

YESERÍAS MUDÉJARES EN HUESCA

M.^a Pilar NAVARRO ECHEVERRÍA

El análisis de las yeserías mudéjares en la provincia de Huesca forma parte de un estudio general dedicado a todo Aragón que se convertirá en mi futura tesis doctoral. En la realización del inventario con el que se inició la investigación sobre las yeserías aragonesas, subvencionado por una ayuda del Instituto de Estudios Turolenses, se consignaron numerosos ejemplos oscenses. Este inventario, dividido en tres etapas cronológicas (el siglo XIV, los siglos XV y XVI y el siglo XVII, en el que existen pervivencias mudéjares tras la expulsión de los moriscos), revela la inexistencia de yeserías en la provincia de Huesca durante los años de esplendor del mudéjar aragonés, los siglos XIV y XV, y su aparición tardía en el XVI, con temas que en ocasiones no tienen antecedentes en ninguna de las otras provincias aragonesas. Así mismo, muestra ejemplos de la última etapa, el siglo XVII, muy tempranos y con temas novedosos. La originalidad del mudéjar oscense y la necesidad de completar el citado inventario, realizando una investigación más exhaustiva, son las razones que han llevado a individualizar en esta investigación las yeserías mudéjares en Huesca.

Gracias al apoyo del departamento de Arte de la Universidad de Zaragoza, a mi directora de tesis, M.^a Isabel Álvaro Zamora, y al Instituto de Estudios Altoarago-

neses, que concedió a este proyecto una ayuda económica para su realización, se ha podido llevar a cabo este trabajo. Ha sido también inestimable la ayuda ofrecida por las diferentes diócesis que abarcan el territorio oscense, así como las aportaciones de algunos párrocos que por su atención a varias parroquias y por el interés artístico que sienten por ellas han aportado a este trabajo nuevos e interesantísimos ejemplos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta el momento, los estudios realizados sobre el arte mudéjar en la provincia de Huesca son muy escasos. En ellos no se ha tratado el tema de modo monográfico sino que, al referirse a cuestiones generales sobre el arte en Huesca, se ha destacado la existencia de algunos ejemplos mudéjares. Es el caso del *Catálogo monumental de la provincia de Huesca*, realizado por Ricardo del Arco,¹ que nombra aquellos monumentos en los que aparece obra mudéjar. Este autor junto con Antonio Durán Gudiol son los que han aportado mayor número de datos artísticos y documentales sobre el mudéjar en Huesca. Para este trabajo, además del citado catálogo, que ha sido el punto de partida de la investigación, se han utilizado algunas publicaciones de ambos, sobre todo aquellas que estudian monográficamente monumentos concretos en los que se ha encontrado algún ejemplo de yesería mudéjar.²

Otras publicaciones en las que también aparecen referencias al mudéjar en la provincia de Huesca son aquellas que lo estudian de manera general en todo Aragón, incluyendo los ejemplos oscenses. Se trata de las obras de Galiay³ y las de Gonzalo Borrás, con su estudio sobre el arte mudéjar aragonés,⁴ el más completo que existe en la actualidad sobre el tema. Aquí podemos incluir también el artículo realizado por Francisco Abbad Ríos sobre el arte mudéjar al norte del Ebro, en el que existen breves referencias a algún ejemplo de Huesca.⁵

¹ Ricardo DEL ARCO, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942.

² Ricardo DEL ARCO, *La catedral de Huesca*, Huesca, 1924; «El monasterio de Montearagón», *Argensola*, 53 (1963), pp. 1-51. Antonio DURÁN GUDIOL, *La villa y la colegiata de Alquézar*, Huesca, 1990; *Historia de Alquézar*, Zaragoza, 1979; «La fábrica de la catedral de Huesca», *Argensola*, 3 (1950), pp. 261-266; *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991.

³ José GALIAY SARAÑANA, *El lazo en el estilo mudéjar: su trazado simplista*, Zaragoza, 1944 (aquí sólo habla de las techumbres del monasterio de Sijena); *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1950.

⁴ Gonzalo BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985.

⁵ Francisco ABBAD RÍOS, «Restos mudéjares al norte de Aragón», *Archivo Español de Arte*, 85 (1949), pp. 80-82.

En cuanto a los estudios documentales, cabe destacar los realizados para el siglo XVI por Manuel Abizanda y por Carmen Gómez Urdáñez,⁶ que han aportado numerosos datos, sobre todo en lo referente a los artífices. Son de gran importancia las investigaciones de Carmen Gómez realizadas en el Archivo Municipal de Zaragoza y en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza. Sobre este mismo archivo se ha llevado a cabo un conjunto de tesis de licenciatura que recogen documentación para el estudio del arte en dicha ciudad durante el siglo XVII.⁷ En algunas ocasiones los documentos hablan sobre obras, artífices o encargantes oscenses y aportan datos muy útiles para el análisis de las yeserías tardías. Otras obras documentales se refieren sólo a un lugar concreto. Es el caso de la colección documental del prior Pedro Vicente Pilzano,⁸ referente a la villa de Monzón, y de los estudios, más actuales, realizados por José Luis Pano sobre la colegiata de Bolea.⁹

Finalmente, para las yeserías de pervivencia mudéjar en Huesca hay que destacar el trabajo realizado por Manuel Gómez de Valenzuela sobre ciertos ejemplos tardíos de yeserías en la Ribagorza¹⁰ y el estudio monográfico sobre la iglesia de Santa María de Dulcis llevado a cabo por Elena Aguado, M.^a Teresa López y Ana Muñoz.¹¹

⁶ Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, 1915, 1917 y 1932; Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, vol. II, Zaragoza, 1987.

