por 3 rejas de yerro, una puerta para dicho archivo, otra para la ventana que da luz a su escalera y otra para la Capilla de San Pedro Arbués, se considera pesarán seis arrobas, a 36 reales de plata … 21 libras, 12 sueldos.

Por la colocación de las mismas y otra en el quarto anterior al de las manchas … 8 libras.

Por relabar el aguamanil actual y colocarlo en el sitio de la nueva yglesia, se regulan … 14 libras.

Por la formación del lugar común en la tabla de su asiento … 50 libras.

Por 79 maderos docenes con sus bovedillas para los techos de los espacios del último piso, que corresponden sobre el atrio, quartos accesorios y los 6 que faltan en las torres, a 16 reales plata … 126 libras, 8 sueldos.

Por las dos porciones de escalera que faltan en dichas torres, componen 26 gradas, cuio importe es … 99 libras, 4 sueldos.

Por el labado de 56 bovedillas, con su suelo correspondiente, que se hallan construidas en dichos espacios, a 5 reales de plata … 28 libras.

Por la formación del texado que corresponde sobre el atrio … 83 libras, 16 sueldos.

Por 1.490 varas quadradas de jarreos y enlucidos con yeso pardo en las cajas de las dos torres y en todos los espacios contiguos, a 2 reales plata … 298 libras. /f./

Por el labado de la escalera que hay construyendo en una de dichas torres … 25 libras, 10 sueldos.

Por nueve varas quadradas de tabique para cerramiento de la bodega que viene bajo de la misma, a 5 sueldos … 2 libras, 5 sueldos.

Por los andamios que hai que hacer a lo exterior en el frente de la fachada principal para su conclusión, se regulan, con inclusión del coste de las maderas … 200 libras.

Por 1.594 varas cúbicas de fábrica agramillada de ladrillo y yeso en las dos torres y en la porción de pared comprendida entre las mismas, donde sienta la balagustrada, a 30 reales de plata por una, con todo, a todo gasto … 4.782 libras.

Por el asiento de las losas que faltan en el pavimento del atrio, se consideran … 5 libras.

Por la relabra y asiento de 279 palmos cúbicos de cantería que hai existentes para la basa del sotabanco de las torres, a un real de plata … 27 libras, 18 sueldos.

Por 847 palmos cúbicos de cantería necesarios para el cumplimiento de la misma, a 3 reales de plata … 254 libras, 2 sueldos.

Por 10.328 palmos cúbicos de cantería en todas las cornisas mayores y menores, a 3 reales de plata … 3.098 libras.

Por 2.340 palmos cúbicos de cantería en las basas del cuerpo suelto de las torres y balagustrada, a 3 reales de plata … 702 libras. /f./

Por 180 palmos cúbicos de losa para la cubierta de la porción de pared comprendida entre las dos torres, donde sienta dicha balagustrada, a 4 sueldos, 8 dineros … 40 libras.

Por 1.020 palmos cúbicos de cantería en los netos de los pedestrales de las dos estatuas y cruz de la fachada, a 4 sueldos, 8 dineros … 229 libras, 10 sueldos.

Por los 16 capiteles de las pilastras de los cuerpos sueltos de dichas torres, a 36 libras … 576 libras.

Por las 8 cartelas para las claves de los arcos de las ventanas de dichas torres, que componen 216 palmos cúbicos, a 3 reales de plata … 64 libras, 16 sueldos.

Por las dos muestras del relox, siendo los tableros de piedra de Calatorao y las horas embutidas de plomo y doradas a sisa … 150 libras.

Por los dos c[h]apiteles de las referidas torres, siendo de madera cubierta de plomo … 2.000 libras.

Por la cruces de las mismas, con sus bolas doradas a sisa, se regulan … 140 libras.

Por la cruz de yerro de la coronación de la fachada, también dorada … 100 libras.

Por las dos estatuas de la coronación de la fachada, dadas de blanco al óleo … 400 libras.

Por los 8 llameros mayores, a 20 libras … 160 libras.

Por los 16 menores, a 12 libras … 192 libras.

Por 50 balaustres, a 8 libras … 400 libras. /f./

Por la dos pilas de agua bendita … 100 libras.

Por la bautismal, con todo coste … 327 libras, 10 sueldos.

Por la formación del cancel, con el coste de dos maderos que faltan para él y el de sus herrages … 689 libras.

Por la colocación de la carpintería que se halla construida, con la inclusión de herrages que para ella faltan … 120 libras.

Por 8 puertas llanas necesarias para algunos departamentos, a 40 reales de plata … 32 libras.

Por la composición de los calages de las sacristías y trasladarlos a la nueva yglesia … 160 libras.

Por trasladar las sillas al nuevo coro y aumentar dos sillas … 160 libras.

Por los púlpitos, con inclusión de los dorados y demás, hasta su conclusión o perfección … 960 libras.

Por el órgano, según la contrata hecha y con inclusión de su caja … 1.060 libras.

Por los dorados e imitados a mármoles del altar mayor … 637 libras, 10 sueldos.

Por el imitado a mármoles del ornato de las puertas de las sacristías, el imitado a cahoba de la caxa del órgano y su barandilla, el del cancel y puerta principal, con las dos de las torres, y por dar de color al olio por la cara y al temple por la vizcara a toda la carpintería que da a la fachada … 246 libras, 11 sueldos, 4 dineros.

Por el imitado a cahoba de los seis confesionarios nuevos … 31 libras, 17 sueldos, 8 dineros.

Por las vidrieras que faltan en las ventanas de la yglesia, las quales componen 328 palmos quadrados, a 4 reales plata … 131 libras, 4 sueldos.

Por 132 palmos quadrados de vidriera común para las ventanas de las sacristías, y otra en la de la sala capitular, a 5 sueldos por uno, con rejadillos … 33 libras.

Por el rejado de yerro para cerramiento del atrio, se considera pesará 80 arrobas, a 36 reales de plata … 288 libras.

Por la cerraja, con su cerrojo y los dados de bronce del mismo … 11 libras.

Por arreglar la calle que da enfrente del Castillo en 72 varas de longitud con una línea de losas que ha de ponerse a la caída de las aguas, empedrando el resto de su ancho, se regulan … 180 libras.

Por algunos recibos y rebocos que hai que hacer en la pared antigua de la yglesia, que corresponde a dicha calle, se regula … 40 libras.

Por bajar las campanas y subirlas a la nueva torre, con el trabajo de desarmarlas y bolverlas a armar … 40 libras.

Por las dietas del Arquitecto que se consideran necesarias para la dirección de la obra, con un número proporcionado de operarios … 400 libras.

Total … 20.368 libras, 16 sueldos, 4 dineros.
Se aumenta por el altar de la reserva … 370 libras.

Son al todo … 20.738 libras, 16 sueldos, 4 dineros.

/f./

Asciende el cálculo antecedente a veintemil setecientas treinta y ocho libras, diez y seis sueldos y quatro dineros moneda jaquesa, de cuya cantidad, deduciendo ciento doce libras, importe de veinte y quatro mil ladrillos existentes en el texar, sesenta y nueve libras, quince sueldos, por sietemil y quinientos que se hallan en la fábrica, y mil noveinta y cinco libras, diez y seis sueldos y diez dineros, dinero que hay efectivo, resulta ser necesario gastar para la perfecta conclusión de la expresada fábrica, diez y nueve mil quatrocientas sesenta y una libras, quatro sueldos y diez dineros de dicha moneda. Y no se rebaja cantidad alguna por el valor de los materiales que salgan útiles de la yglesia antigua, considerando que el que resulte, deducido el importe de los trabajos de la demolición, equivaldrá al coste que tendrá la formación de la plaza que indispensablemente ha de hacerse para la buena y decente convinación de la yglesia al frente de su fachada principal. Y aunque este cálculo asciende a mayor cantidad que el que en otro tiempo se hizo contando lo que desde entonces hasta de presente se ha invertido, consiste la diferencia: lo 1º en que en aquel sólo se calculó la fábrica material, y lo 2º, en el excesivo aumento que han tomado toda clase de materiales y jornales de operarios. Épila, 13 de agosto de 1796 = Agustín Sanz.

Agustín Sanz [rúbrica]

80

1796, agosto, 16 Zaragoza

Certificación de los arquitectos Agustín Sanz y Francisco Rocha del deterioro de la bóveda que cubre el Coro del Pilar y del coste que supondrá construir para remplazarla la cúpula proyectada por Ventura Rodríguez.

A.C.P., Libro Copiador de Cartas del Cabildo Metropolitano de Zaragoza (del Pilar), 1795-1823 (Arm. 2, Caja 5, Lig. 8), s. p.

[Encabezamiento: Certificación de los arquitectos don Agustín Sanz y don Francisco Rocha sobre el coste de la cúpula que se expresa en la representación antecedente, a quien acompañó]

Los arquitectos Académicos de Mérito de la Real de San Fernando y Directores de la Real de San Luis que abajo firmamos, decimos que de orden del Ylustrísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza hemos visurado con todo cuidado los quebrantos que se advierten en la bóbeda que cubre el coro principal de su / Santo Templo de Nuestra Señora del Pilar, y de su reconocimiento entendemos que dicha bóbeda y arcos que la acompañan amenazan peligro de ruina. Assí mismo, de orden del mismo Ylustrísimo Cabildo hemos calculado, con la detención que exige la importancia del asunto, lo que será necesario gastar para la execución de la nueva cúpula que se piensa construir en el sitio de la referida bóbeda, semejante a la que se halla construida sobre el Tabernáculo de la Santa Capilla, y teniendo presentes los diseños y planes formados por el arquitecto don Bentura Rodríguez, mandados executar por Su Magestad el señor Don Carlos III, ha resultado que se necesita gastar la cantidad de quinientos sesenta y quatro mil ochocientos y tres reales de vellón y veinte y seys maravedises, que es quanto entendemos y podemos decir, y para que conste donde convenga y sea necesario damos la presente, que firmamos en Zaragoza a 16 de agosto de 1796 = Agustín Sanz = Francisco Rocha.

81

1798, junio, 6 Zaragoza

Proyecto constructivo y cálculo de costes, elaborados por el arquitecto Agustín Sanz, de la nueva torre campanario que se pretende construir en la Iglesia parroquial de Villarroya de la Sierra.

A.D.P.Z., Legajo de Junta de Propios nº XII-687, Obras municipales 1798, Expediente "De Villa-Roya de la Sierra", ff. 1 r.-5 r.

/f. 1 r./

Método de construcción que deberá obserbarse en la execución de la torre de campanas que manifiesta el dibujo adjunto, la qual es ideada para la que se intenta construir de nueva planta en la Yglesia parroquial de la villa de Villa-Roya de la Sierra, del partido de Calatayud.

Primeramente, la torre se a de situar contiguo a la pared foral de la yglesia en el paso al cementerio, cuyo sitio, según los informes recividos, es el más a propósito para ello. En él se hará el foso para el cimientos, cuya extensión a de ser con dos palmos de aumento por todas frentes a la que tiene dicha torre en su primera planta, profundizándolo hasta hallar terreno tan sólido que no haya la menor duda en que se puede fundar sobre él con total seguridad. Y sucesivamente se hará el relleno de dicho /f. 1 v./ foso con mampostería ordinaria trabajada con el mayor cuidado, por tongadas iguales sentadas a mano con abundante mezcla compuesta de dos partes de arena y una de cal, una y otra de la major calidad, llebando cada tongada de por sí bien ripiada y muy apisonada.

2º. Executado que sea el cimiento y dando lugar a que se enjugue y consilide, se a de hacer con mucha exactitud el planteo del primer cuerpo de la torre, reduciéndolo en sus respectivas alturas con arreglo a la figura 3ª y alzados, obserbando lo mismo según la figura 4ª en el segundo cuerpo y chapitel. Y a continuación se edificará dicha torre en toda su altura hasta el faldón primero del citado chapitel inclusive, de fábrica agramilada de ladrillo y yeso, trabajada con el mayor primor, siendo de piedra sillería de las canteras del lugar de Torralba la cara exterior del zócalo, a soga y tizón de tres y quatro palmos de entrega, con seis palmos de línea las piezas de los ángulos, y quatro palmos las de los centros, quando menos, repartiendo /f. 2 r./ la altura de dicho zócalo en quatro hiladas iguales.
También serán de sillería los ángulos de todas las cornisas y los del arquitrave del segundo cuerpo, los cimacios de las dos primeras con sus bate-aguas, las basas y capiteles de las pilastras, las quatro ménsulas que sirben de clave en los arcos de las ventanas para colocación de las campanas, y los quatro llameros, cuyas partes se han de labrar con toda limpieza y perfección y en despiezos proporcionados con el tizón competente según sus respectivos buelos.
Y al tiempo de la execución del segundo cuerpo se colocará, medio palmo superior al intradós de los arcos de las ventanas y a un palmo de las caras exteriores, un telar de hierro, cuyos barroncillos tengan dos dedos y medio en quadro de grueso, unidos en sus extremos con nudillos y clavijones. También se a de colocar, en el lugar que se manifiesta en la figura 1ª, la muestra del relox, la qual a de ser de alabastro y los números de plomo baceados [sic] a cola de milano dorados a sisa, formando en el hueco interior de la torre un quarto con su piso de bobedillas /f. 2 v./ para dicho relox, al que se le pondrá una puertecita llana en aro con cerradura, y otro piso igual se hará sobre él para tañer las campanas, con puerta elevadiza, los quales se manifiestan en la figura 2ª.
La escalera de dicha torre a de ser de ladrillo y yeso, sus correas de dos alfas con buenas rozas, y su barandilla de tabique, poniendo en cada grada un bar[r]ote de madera de quatro dedos en quadro. En su entrada se colocará una puerta armada a boquilla de una

ala en aro, de quatro palmos ancho y diez alto luz, con hierros. Y dos ventanas de dos hojas en las que han de dar luz a la citada escalera.