⁷ M.^a A. LANASPA, C. LEÓN, M.^a A. LONGAS, C. LÓPEZ, G. DE MIGUEL, A. ROY y E. VELASCO, *Las artes en Zaragoza en el siglo XVII (1613-1633)*, tesis de Licenciatura inéditas, leídas en la Universidad de Zaragoza, septiembre, 1985. M.^a I. GIL, A. GIL, M.^a C. GRANADOS, G. JODRA, N. LATORRE, L. MONEVA y M.^a M. RODRIGUEZ, *Las artes en Zaragoza en el siglo XVII (1634-1654)*, tesis de Licenciatura inéditas, leídas en la Universidad de Zaragoza, septiembre, 1984. J. A. ALMERÍA, J. ARROYO, M.^a P. DIEZ, M. G. FERNÁNDEZ, W. RINCÓN, A. ROMERO y R. M. TOVAR, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII*, Zaragoza, 1982. A. I. BRUÑÉN, M.^a I. CALVO y M.^a B. SÉNAC, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, Zaragoza, 1987. P. GUEMBE ELIZALDE, *Las artes en Zaragoza en los años 1661, 1662 y 1663*, tesis de Licenciatura inédita, leída en la Universidad de Zaragoza en 1985.

⁸ Pedro Vicente PILZANO y EZQUERRA, *Colección de noticias antiguas de la muy noble, antigua, ilustre y leal villa de Monzón*, Monzón, 1987 (1.^a ed., 1781).

⁹ José Luis PANO, *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI, Las Hallenkirsche o iglesias salón*, tesis Doctoral inédita, leída en la Universidad de Zaragoza, 1987; *Arquitectura religiosa de la villa de Bolea, La colegiata de Santa María la Mayor de Bolea (Huesca)*, tesis de Licenciatura inédita, leída en la Universidad de Zaragoza.

¹⁰ Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, «Juseu, Torres del Obispo y Aler: Barroco con decoración mudéjar en la Ribagorza», *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX (1979), pp. 47-58.

¹¹ Elena AGUADO GUARDIOLA, M.^a Teresa LÓPEZ APARICIO y Ana MUÑOZ LÓPEZ, «El santuario de Nuestra Señora de Dulcis. Estudio histórico-artístico», *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII (1996). En prensa.

Para realizar este estudio, junto a todas las fuentes bibliográficas ya mencionadas, se han consultado también documentos procedentes del Archivo Histórico Provincial de Huesca, algunos archivos parroquiales y los Archivos Diocesanos de Huesca, Barbastro y Lérida.

La escasa documentación conservada sobre el tema ha hecho que el principal instrumento de esta investigación haya sido la observación directa de los diferentes ejemplos. Éstos han sido fotografiados, catalogados y estudiados de manera individual y puestos en relación entre sí y con otros vestigios monumentales del arte mudéjar de Aragón o del resto de España. De este modo se han podido descubrir características comunes o diferencias que nos han permitido realizar ciertas atribuciones, en espera de ser confirmadas documentalmente, dar cronologías aproximadas y delimitar las áreas de actuación de algunos talleres.

YESERÍAS MUDÉJARES EN HUESCA

El origen de las yeserías mudéjares en la provincia de Huesca no se encuentra en la influencia ejercida por los monumentos de época musulmana conservados tras la conquista del territorio por los reyes cristianos, como sí sucede en otros focos donde el arte mudéjar tiene mayor importancia, sino que su aparición y desarrollo son tardíos. No se registran ejemplos anteriores al siglo XVI y éstos son fruto de la existencia de personajes importantes, interesados en la cultura y conocedores de las modas arquitectónicas y de sus artífices, que contratan obras en diferentes lugares del territorio oscense, las cuales se convierten más tarde en ejemplos a seguir en otras localidades.

Entre las yeserías mudéjares conservadas en Huesca podemos diferenciar dos etapas:

La *primera* es la que corresponde al siglo XVI. Como se ha dicho, son los primeros ejemplos documentados y en ellos aparece la temática mudéjar combinada con elementos del gótico tardío y del renacimiento, al igual que sucede en el resto de Aragón. Son yeserías que decoran pretilos de coro, púlpitos y embocaduras de capillas y que, en ocasiones, presentan temas que no poseen antecedentes conocidos en ningún otro lugar de la comunidad autónoma.

La *segunda* etapa se circunscribe al siglo XVII. Como ya se dijo en el estudio realizado para el *V Simposio Internacional de Mudejarismo*, las yeserías en este siglo

son una demostración del arraigo que el arte mudéjar tuvo en Aragón, de modo que tras la expulsión de los moriscos en 1610 los temas mudéjares se siguen desarrollando junto a otros barrocos.¹² En la provincia de Huesca aparecen ejemplos muy tempranos y, a partir de la segunda mitad del siglo, otros directamente conectados con la moda desarrollada en Zaragoza y extendida por todo el territorio aragonés. Estas yeserías se aplican a bóvedas de capillas particulares o a grandes conjuntos monumentales.

El siglo XVI

Los ejemplos de yeserías mudéjares en el siglo XVI no son muy numerosos en Huesca, debido sobre todo a la inexistencia de una tradición en este tipo de obra. Con anterioridad, siguiendo las influencias de la arquitectura europea, el material arquitectónico más utilizado es la piedra. Es en este siglo cuando personajes ilustres y monasterios importantes dirigidos por nobles vinculados a Zaragoza impulsaron obras en la provincia. Son personas nacidas en Huesca que quieren dejar en su lugar de nacimiento, en el que residen y dirigen o en el que van a ser enterrados, huella de su grandeza a través del arte. Para ello utilizan la moda y trasladan a los artífices que trabajan en la capital del reino, de cuyos trabajos surgen a su vez focos de influencia y talleres en la propia provincia de Huesca.

La influencia zaragozana se aprecia también en la funcionalidad de las yeserías. En Zaragoza, durante los siglos XV y XVI, al uso de yeserías en la decoración de ventanas, celosías y puertas se añade su utilización en la ornamentación de pretilos de coro y púlpitos y en la decoración de portadas, embocaduras, muros y bóvedas de capillas.¹³ Estas nuevas aplicaciones de la decoración en yeso son las que aparecen en Huesca debido al mecenazgo de importantes personajes, que ordenan levantar capillas familiares siguiendo la nueva moda de decorar sus portadas e interiores, y a la necesidad de dotar a parroquias y monasterios con las novedades mobiliarias surgidas para la celebración de la liturgia, los coros altos a los pies y los púlpitos.

En lo que se refiere a la decoración de pretilos de coro, se han constatado varios ejemplos. Son obras situadas tanto en edificios antiguos que han recibido reformas

¹² M.^a Isabel ÁLVARO ZAMORA y M.^a Pilar NAVARRO ECHEVERRÍA, «Las yeserías mudéjares en Aragón», *V Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel (1990)*, Teruel, 1991, p. 316.

¹³ *Ibidem*, p. 315.

posteriores como en fábricas del mismo siglo XVI. En ellas, el yeso se utiliza calado y los temas presentan ritmos repetitivos que cubren toda la superficie a decorar siguiendo el modo y técnica de trabajo mudéjares.

Es el caso del pretil de coro de la iglesia parroquial de San Martín en Sieso. El edificio románico, del siglo XII, fue reformado en el siglo XVI, época en que se amplió, se realizó la nueva portada y se le dotó de coro alto a los pies. En 1550 se colocó el pretil del mismo.¹⁴ Tiene tres paneles, dos de ellos iguales, con motivos flamígeros encerrados en círculos, y un tercero en un extremo, en el que los motivos se agrupan en «llamas». Los temas, que pertenecen a un repertorio decorativo enmarcado en el gótico tardío, se combinan con un friso de tacos y unas pilastras que nos hablan ya de la presencia de temas renacentistas. Recuerda a la decoración de la escalera del palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza o al pretil de escalera que se encuentra en el palacio de los hospitalarios en Ambel (Zaragoza), donde también aparecen repetidos los temas góticos junto a otros ya renacentistas. A pesar de no tener un repertorio temático propiamente mudéjar, tanto los ritmos repetitivos de los temas como su trabajo calado lo enlazan con la tradición yesera mudéjar.

Otro ejemplo estudiado es el pretil de coro de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Sena. La iglesia es de una sola nave con capillas laterales entre los contrafuertes. Pertenece al grupo de iglesias denominadas de «salón» por la concepción unitaria de su espacio interior, conseguida sobre todo por la amplitud de su única nave y por la decoración de sus bóvedas con crucería estrellada, realizada a finales del siglo XVI. El coro, situado a los pies, es contemporáneo a la fábrica del edificio y, como el de Sieso, está decorado con yeserías caladas. En su repertorio temático encontramos más elementos de conexión con lo mudéjar que en el anterior. Los temas que aparecen en sus seis paneles son: cuatro procedentes del lenguaje tardogótico y semejantes a los de Sieso y dos de tema mudéjar. El segundo panel desde la izquierda está decorado a base de escamas o de motivos imbricados (Fig. 1). Según Gonzalo Borrás, este tema se encuentra en una ventana de la mezquita de Córdoba (ventana derecha de la Bad-al-Uzara, datada en 785-786) y tal como describe este autor se trata de una sucesión de arcos en los que se ha rebajado la serie inferior y se han peraltado las otras.¹⁵ El quinto panel presenta en su centro dos series de hexágonos alargados colocados verticalmente. La prolongación de los lados cortos da lugar a

¹⁴ Ricardo DEL ARCO, *Catálogo monumental...*, cit., pp. 183-184.

¹⁵ Gonzalo BORRÁS GUALIS, *Arte mudéjar aragonés*, cit., vol. I, p. 206.



Fig. 1. Panel 2.º del coro de Sena.

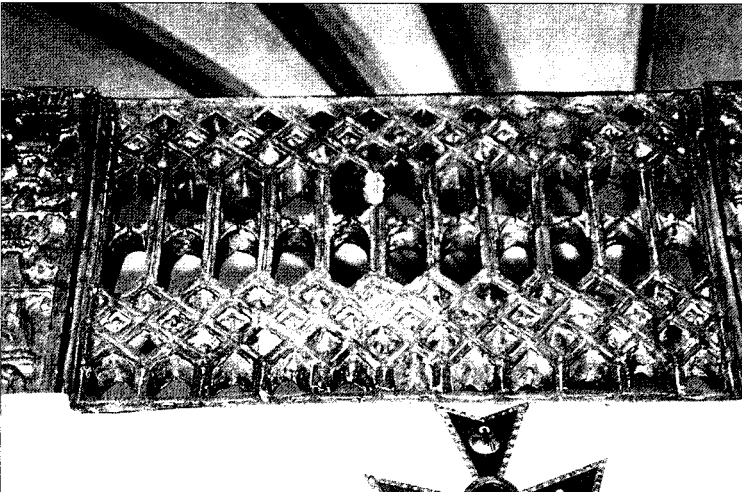


Fig. 2. Panel 5.º del coro de Sena.

campos de rombos pequeños enlazados encima y debajo de las series centrales (Fig. 2). Este tema se asemeja a la celosía que se encuentra en la casa de los Felices en Épila (Zaragoza). El entrelazo y los temas geométricos combinados, rombos y hexágonos, son claramente mudéjares. Los hexágonos los encontramos por ejemplo en la torre de Villamayor (Zaragoza), formando un paño decorativo de ladrillo. En madera o en yeso, suelen formar parte de conjuntos decorativos con estrellas. Por ejemplo en la techumbre de madera de la catedral de Teruel o en los agramilados que decoran los muros de la iglesia de Tobed (Zaragoza). La retícula romboidal aparece en numerosas torres mudéjares como fondo de uno de los temas principales de la decoración en ladrillo: las cruces. En yeso, los rombos son la base del desarrollo decorativo geométrico, como se aprecia claramente en la ventana del palacio de los Luna en Daroca (Zaragoza), o forman ellos mismos un tema principal, como el que decora uno de los óculos de la torre de San Andrés de Calatayud (Zaragoza).