3º. El armado del chapitel a de hacerse en la misma forma que se demuestra en la expresada figura 2ª, siendo la aguja un madero de una pieza que tenga de grueso palmo y medio en quadro, afianzada en la parte vaja en un telar de pares, que sus piezas tengan un palmo y tres dedos en quadro de grueso sin empalme alguno, solo sí sentadas y clavadas en buenas soleras unidas entre sí por sus estremos y empotradas en las paredes. Sobre el /f. 3 r./ primer faldón se colocará un telar octógono de palmo y tres dedos en quadro de grueso sus piezas, desde el qual subirán a empalmar en la aguja los ocho rampantes, uno en cada ángulo, teniendo estos un palmo de canto y palmo y tres dedos de tabla. Los cerchones han de ser doce, uno correspondiente a cada ángulo y otro en el medio de las frentes mayores, aumentando en cada una de estas dos hijuelas para proporcionar los claros de uno a otro. Dichos cerchones se formarán de trozos de tablón doblados, unidos con abundantes clavos, de modo que juntos los dos gruesos compongan ocho dedos de canto y un palmo de ancho por donde menos, y han de sentar en el expresado telar y en los rampantes, clavándolos con toda seguridad, y a la aguja, a cuyo fin deberá ésta ochabarse desde el encuentro de los rampantes hasta lo superior de ella, y ligándolos con una abrazadera de hierro colocada a la altura de las bolutas. Sobre ellos se entablará el segundo faldón con tablas de dos dedos y dos líneas de grueso bien clabadas, como también el bate-aguas del primero, poniendo para ello suficientes quartizos /f. 3 v./ de madera que enr[r]asen con el material. Y lo restante del chapitel desde el cimacio y bolutas para arriva se perfeccionará con trozos de madera bien ajustados y clabados, que completen todo el grueso.
La cruz y beleta han de ser de hierro dado de secante al olio, y la bola de cobre dorada a sisa, teniendo los brazos de aquella dos dedos de grueso y quatro de tabla, y el árbol principal, que a de tener quatro dedos en quadro, a de penetrar diez palmos por el centro de la aguja, poniendo en ella dos abrazaderas de hierro, la una a dos palmos sobre la parte vaja del barrón, y la otra en el último collarino, todo lo qual se manifiesta con bastante claredad en la mencionada figura segunda. Finalmente, se cubrirá todo el entablado y maderage exterior de dicho chapitel con paños de plomo sentados a redoble, esto es, de manera que no se descubra ninguna cabeza de clavo, acordonando con los mismos paños todos los ángulos y juntas berticales para que no se introduzca el agua, y a este efecto se pondrá el asiento de la bola en un sombrerillo unido con /f. 4 r./ ella y del mismo material, que cubra perfectamente la testa de la aguja y cantos del emplomado, dando de color de plomo al olio al primer faldón para que haga todo un mismo efecto.

Cálculo del coste que tendrá la relacionada obra

Por 361 varas cúbicas de escabación en el foso para el cimiento, en el supuesto de que el terreno sólido se halle a las quatro varas de profundidad, a 2 sueldos … 36 libras, 2 sueldos.

Por 361 varas cúbicas de mampostería en el relleno del mismo foso, a 8 reales plata por una … 288 libras, 16 sueldos.

Por 1.237 varas cúbicas de fábrica agramilada de ladrillo y yeso en todos los sólidos de esta clase, a 50 reales plata por una, con todo gasto … 6.185 libras.

Por 61 varas liniales de cornisa de ladrillo en todas las partes que según el proyecto han de ser de dicho material, a 60 reales de plata por una … 366 libras.

Por 5.040 palmos cúbicos de sillería en el zócalo, a 1 sueldo, 4 dineros por uno … 315 libras.

Por 2.944 palmos cúbicos de cantería en todas las cornisas, con arreglo al mismo proyecto, a 3 reales plata por uno … 883 libras, 4 sueldos. /f. 4 v./

Por 8 chapiteles [sic] para las pilastras del segundo cuerpo, a 34 libras por uno … 272 libras.

Por la 8 basas … 106 libras, 8 sueldos.

Por las 4 ménsulas … 19 libras, 12 sueldos.

Por los 4 llameros … 64 libras.

Por la muestra del relox … 24 libras.

Por la escalera de la torre, que se compone de 107 gradas, a 12 reales plata, con barandilla y bar[r]otes … 128 libras, 8 sueldos.

Por los 2 pisos de bóbedas, el de tañer las campanas y el de el quarto del relox … 14 libras, 8 sueldos.

Por 3 puertas, las dos para estos espacios y la otra para la entrada a la torre desde la yglesia, con hierros … 11 libras.

Por 2 ventanas de a dos hojas, guarnecidas por la cara, para las que dan luz a la escalera, a 30 reales plata por una, con hierros … 6 libras.

Por el telar de hierro que a de colocarse sobre las ventanas del segundo cuerpo, se considera pesará 22 arrovas, a 28 reales plata por arrova … 61 libras, 12 sueldos.

Por la armadura del chapitel, incluso el telar de pares, soleras, entablado y abrazaderas de hierro, resulta de su pormenor ser su coste, con todo gasto … 170 libras. /f. 5 r./

Por 96 varas quadradas de emplomado, a 4 duºros por una, con todo gasto … 409 libras.

Por dar de color de plomo al olio al primer faldón del expresado chapitel, se considera … 20 libras.

Por la cruz y bola, en la forma que dice el proyecto … 50 libras.

Por poner corrientes las 4 campanas y colocarlas en sus sitios, y por todos los pertrechos necesarios para la construcción de la obra, se regulan suficientes … 350 libras.

Total … 9.780 libras, 10 sueldos.

Asciende el cálculo antecedente, formado con arreglo a los precios que en el día tienen los materiales y jornales de operarios en la villa de Villa-Roya de la Sierra, a nueve-mil setecientas ochenta libras y diez sueldos de moneda jaquesa, que hacen 184.103 reales, 18 maravedís de vellón. Zaragoza y junio 6 de 1798.

Agustín Sanz [rúbrica]

82

1798, julio, 9-12 Zaragoza y Épila

Copia de un testimonio de Agustín Sanz, en el que relata las obras pendientes en la Iglesia parroquial de Épila.

A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el Muy Reverendo Arzobispo y Cavildo de la Santa Yglesia de Zaragoza, sobre la construcción de la yglesia de dicha villa", f. 365 r.-365 v.

/f. 365 r./

[Encabezamiento: Antonio Vicente Ezpeleta, Esscribano Real Perpetuo del Juzgado de esta villa de Épila, partido de la ciudad de Zaragoza, capital de Aragón]

Certifico, doy fee y verdadero testimonio a los señores que el presente vieren, como en poder del Depositario y director de los caudales y fábrica de la nueva Yglesia Parroquial de Santa María la Mayor de dicha villa de Épila, se halla una certificación del estado y circunstancias de la nueva obra, cuyo tenor es como se sigue:

"Don Agustín Sanz, arquitecto Académico de Mérito de la Real de San Fernando y Director de la de San Luis, residente en la ciudad de Zaragoza, certifico que la fábrica

de la nueva yglesia parroquial de la villa de Épila, cuya dirección está a mi cargo, se halla en el día finalizada por lo interior, faltando tan sólo para el total cumplimiento de esta parte: el órgano, del que está ya concluida su caja; los mancebos del púlpito, con el dorado e imitado a marmol de todo él; poner en su sitio la vidriera del coro; y en ésta y en las restantes, las cortinas; en cuyas partes se está trabajando actualmente.
Por lo exterior falta que finalizar la fachada principal desde el frontón parra [sic] arriva, y el interior de las torres; formar delante del pórtico, para la buena comunicación a la yglesia, una plaza con su gradería correspondiente; y acavar y colocar en su lugar el rejado de hierro que se está haciendo para cerrar el atrio. Y para que conste donde combenga y necesario sea, formé el presente. Zaragoza, 9 de julio de 1798 = Agustín Sanz ="

Según /f. 365 v./ resulta de la certificación original, que por ahora para en poder de don Balthasar Enguera y a que me refiero. Y porque de ello conste a requerimiento de los señores de la Junta, doy el presente que signo y firmo en ésta de mi domicilio, a doce de julio de mil setecientos noventa y ocho [rúbrica].

83

1799, julio, 20 Zaragoza

Informe y carta de Agustín Sanz para el Consejo de Castilla, en contestación al requerimiento de este para que informara de nuevo sobre si podría reparase la vieja Iglesia parroquial de Lanaja o era necesario construirla de nueva planta.

A.H.N., Consejos, legajo 23.129, nº 2, "El Capítulo Eclesiástico y Ayuntamiento de la villa de Lanaja, Reino de Aragón, con el Cavildo de la Santa Yglesia de Huesca y el Real Monasterio de Nuestra Señora de Sixena…", f. 69 r.-71 r.

/f. 69 r./

[Informe]

Muy Poderoso Señor

Con fecha de 16 de mayo último se me hizo saber por don Manuel Antonio de Santisteban una orden de Vuestra Alteza en la qual se me manda decir con claridad y especificación si bastará reparar la Yglesia parroquial de la villa de Lanaja o es indispensable construirla de nuevo, en cuyo cumplimiento debo informar a Vuestra Alteza que aunque dicha Yglesia de Lanaja se halla en el estado ruinoso que expresa mi informe de 10 de abril de 1793, no es imposible su reparación, como allí mismo indico, ni el mucho coste de todas las obras necesarias para ello podrá alcanzar con bastante diferencia al qua tendría la nueva yglesia de planta. Sin embargo, tube por oportuno

proyectarla assí (precedida la aprovación del cavallero Yntendente de este Reyno), por agregarse a los citados daños la mala forma y situación de la yglesia antigua, cuyas partes las consideré muy principales. Más si no obstante tubiese a bien Vuestra Alteza /f. 69 v./ el que, atendiendo solamente a la solidez de la antigua yglesia, se lleben a efecto los precitados reparos, supuesto que la capacidad de ella es suficiente para el vecindario, en mi dictamen se deberá practicar lo siguiente:

1º … Para ebitar el que las aguas del terreno montuoso que circuye la mayor parte de la yglesia se calen, como hasta de aquí, al interior de ella deteriorando notablemente sus cimientos y paredes, es preciso rebajar dicho terreno en veinte quartas de anchura poco más o menos, formando una calle que su pavimento quede inferior al de aquellas y con inclinación a la parte más baja del monte, a cuyo fin se deberán derruir las capillas que existen debajo de él, cerrando sus embocaduras con macizos del mismo grueso que la pared que las acompaña, y si al tiempo del desmonte sale, como se crehe, en dichas paredes o sus cimientos alguna porción falsa, se irá reparando conforme se bayan haciendo las escabaciones.

2º … Se a de derruir y construir de planta la pared lateral donde se halla la puerta principal de la yglesia, dándole el grueso que pida el empuge de la bóbeda que apea en ella, /f. 70 r./ executando los reparos que se juzguen precisos para dejar con toda solidez dicha bóbeda y la del coro.

3º … Ygualmente se a de derruir y construir de nuevo la espadaña con la escalera que comunica ha ella y a las bóbedas, y las paredes de su caja, guardando en la execución de dicha nueva espadaña una forma sencilla y reduciendo su buque a lo preciso para acomodamiento de las campanas que hay en el día.

4º … Los tejados de las dos naves es preciso deshacerlos totalmente y bolberlos a armar con más pendiente de que tienen en la actualidad, supliendo las maderas y demás necesario para dejarlos perfectamente arreglados.

5º … Finalmente se ha de executar barias porciones de enlucidos en lo interior de la yglesia para dejarla con alguna decencia, resultivos de las nuevas obras y del deterioro que a causado la umedad en sus paredes, y arreglar su pavimento. Y sería muy conducente mudar el cementerio a otro sitio más a propósito que el actual.