Existen noticias de la existencia de otro pretil que decoraba el coro alto de la parroquia de la Asunción de Lanaja. De él nos habla Galiay describiéndolo como «barandilla que apoya en ménsulas de ángeles y otras figurillas, cada sector de la barandilla tiene un tema diferente: temas góticos y lacerías de ocho a base de estrellas cuyos lados se prolongan en todas las direcciones».¹⁶ De nuevo aparecen temas góticos junto a temas mudéjares siguiendo la moda de la época. En la actualidad se ha comprobado que de este pretil sólo quedan las ménsulas figurativas que lo sujetaban. En su lugar se colocó en los años sesenta un nuevo pretil imitando las antiguas tracerías góticas, llevado a cabo por un artista local que ha realizado también parte del mobiliario que se encuentra en la iglesia.¹⁷

Las tres poblaciones oscenses mencionadas se encontraban vinculadas a algún monasterio: Sena y Lanaja, al de Sijena (la iglesia de Sena fue levantada por la comunidad de Sijena a finales del siglo XVI),¹⁸ y Sieso pertenecía al de Casbas. En ambos monasterios se ha constatado la presencia de obra de yesería mudéjar, aunque en ninguno de los casos se conserva. Del primero queda una fotografía y del segundo un documento del siglo XVI. No sería extraño que los mismos talleres que trabajaron en dichos monasterios lo hicieran también en las parroquias pertenecientes y próximas a ellos.

¹⁶ José GALIAY SARAÑANA, *Arte mudéjar aragonés*, cit., p. 166.

¹⁷ Esta información fue dada por el párroco de esta iglesia, don Félix Rufas Jordán.

¹⁸ Ricardo DEL ARCO, *Catálogo monumental...*, cit., pp. 393 y 184.

El monasterio de Sijena fue fundado en 1188 por la reina doña Sancha y, con anterioridad al siglo XVI, ya contaba con importantes ejemplos de carpintería mudéjar, que desgraciadamente se perdieron en el incendio que destruyó todo el conjunto en 1936, durante el transcurso de la guerra civil. Es lógico pensar que un monasterio de su importancia y riqueza realizara continuamente obras de renovación acordes con las modas de cada época. Durante el siglo XVI son numerosas las obras de arte promovidas por diversas prioras del convento, entre las que destacan las llevadas a cabo por doña María Ximénez de Urrea, priora entre 1515 y 1521, que mandó hacer el políptico de la capilla real en 1517 y el retablo mayor en 1519.¹⁹ En los primeros años del siglo XVI, se realizó la puerta, situada en el lado norte de la sala capitular, que daba acceso a la capilla del Sepulcro, quizá por orden de esta priora. Se trata de una puerta de arco rebajado, enmarcado por un alfiz decorado con motivos renacentistas y con un tímpano trilobulado decorado con yeserías de temática mudéjar. Flanqueada por pilastras y rematada con una crestería de temas vegetales, que recuerda a la decoración de una puerta de la casa de los Felices en Épila (Zaragoza), y dos antorchas a cada lado, posee una ornamentación de tipo renacentista (Fig. 3). No fue ésta la única obra que se realizó en Sijena en yeso durante el siglo XVI, ya que Ricardo del Arco

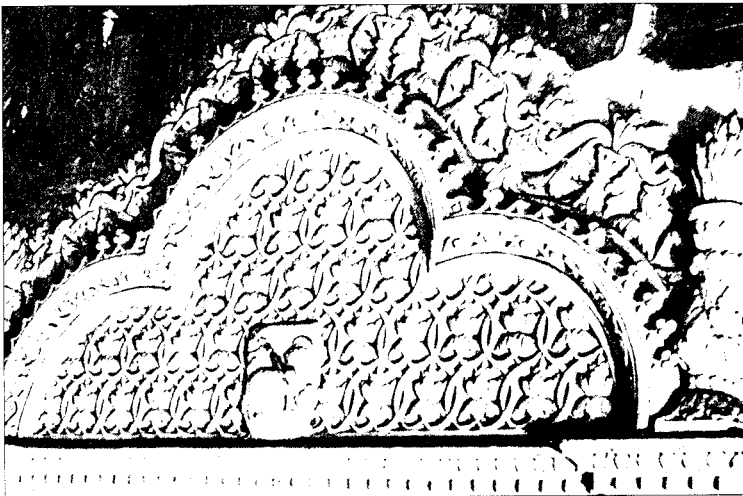


Fig. 3. Puerta de la sala capitular del convento de Sijena.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 399-400.

cita, en la clausura, otra puerta con «labores de estuco renacientes»,²⁰ pero sí es la única de la que se conserva la imagen.

En cuanto al monasterio de Casbas, el trabajo de yesería que allí se ha documentado corresponde a un púlpito que se encargó con motivo de las obras de remodelación del refectorio.

Dentro de la geografía oscense nos encontramos con varios ejemplos de pulpitos cuyo seguimiento presenta algunas dificultades debido a que la mayoría de ellos han desaparecido. Gracias a los estudios realizados por Ricardo del Arco para su catálogo y alguna de sus monografías conocemos la existencia de al menos cuatro de ellos: el ya mencionado del monasterio de Casbas, el del monasterio de Montearagón, el de la concatedral de Monzón y el de la catedral de Huesca. De los dos primeros no hay restos pero se conserva la capitulación por la que se encarga el púlpito de Casbas tomando como modelo el de Montearagón,²¹ del que existe una descripción aportada por Ricardo del Arco. El púlpito de la catedral oscense es el único conservado, aunque se encuentra bastante deteriorado, mientras que del de Monzón nos ha llegado una fotografía antigua.

El púlpito de la concatedral de Santa María de Monzón no se conserva, pero se conoce gracias a una fotografía realizada para el catálogo de la provincia de Huesca de Ricardo del Arco.²² Según esta imagen, se trata de un púlpito sin tornavoz y con escalera. En ella sólo se aprecia la decoración calada de tres de sus lados, dos de ellos con temas decorativos dentro del repertorio gótico. El otro, de temática mudéjar, presenta una doble retícula de rombos que se superponen (Fig. 4). De nuevo nos encontramos con la utilización de motivos góticos combinados con los mudéjares. No se ha hallado el púlpito en la visita realizada a la concatedral de Monzón, se desconocen las circunstancias de su desaparición y tampoco tenemos noticias documentales de su realización. Una posible hipótesis es que se hubiera colocado durante las reformas realizadas en la entonces colegiata con motivo de la celebración de Cortes en 1552. Esta remodelación consta en la capitulación firmada por el maestro Alexos Albariel ese mismo año

²⁰ *Ibidem*, p. 410.

²¹ *Ibidem*, pp. 153 y 180. AHPH, not. García Lafuente, 1522, ff. 94'-96''.

²² Ricardo DEL ARCO, *Catálogo monumental...*, cit., fig. 483.

con los diputados del reino para realizar obras de adecuación en la iglesia y el claustro de Santa María de Monzón y que luego transfirió a Jaime Fanegas.²³

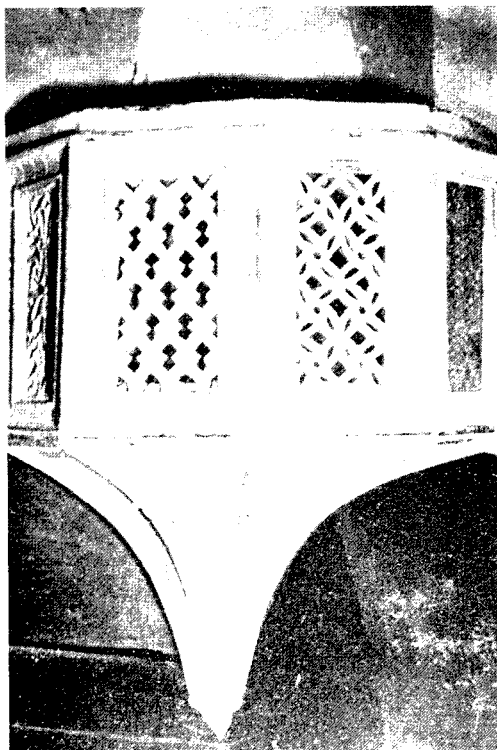


Fig. 4. Púlpito de Santa María de Monzón.

Como ya se ha comentado anteriormente, sí se conserva la documentación del púlpito de Casbas, en la que también se menciona la existencia del de Montearagón. Se trata de una capitulación firmada en 1522 entre la abadesa, prioras y religiosas del monasterio de Casbas y Damián Áibar, maestro fustero, para la realización de unas obras en el refectorio. En una de las cláusulas del contrato se pacta la construcción de un púlpito de aljez, se especifica que sea realizado por el maestro Santa Cruz o por otro que sea buen oficial y se da como modelo el de Montearagón (doc. n.º 1).

²³ Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *op. cit.*, vol. II, p. 109 y n. 90.

Dos datos de gran importancia nos aporta este documento, la cronología de las obras que menciona y el nombre de un reconocido maestro yesero que debía de estar trabajando en Huesca. Se conoce la fecha de este púlpito gracias a que la capitulación que se firma entre el convento y el maestro fustero se encuentra datada, como sucede con todos los documentos firmados ante notario. Así mismo se puede dar una fecha aproximada para la realización del púlpito de Montearagón, ya que dada la repercusión que esta obra tiene, al ser utilizada como modelo para otras, su realización no debió de ser muy anterior a la fecha conocida de 1522.

El documento nos aporta además el nombre de un posible artífice: el maestro Santa Cruz. Con este apellido Carmen Gómez Urdáñez tiene documentados dos maestros de aljez en el siglo XVI, Luis Santa Cruz y Francisco Santa Cruz.²⁴ El primero procede de Toledo y está trabajando en Zaragoza desde 1514 en obras tan importantes como el monasterio de Santa Engracia y la capilla de la cofradía de la Transfiguración, de los obreros de villa y fusteros, en el convento de San Francisco. Tiene también documentados trabajos en la catedral de Barbastro (Huesca). El segundo presenta una cronología algo más tardía. No está documentado hasta 1531, aunque podría haber estado trabajando en Huesca con anterioridad y ser ésta la razón de su tardía aparición en la documentación zaragozana. La obra más importante en la que interviene es la mazonería de unas ventanas para el convento de Santa Engracia de Zaragoza.

Son diversas las razones por las que pensamos que es el primer maestro de Santa Cruz y no el segundo el que se menciona en este documento. Tiene una cronología más ajustada a la fecha del documento y con seguridad trabaja en Barbastro, hecho que ratifica que opera en la zona. Por último, procede de Toledo. Este dato es importante ya que existen otras obras, de las que hablaremos más adelante, cuyos temas no aparecen en ningún otro lugar de Aragón y que se pueden relacionar con la temática de las yeserías mudéjares toledanas.

Del púlpito de Casbas no se sabe nada más. Se ha intentado confirmar su existencia, pero al tratarse en la actualidad de un convento de clausura es difícil acceder a él. Por las declaraciones de la religiosa que atiende la portería parece ser que ya no se conserva.