Estos son los reparos que por mayor juzgo precisos para dejar la precitada yglesia de Lanaja con la debida /f. 70 v./ solidez, sin que deba extrañarse el que al tiempo de su construcción sea necesario atender a otros que ahora no pueden conocerse. Su execución requiere sumo cuidado e inteligencia y por ello tengo por indispensable, en el caso de verificarse, que Vuestra Alteza se sirba encargar su dirección a un arquitecto de la mayor satisfacción de Vuestra Alteza.

Zaragoza, 20 de julio de 1799.

Muy Poderoso Señor,
a los pies de Vuestra Alteza,

Agustín Sanz [rúbrica]

/f. 71 r./

[Carta remitiendo el informe]

Muy señor mio. Remito a Vuestra Merced el adjunto informe del estado de la Yglesia parroquial de Lanaja según se hallaba en el año de 93, quando practique su reconocimiento, para que Vuestra Merced se sirba ponerlo en noticia de ese Supremo Tribunal.

Dios guarde a Vuestra Merced muchos años, como deseo. Zaragoza, 20 de julio de 1799.

Besando la mano de Vuestra Merced, su más atento serbidor,

Agustín Sanz [rúbrica]

Señor don Manuel Antonio de Santisteban.

84

1799, diciembre, 20 Zaragoza

Informe autógrafo de Agustín Sanz para el Consejo de Castilla dando su visto bueno a que se continúe la fábrica de la Colegiata de Sariñena en ladrillo en su mayor parte.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 151 r.-152 r.

/f. 151 r./

Por parte del Ayuntamiento y Junta de Propios de la villa de Sariñena, de este reyno, se me ha presentado la Real Orden de Vuestra Alteza de dos del que rige, para que informe si habrá o no incombeniente en continuar de ladrillos la fábrica de la yglesia colegial de dicha villa, sobre cuyo particular entiendo que no hay incombeniente

alguno para seguir la citada fábrica de ladrillo y yeso, siempre que ambos materiales sean de la mejor calidad y se empleen como requiere la buena construcción, exceptuando la fachada principal, las cornisas de los aleros de las naves menores y mayor, y las de la media naranja y torre, cuyas partes es indispensable executarlas de sillería, con arreglo a los planos y proyecto, sin más alteración que la de hacer en tres piezas las cañas de las columnas sueltas de dicha fachada, que estaban dispuestas en dos, a fin de que no produciéndolas las canteras imediatas a la villa, según se me a informado, /f. 151 v./ sea menos costosa su conducción desde otra más distante. En esta forma la obra quedará con toda solidez.

Aunque con lo que dejo expresado me parece haver satisfecho a lo mandado por Vuestra Alteza en su citada Real Provisión, sin embargo, deseoso de que la precitada fábrica llegue a finalizarse con la devida perfección, no puedo menos de manifestar a Vuestra Alteza que aunque la dirección en el día está encargada al maestro de obras de esta ciudad Vicente Gracián, que a mi parecer podrá desempeñarla, atendiendo a que para su total conclusión son necesarios algunos años, no será estraño que por algún acontecimiento imprevisto cese de seguirla, como se está experimentando con mucha frecuencia en otras, y que nombrando el Ayuntamiento y Junta de Fábrica nuevo director sin la inteligencia necesaria y calidades que prebienen las Reales Órdenes se desgracie una obra que bien executada dará indudablemente honor al reyno, para en tal caso será muy combeniente que Vuestra Alteza se sirba mandar a dicho Ayuntamiento, Junta de Fábrica y demás interesados, lo que deban practicar.

Que es lo que me parece debo hacer presente a Vuestra Alteza. Zaragoza, 20 de diciembre de 1799.

Agustín Sanz [rúbrica]

85

1800, febrero, 28 Madrid

A la Junta nº 151 de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando le parecen bien los criterios de Agustín Sanz sobre el modo de construir la Iglesia Colegial de Sariñena, el cual ha aceptado que se termine en ladrillo en algunas partes.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 3-139, Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura (1786-1805), f. 316 v.

[Margen izquierdo: Señores. Don Pedro Arnal. Don Antonio Aguado. Don Guillermo Casanova. Don Ygnacio de Tomás. Don Julián Barcenilla. Don Silvestre Pérez, Secretario [rúbrica]]

[Encabezamiento: 151. Junta de 28 de febrero de 1800]

/f. 316 v./

El Escribano de Gobierno de Aragón, don Manuel Antonio Santistevan, remitió a censura un papel del arquitecto don Agustín Sanz, en el qual es de parecer que el proyecto que hizo de la Yglesia Colegial de Sariñena se continue de ladrillo en algunas partes, bien que otras es indispensable sean de cantería, haciendo al mismo tiempo algunas prevenciones relativas a los constructores. La Junta, enterada de lo informado en este escrito al Consejo por el Académico Sanz, se conformó con su parecer por hallarle prudente y mui arreglado, y fue de dictamen que se continue y concluya la obra como propone el mencionado arquitecto.

86

1800, marzo, 1 Madrid

Informe de Silvestre Pérez, en nombre de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, de la que era secretario, manifestando que a esta le parecen bien los criterios de Agustín Sanz sobre el modo de construir la Iglesia Colegial de Sariñena, el cual ha aceptado que se termine en ladrillo en algunas partes.

A.R.A.B.A.S.F., Sign. 1-28-2, Comisión de Arquitectura. Dictámenes y censuras 1800 (nº 3º).

La Comisión de Arquitectura, en su Junta de 28 de febrero último ha reconocido el expediente sobre construcción de la Yglesia colegial de Sariñena, en el Reyno de Aragón, y enterada del contexto de lo informado al Consejo por el Académico don Agustín Sanz en su papel de 20 de diciembre de 99, lo ha considerado por mui prudente y arreglado, y es de dictamen que se lleve enteramente a efecto lo que en él propone el arquitecto Sanz para la conclusión de aquel edificio.

Madrid, 1º de marzo de 1800.

Silvestre Pérez [rúbrica]

87

1800, mayo, 21 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz sobre el estado de las obras de la Iglesia parroquial de Épila, según la visura de 1798 realizada por su hijo José Sanz y José de Yarza.

A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el Muy Reverendo Arzobispo y Cavildo de la Santa Yglesia de Zaragoza, sobre la construcción de la yglesia de dicha villa", ff. 425 r.-426 r.