En cuanto al púlpito de Montearagón, el castillo-abadía donde se ubicaba se encuentra en estado de ruina. En lo que fue la iglesia existe una hornacina con huellas

²⁴ *Ibidem*, vol. II, pp. 249-250.

de haber tenido yeserías y de haber sido éstas arrancadas. Se conservan en la parte superior restos de decoración que corresponden al timbre de un escudo eclesiástico, concretamente de un escudo episcopal, también arrancado. De corresponder los restos del escudo a la decoración del púlpito, son dos los abades que por su cronología y sus cargos eclesiásticos pudieron ser sus encargantes, según el listado que nos ofrece Ricardo del Arco en una monografía publicada en 1914 sobre este monasterio.²⁵ Uno de ellos es don Alonso de Aragón, hijo natural de Fernando el Católico, que fue abad entre 1492 y 1520. Promovió obras artísticas en el monasterio, como la realización de su famoso retablo ejecutado por Gil Morlanes, *el Viejo*, y conservado en la parroquieta de la catedral de Huesca. Fue también arzobispo de Zaragoza. El otro posible encargado es don Alonso de So Castro y Pinós, hijo del vizconde de Ébol, que también participó en la vida cultural del monasterio con la edición del breviario de Montearagón para uso del abaciado y ocupó el cargo de obispo de Zaragoza. En esta misma publicación Ricardo del Arco ofrece una vaga descripción del púlpito, que repite con las mismas palabras en su catálogo y que no nos permite imaginar los motivos que lo decoraban.²⁶

El único de los púlpitos mudéjares que se conserva en la actualidad es el que se encuentra en la llamada sala de la Limosna, en el claustro de la catedral de Huesca. También fue catalogado por Arco y cuando éste lo fotografió se encontraba completo. Hoy se halla bastante deteriorado.

Al igual que en el monasterio de Casbas, éste es un púlpito de refectorio. La sala para donde fue realizado era en un principio refectorio y más tarde, cuando perdió este uso, se adaptó para comedor de limosna, de ahí su nombre. En este comedor se distribuía diariamente comida gratuita a unas 70 u 80 personas.²⁷ Durante las comidas era costumbre realizar lecturas religiosas, al igual que se hace en los monasterios, y para ello se utilizaba el púlpito.

No tiene ni tornavoz, del que probablemente no se le dotó ya que no estaba destinado a un espacio grande, ni escalera de acceso. Está adosado a la pared y tiene tres

²⁵ Ricardo DEL ARCO, «El monasterio de Montearagón», cit., pp. 10-11. Se reeditó debido a su interés y a la dificultad de consultar la anterior publicación de 1914.

²⁶ *Ibidem*, p. 15, y *Catálogo monumental...*, cit., p. 180. En ambos describe el púlpito como «resabiado todavía de mudejarismo».

²⁷ Antonio DURÁN GUDIOL, «Un informe del siglo XVI sobre el obispado de Huesca», *Argensola*, 32 (1957), pp. 273-297.

paneles decorados en los que se combinan motivos mudéjares con temas renacentistas. Sin embargo, nos encontramos con que en el repertorio mudéjar existen temas que son extraños a la iconografía aragonesa.

Fue Ricardo del Arco el que sugirió que este púlpito pudo haber sido realizado por el mismo taller al que se encargaron los desaparecidos de Casbas y Montearagón. Sólo al documentar la existencia de un artista relacionado con ellos de procedencia toledana, el maestro Santa Cruz, se ha podido dar con el origen de los temas. La búsqueda de influencias en las decoraciones toledanas de este siglo nos ha dado a conocer que no sólo algunos de los temas mudéjares oscenses son iguales que los que vemos en Toledo en la misma época, sino que también lo son los renacentistas y, además, la técnica que se ha utilizado para realizarlos resulta igualmente novedosa en Aragón y coincide con la utilizada en la ciudad castellana.

Analizaremos a continuación los temas que decoran este púlpito de forma individualizada y comparándolos con otros toledanos de la misma época. Como fuente de ejemplos toledanos hemos utilizado el estudio realizado por Balbina Martínez Caviro sobre los palacios y conventos mudéjares de la ciudad de Toledo.²⁸

El primer tema desarrolla una retícula de rombos enlazados. El interior de cada rombo está decorado con una flor de cuatro pétalos con círculo central (Fig. 5). En Toledo encontramos un tema de gran semejanza. Se trata de la decoración de una ventana del patio de los Aljibes, en el monasterio de la Concepción Franciscana. Aquí los rombos se combinan con hexágonos, pero la forma como se entrelaza la retícula es la misma, así como es igual también la decoración interior a base de flores de cuatro pétalos con círculo central (Fig. 6).

El segundo frente está decorado a base de cuadrados flanqueados por hexágonos, cuyo interior se decora con temas vegetales, una flor en el cuadro y haces de laurel en los hexágonos (Fig. 7). Es exactamente el mismo tema que decora uno de los vanos del claustro del monasterio de Santo Domingo el Real en Toledo. El dintel de esta puerta está cubierto en su totalidad por cuadrados enmarcados por alfarzones, en cuyo interior hay pequeños haces de laurel (Fig. 8).

Por último, el tema más raro de los tres. Desarrolla una decoración de tipo vegetal insertada en un esquema de *sebqa* (Fig. 9). No hemos encontrado ninguno igual

²⁸ Balbina MARTÍNEZ CAVIRÓ, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980.

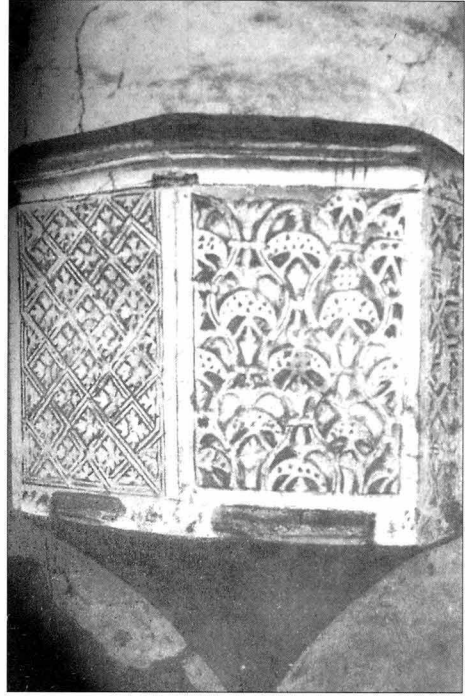


Fig. 5. *Pulpito de la catedral de Huesca. Tema 1.º*

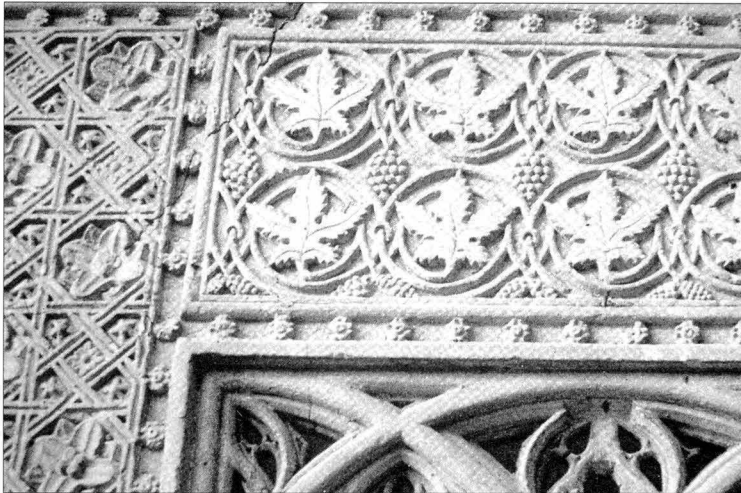


Fig. 6. *Ventana del patio de los Aljibes, en el monasterio de la Concepción Franciscana (Toledo).*



Fig. 7. Púlpito de la catedral de Huesca. Tema 2.º

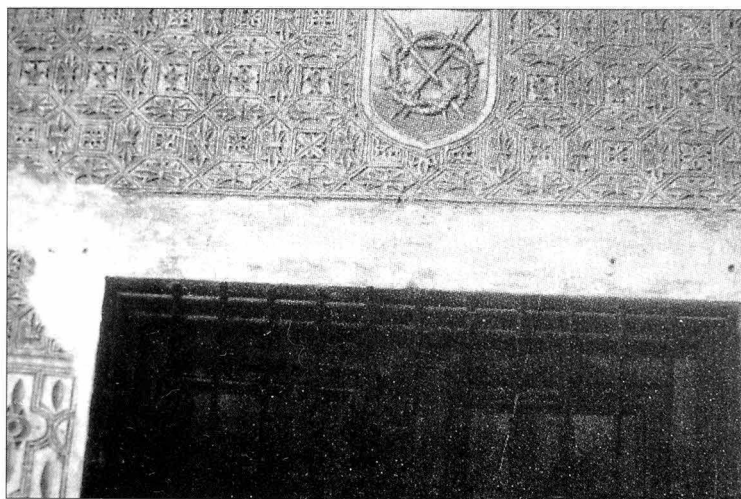


Fig. 8. Vano del claustro del monasterio de Santo Domingo el Real (Toledo).



Fig. 9. *Púlpito de la catedral de Huesca. Tema 3.º*

en Toledo, pero sí semejanzas que nos hacen precisar su procedencia. El modo de distribuir los temas decorativos dentro de una retícula curvilínea es una degeneración de temas procedentes del arte mudéjar toledano de los primeros siglos, que en el XVI es utilizado para articular decoraciones, como vemos en una puerta de la sala capitular del monasterio de Santo Domingo el Antiguo (Fig. 10). En cuanto al tema que rellena esta retícula, no se ha encontrado ninguno igual, pero sí de gran similitud, en el monasterio de la Concepción Franciscana, en unas yeserías de comienzos del siglo XVI (Fig. 11).

En lo que se refiere a la técnica son también numerosos los rasgos en común entre las yeserías del púlpito de la catedral de Huesca y las toledanas. En primer lugar la utilización de puntos como base para luego desarrollar mejor los temas geométricos. Tanto en el segundo tema de Huesca como en el claustro de la Concepción Franciscana, en Toledo, se aprecian claramente estos puntos (Figs. 7 y 12). En la decoración vegetal parece clara la utilización de moldes, tal y como afirma Balbina

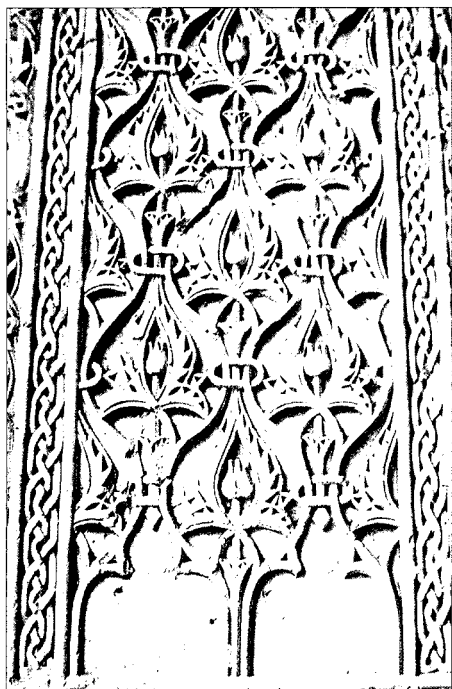


Fig. 10. *Sala capitular del monasterio de Santo Domingo el Antiguo (Toledo). Puerta.*

Martínez Caviro que se hacía tradicionalmente en las yeserías mudéjares toledanas para la realización de los centros de flores,²⁹ y el empleo de incisiones triangulares ornamentales, como en el tercer panel de Huesca, otra peculiaridad de los yeseros de Toledo (Figs. 9 y 11).

Todas estas características, que se aproximan tanto a lo toledano, son las que nos llevan a identificar al maestro de Santa Cruz, citado en el documento de Casbas, con el maestro de aljz documentado por Carmen Gómez Urdáñez, Luis Santa Cruz. Él o su taller bien pudieron haber trabajado en la catedral de Huesca.

Sin embargo, no es el púlpito de la sala de la Limosna la única obra con características claramente toledanas que se encuentra en la provincia de Huesca. En la colegiata de Alquézar, a mitad de camino entre Huesca y Barbastro, dos de los lugares donde pudo haber trabajado el toledano Luis Santa Cruz, existe una capilla cuyo ingreso está decorado con una rica yesería que combina los temas mudéjares con los

²⁹ *Ibidem*, p. 72.