/f. 425 r./

Muy Ylustre Señor

Muy señor mio. Por visura que practicaron en el agosto del año pasado de 1798, el maestro de obras Josef de Yarza, y mi hijo Josef, el 1º por parte del Ylustrísimo Cavildo de la Santa Yglesia Metropolitana de esta ciudad, y el 2º por la del Ayuntamiento y Junta de Fábrica de la villa de Épila, para examinar el estado en que se hallaba la obra de la yglesia parroquial de dicha villa y el costo que tendría su total conclusión, resultó que la mencionada yglesia estaba finalizada por lo interior en todas sus partes excepto dos o tres de corta consideración. Que por lo exterior faltaba para su total conclusión el perfeccionar la fachada principal, en la que estaba por construir el cuerpo ático de su coronación y los cuerpos sueltos de sus dos torres, enlucir la parte construida de éstas por lo interior formando sus escaleras, en la una de planta /f. 425 v./ y en la otra los últimos tramos para subir al quarto del relox y piso de tañer las campanas, que también estaban por hacer, e igualmente un enmaderado, con sus correspondientes bobedillas, que se havía de formar sobre el espacio del atrio para encadenar el frontón de dicha fachada, y finalmente la plaza y gradería de delante de la misma.

Y que el coste de las precitadas partes ascendería, según su pormenor, a trece mil trescientas veinte y dos libras, quatro sueldos y diez dineros jaqueses, con más mil trescientas cincuenta y nueve libras que sumaban las existencias de materiales y dinero, sin incluir en dichas cantidades la formación de la plaza y gradas, dejando para esta parte el valor de los materiales de la yglesia antigua, rebajado el coste de su derrivo. Assí lo entendieron y declararon conformes en las relaciones que presentaron a los citados cuerpos.

Posteriormente nada se a executado en dicha /f. 426 r./ obra, a lo menos por mi dirección, en cuyo concepto el estado actual de ella es el mismo que dejo expresado y el coste de su conclusión considero será cuando menos la cantidad detallada por aquellos.

Que es lo que puedo informar a Vuestra Señoría, cuya vida guarde Dios muchos años. Zaragoza, 21 de mayo de 1800.

Besando la mano de Vuestra Señoría.
Su más atento serbidor,

Agustín Sanz [rúbrica autógrafa]

Muy Ylustre Señor Yntendente General de Exército

88

1800, junio, 24 Zaragoza

Informe de Agustín Sanz sobre las obras necesarias para crear una plaza y unas gradas delante de la Iglesia parroquial de Épila, que considera de "precisa necesidad".

A.H.N., Consejos, legajo 22.472, "La villa de Épila, Reino de Aragón, con el Muy Reverendo Arzobispo y Cavildo de la Santa Yglesia de Zaragoza, sobre la construcción de la yglesia de dicha villa", f. 429 r.-v.

/f. 429 r./

[Margen izquierdo, con letra distinta al informe: Zaragoza, 25 de junio de 1800. Unase al expediente, y si ya se hubiesen recivido las noticias recividas, trahigase para resolver. Ramírez [rúbrica]]

Muy Ylustre Señor

En cumplimiento del oficio de Vuestra Señoría de fecha de 18 del que rige, debo manifestar a Vuestra Señoría que la plaza y gradas proyectadas para delante de la fachada de la Yglesia parroquial de la villa de Épila son de precisa necesidad para la buena y decente comunicación, no de puro adorno, por estar las calles del frente de dicha fachada muy inferiores al pavimento de la yglesia y ser cuestanosas y llenas de desigualdades. El coste de su formación no está calculado ni puedo hacerlo sin presencia del sitio, y aunque en mi último cálculo formado para la total conclusión de esta fábrica degé para esta parte el remanente del valor de los materiales del trozo existente de la yglesia antigua después de echo el derrivo, lo hice prudencialmente contando con que la misma fábrica, encargándose de uno y otro, podría utilizarse del algezón que saliera bueno para mezclarlo con la peña en las ornadas de yeso que hiciese para el resto de obra, /f. 429 v./ y creyendo assí mismo que el zelo de los fieles de aquel pueblo supliría alguna cosa si, como era regular, faltaba, pues aunque de ninguna manera se puede saber el valor que tendrán los expresados materiales, desde luego conozco que escasamente podrá alcanzar el coste de la demolición haviéndola de hacer a jornal efectivo.

Es quanto puedo informar a Vuestra Señoría, cuya vida ruego a Dios guarde dilatados años. Zaragoza, 24 de junio de 1800.

Besando la mano de Vuestra Señoría.
Su más atento serbidor,

Agustín Sanz [rúbrica autógrafa]

Muy Ylustre Señor Yntendente General de Aragón, Don Blas Ramírez.

89

1801, abril, 7 Zaragoza

Dos cartas autógrafas de Agustín Sanz, vinculadas entre sí, para el Consejo de Castilla, relativas a que su proyecto para la Iglesia de Sariñena no se sigue por completo en ciertos aspectos (ambas misivas las remitió su hijo José Sanz).

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 156 r.-158 r.

[Primera carta o Representación]

/f. 156 r./

Muy Poderoso Señor

Haviendo representado a Vuestra Alteza el Ayuntamiento y Junta de Propios de la villa de Sariñena, de este Reyno de Aragón, en el año anterior de 1799, solicitando permiso para continuar de ladrillo la fábrica de su nueva yglesia colegial que havía empezado a construir de sillería conforme a mi proyecto y planos aprobados por la Real Academia de San Fernando, se sirbió Vuestra Alteza acordar en 2 de diciembre del mismo año informase yo si habría o no incombeniente para construir de ladrillo dicha fábrica, y obedeciendo puntualmente los executé en 20 del propio mes diciendo que no podía haver incombeniente alguno en seguir la citada fábrica de ladrillo sentado con yeso, siendo ambos materiales de la mejor calidad y empleándolos conforme a buena construcción, exceptuando algunas partes que precisamente debían ser /f. 156 v./ de piedra labrada, que allí expresé con individualidad, y haciendo presente a Vuestra Alteza al mismo tiempo lo que me pareció oportuno ha beneficio de la solidez y acierto de la obra.

Creo que Vuestra Alteza aprobaría éste mi dictamen y bendría a bien en conceder a los precitados cuerpos de Sariñena la gracia que pedían, mandándoles se arreglasen en la execución ha mi citado informe y planos, como también al proyecto en las restantes partes. Pero en el día he tenido noticia cierta de que dicha fábrica no solamente no se sigue con el expresado método, si es que su construcción se hace de

ladrillo sentado con yeso ha soga y tizón por la cara exterior, y de mampostería mal arreglada lo interior, formando cajones con pilarillos y cadenas de ladrillo, cuya obra la tengo por tan falsa y reprobable en las de esta naturaleza que no dudo será preciso demoler todo lo construido en la forma dicha, acreditando /f. 157 r./ desde luego estos echos que en la dirección hay, o demasiada condescendencia con los contribuyentes o más bien falta de inteligencia, pues a tenerla no podía pasarse por alto el deshacierto.

En este concepto he juzgado ser de mi obligación el ponerlo en noticia de Vuestra Alteza a fin de que, penetrado de la entidad del asunto y de la urgente necesidad que hay de remediar tan grabes perjuicios, se sirba disponer lo que estime más combeniente.

Zaragoza, 7 de abril de 1801.

Agustín Sanz [rúbrica]

[Segunda carta]

Muy señor mio. Teniendo noticia cierta de que la fábrica de la nueva yglesia colegial de la villa de Sariñena, en este Reyno, no se executa como corresponde, faltando a la solidez, me ha parecido hacerlo presente a ese Supremo Consejo por medio de la adjunta representación, que incluyo a Vuestra Merced, para que se sirba pasarla a Su Alteza a fin de que en su vista disponga lo que sea de su mayor agrado.

Dios guarde a Vuestra Merced muchos años, como deseo. Zaragoza, 7 de abril de 1801.

Agustín Sanz [rúbrica]

Señor don Manuel Antonio Santisteban.

90

1801, abril, 18 Madrid

Carta del Consejo de Castilla al Capitán General de Aragón remitiéndole la copia de una carta de queja de Agustín Sanz sobre las obras de la Iglesia de Sariñena.

A.H.N., Consejos, legajo 22.820, nº 1, "El Ayuntamiento y Capítulo Eclesiástico de la villa de Sariñena, sobre que se les conceda permiso para construir de nueba planta su yglesia colegial, para que pueda asisitir a el crecido número de vecinos de su población", f. 155 r.-v.

/f. 155 r./

Excelentísimo señor. Remito a Vuestra Excelencia, de orden del Consejo, la copia adjunta de la representación hecha por el arquitecto don Agustín Sanz, vezino de esa ciudad, relativa a no construirse la Yglesia colegial de la villa de Sariñena conforme a los planos dispuestos para ella, a fin de que la pase Vuestra Excelencia al Acuerdo de esa Real Audiencia para que disponga que el expresado don Agustín Sanz pase a dicha villa de Sariñena, y siendo cierto, según lo que éste declare, que la obra de la yglesia de ella no se executa con arreglo a lo mandado por el Consejo y según los planes que aquel formó y aprobó la Real Academia de San Fernando, haga esa Real Audiencia se suspenda la construcción de dicha obra e informe al Consejo por mi mano que causas o motivos ha avido para no executarlo según estava resuelto y quienes han influido para ello, con lo demás que estime para /f. 155 v./ la completa instrucción del Consejo, executándolo a la mayor vrevedad, por lo que urge tomar pronta providencia en el asunto.

Lo que de orden del Consejo participo a Vuestra Excelencia, a efecto de que lo haga presente en el Acuerdo de esa Real Audiencia para su intelixencia y cumplimiento, y en el interín espero me dé Vuestra Excelencia aviso del recibo de ésta para ponerlo en noticia del Consejo.

Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años. Madrid y abril 18 de 1801.

Excelentísimo Señor Governador Capitán General

91

1801, julio, 25 Zaragoza

Partida de defunción del arquitecto Agustín Sanz.

A.D.Z., Libro de Difuntos de la Parroquia de Santa María Magdalena de Zaragoza (1762-1813), f. 152 r.

[Margen izquierdo: don Agustín Sanz]

En la Parroquia de Santa María Magdalena de la ciudad de Zaragoza, a veinte y cinco de julio de mil ochocientos y uno murió en la calle de la Puerta Quemada don Agustín Sanz, de edad de setenta y cinco años, marido de doña Cenona Guallar. Recivió todos los sacramentos. Hizo testamento ante don Nicolás Bernués, notario del número. Executores: don Martín Goycoechea y don Martín Zapater. Se enterró en San Josef y pagó en esta yglesia a tres actos y todo gasto.

El licenciado Pablo Serrano, vicario [rúbrica]

92

1801, julio, 28 Zaragoza

Acta de la Junta de Fábrica del Pilar, en la que se da cuenta del memorial de Matias y José Sanz solicitando el puesto de arquitectos del Pilar, a raíz del fallecimiento de su padre, Agustín Sanz, el 25 de julio de 1801, petición que se les concede. Se acuerda quitar los andamios de la cúpula del coro por estar ya terminada.

A.C.P., Libro de Juntas de Nueba Fábrica desde el año de 1745 a 1816 (Arm. 3, Caja 7, Lig. 2, nº 2), año 1801, pp 376-377.

[Junta de Fábrica del Pilar de 28 de julio de 1801]
[…]
/p. 376/
[…]

[Margen izquierdo: Don Mathias Sanz es nombrado arquitecto]

2 … Se leyó otro memorial dado por don Mathias Sanz, arquitecto por la Real Academia de San Fernando, y por don Josef Sanz, profesor de arquitectura, hermanos, en el que exponían que en el día 25 de los corrientes falleció su padre, don Agustín Sanz, el qual hacía muchos años que obtenía la plaza de arquitecto, por el ramo de la fábrica, de este templo, desempeñándola con el acierto, desinterés y zelo que era bien notorio, por lo que, y atendida la graduación y disposición con que se hallan y que tienen que amparar a su madre política y a sus tres nietos huérfanos de padre y madre, suplicaron se concediese al primero la plaza de Arquitecto de la Fábrica en propiedad, y sus ausencias, enfermedades y futura, al segundo. Y la Junta, en consideración a todo lo expuesto, se sirvió nombrar a citado don Mathías Sanz por arquitecto de todas las obras pertenecientes a la Administración de la Nueva Fábrica, y que en sus ausencias y enfermedades sirva este empleo su hermano don Josef Sanz, profesor de arquitectura.
[…]

[Margen izquierdo: Andamios del Coro, quitense]

4 … El señor Administrador de la Fábrica expuso que estaban enteramente concluidos los adornos de escultura y dorado que debe tener la cúpula de sobre el Coro Principal, y que no pudiéndose por ahora executar las pinturas por varias razones, se estaba en el caso de quitar todos los andamios. Y la Junta, conformándose con esta propuesta, lo resolvió así, y que el Coro se tenga entretanto delante del presbiterio, noticiándolo antes a esta residencia, de que quedó encargado el mismo señor Administrador como presidente de ella.

93

1801, septiembre, 7 Zaragoza

Informe del Real Acuerdo para el Consejo de Castilla, sobre el memorial de Agustín Sanz quejándose de distintos aspectos de las obras de la Iglesia colegial de Sariñena, proyectada por él.

A.H.P.Z., Libro de Informes del Real Acuerdo del año 1801, ff. 113 v.-118 r.

/f. 113 v./
[Zona superior: Ynforme al Consejo sobre la representación de don Agustín Sanz, arquitecto, en punto a la construcción de la Yglesia de la villa de Sariñena]

Señor. En carta orden de diez y ocho de abril de este año, se sirvió Vuestra Merced remitir a vuestro Capitán General copia de la representación que hizo al Consejo don Agustín Sanz, arquitecto, relativa a no construirse la Yglesia Colegial de la villa de Sariñena conforme a los planos dispuestos para ella, a fin de que la passase al Acuerdo de esta Audiencia para que dispusiese que el expresado don Agustín Sanz pasase a Sariñena, y siendo cierto, según lo que el /f. 114 r./ mismo declarasse, que la obra no se executa con arreglo a lo mandado por el Consejo y según los planes que aquel formó y aprobó la Real Academia de San Fernando, haga la Audiencia se suspenda la continuación e informe que causas o motivos havido [sic] para no executarse según estava resuelto, y quienes han influido para ello, con lo demás que estimare para la completa instrucción del Consejo.

Presentada en el Real Acuerdo y obedecida con el respeto devido, se acordó su cumplimiento, y en vista de lo que expuso el Fiscal de Su Magestad, se /f. 114 v./ mandó que don Agustín Sanz hiciese el reconocimiento, o en el caso de su imposivilidad, otro arquitecto académico, y resultando que la obra no se executa con arreglo a los planos, se suspendiese su continuación y que el Ayuntamiento de Sariñena informase quienes havían influido en ello y por que causas y motivos.

Por la larga y penosa enfermedad que padecía don Agustín Sanz y de que ha muerto, que le imposivilitava al reconocimiento, se encargó al arquitecto académico don Francisco Rocha, el qual hizo su exposición circunstanciada, y en ella refiere /f. 115 r./ las variaciones que ha encontrado y dice son irremediables, pero que las que respe[c]tan al decoro no son de la maior entidad, y las tocantes a la solidez serían también disimulables sin notable perjuicio de la seguridad, pero que la construcción de los seis palmos y medio executados encima de la sillería, aunque mui económica, le parecía expuesta por componerse la crasicie de las paredes y machos unidos a ellas de tres partes de diversa consistencia, considerando la cara exterior sólida, la interior también, aunque no tanto, y al cuerpo intermedio, compuesto de abundante mortero /f. 115 v./ y rocalla, se halla el defecto de contener mucha humedad, que al evaporarse lo disminuie, aunque sea poco, dejando que los costados o caras sufran el grave superior, de que acostumbran a dimanar asientos desiguales y hendiduras.

Haviendo comunicado este informe al arquitecto don Vicente Gracián, que dirige la obra, para que expusiese lo que tubiese por conveniente, lo hizo circunstanciadamente y en especial por lo que respe[c]ta a la solidez y seguridad del edificio, con conocimiento de la calidad superior del material, con la esperiencia de los muchos edificios que en el país se conservan sólidos y /f. 116 r./ firmes construidos en igual forma y vajo este supuesto y fundamento principal, con la orden de Vuestra Merced, que menciona, en que se manda que el coste de la obra no devía exceder al cálculo formado por don Agustín Sanz, que se hallava errado y era imposible construir la obra sugetándose a él, lo que obligó a economizar lo posible sin perjuicio de la seguridad, y lo que comprobó con un testimonio extraido del expediente.

El Ayuntamiento expuso en su informe las justas causas que motivaron a la variación del /f. 116 v./ primer proyecto, con aprovación de Vuestra Merced y consentimiento del mismo Agustín Sanz, que en ello la Junta que entiende en la dirección, creada con la aprovación del Reverendo Obispo, compuesta de las personas respetables del pueblo, ha referido en todo a las disposiciones del arquitecto encargado, don Vicente Gracián, que es de los más acreditados de la ciudad de Zaragoza. Que la obra necesitava de las economías posibles, por que no podía verificarse ajustándola al coste del proyecto, y para ello el celo de la Junta havía conseguido /f. 117 r./ que los vezinos condugessen gratuitamente los materiales, cuias expensas serían de mucha consideración, con otros arbitrios necesarios, y que nadie havía tenido influjo en las variaciones, ni otro motivo en el arquitecto Gracián que en buscar los medios para que se verificase la construcción.

Aunque la Audiencia mandó cesar en la obra y se halla suspendida, ha entendido debe manifestar a Vuestra Merced que no puede en manera alguna construyrse por el coste del cálculo de don Agustín Sanz. Que el arquitecto don Francisco Rocha /f. 117 v./ ya reconoce que las variaciones que hay del proyecto, aunque irremediables, son poco substanciales. Que por las que respe[c]tan a la solidez, satisface don Vicente Gracián, y que puede Vuestra Merced mandar se continue la obra, deviendo el arquitecto encargado de ella tener presente el informe de don Francisco Rocha para ajustarse a él en lo que lo permita el estado de la fábrica.

No obstante, Vuestra Merced resolverá como siempre /f. 118 r./ lo que fuere más justo. Zaragoza, siete de septiembre de mil ochocientos y uno.

[El informe original está unido al expediente oficial de la Colegiata de Sariñena del A.H.N. (ff. 161 r.-164 v.), el cual va firmado por el Capitán General Jorge Juan de Gillelmi, y por Miguel de Villava, José Broto, Santiago Piñuela, José Miralles Garcés de Marcilla y José Regoles]

94

1802, h. Zaragoza

Elogio o recuerdo académico póstumo al arquitecto Agustín Sanz, recogido junto al del resto de académicos de todas las clases de la Academia de San Luis fallecidos hasta finales de 1801.

A.M.Z., "Actas de la Real Academia de Nobles Artes establecida en Zaragoza con el título de San Luis y relación de los premios que distribuyó en 25 de agosto de 1801". Zaragoza, Oficina de Medardo Heras, s. d. (1802), (Libro impreso), p. CXXII.

/p. CXXII/
El señor don Agustín Sanz, Arquitecto, Académico de Mérito de la Real de San Fernando, creado Director de la de San Luis en 11 de abril de 1793, desempeñó exactamente la enseñanza desde la plantificación de la antigua Escuela de Dibuxo y fue muy zeloso y puntual en el cumplimiento de su obligación y de la prosperidad de los estudios. Igualmente acreditó su patriotismo en la Real Sociedad Económica Aragonesa, de la qual fue individuo benemérito, como podrá verse en su elogio académico.