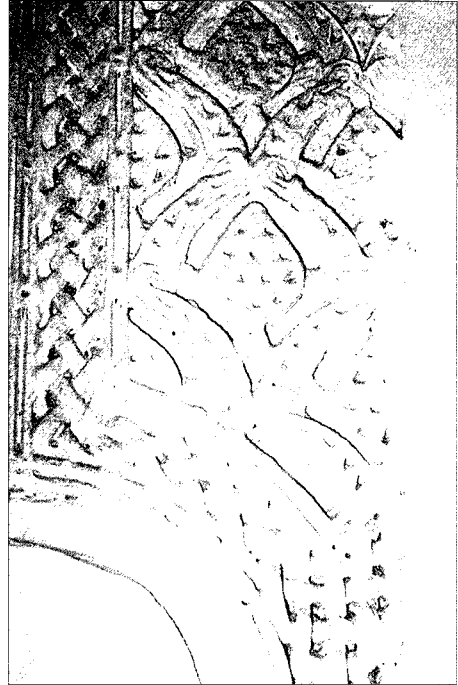


Fig. 11. *Restos de yesería del claustro del monasterio de la Concepción Franciscana (Toledo).*

renacentistas. Se trata de la capilla de San Fabián, situada en el claustro, a la izquierda de la puerta de ingreso a la iglesia. Antonio Durán Gudiol, en una de sus publicaciones sobre Alquézar, data la construcción de la iglesia entre 1515 y 1532 y documenta una visita a las capillas del claustro en 1560.³⁰ La capilla es anterior a esta fecha y por su vinculación a Toledo, y con ello al maestro Santa Cruz, se pudo haber realizado durante las obras de la fábrica de la iglesia.

Esta capilla está decorada con temas mudéjares en el intradós de su arco y en las enjutas, que se combinan con temas renacentistas de *candilieri* en las pilastras que la flanquean. La decoración es a base de hojas de palma opuestas, aserradas, dispuestas dentro de un entramado de roleos vegetales. El intradós del arco se decora con piñas y granadas colgantes y otros motivos vegetales (Fig. 13). Estos temas se encuentran también en la decoración de otro monasterio toledano, se trata de uno de los vanos del patio de los Aljibes del monasterio de la Concepción Franciscana decorado en los primeros años del siglo XVI (Fig. 14).

³⁰ Antonio DURÁN GUDIOL, *Historia de Alquézar*, cit., pp. 177-179.

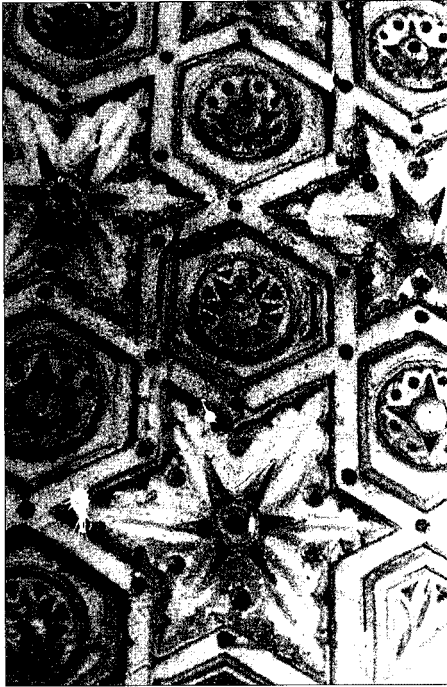


Fig. 12. *Vano del claustro de la Concepción Franciscana (Toledo).*

Otras capillas cuyos interiores se encuentran decorados con yeserías son la de los Dieste en la colegiata de Bolea, la capilla del Santo Sacramento en la catedral de Huesca y, ya a finales de siglo, la de los Claramún en la iglesia de San Francisco de Barbastro.

La capilla de los Dieste en la colegiata de Bolea presenta un raro y tardío ejemplo de decoración agramilada en pleno siglo XVI y en un edificio construido íntegramente en este siglo y concebido en su totalidad como renacentista. De esta capilla, estudiada por José Luis Pano,³¹ existe un documento de 1532 en el que se concede permiso a la familia Dieste para su construcción. La colegiata se realiza entre 1535 y 1556. La capilla pudo pertenecer a la anterior iglesia y al levantarse la nueva fábrica se respetó su reciente construcción y se incorporó a la cabecera del nuevo edificio. La técnica del agramilado la encontramos muy extendida durante los siglos XIV y XV, sobre todo en el arcedianado de Calatayud, y más tarde no se vuelve a hallar hasta este

³¹ José Luis PANO, *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI...*, cit., vol. VII, doc. 300.



Fig. 13. *Capilla del claustro de la colegiata de Alquézar.*

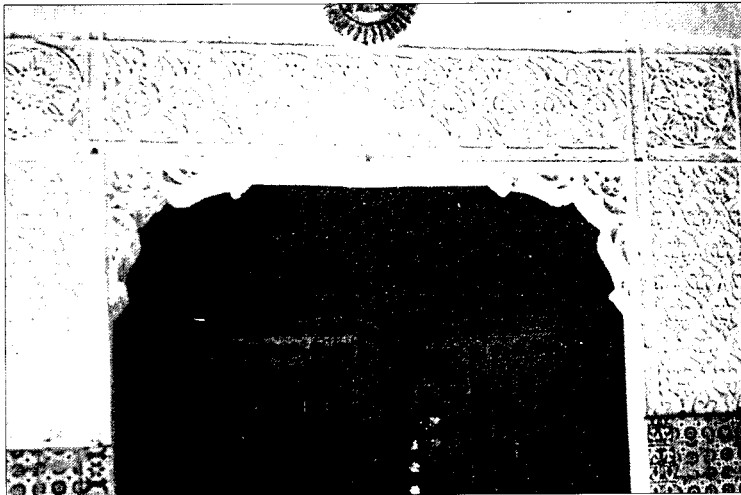


Fig. 14. *Vano del patio de los Aljibes del monasterio de la Concepción Franciscana (Toledo).*

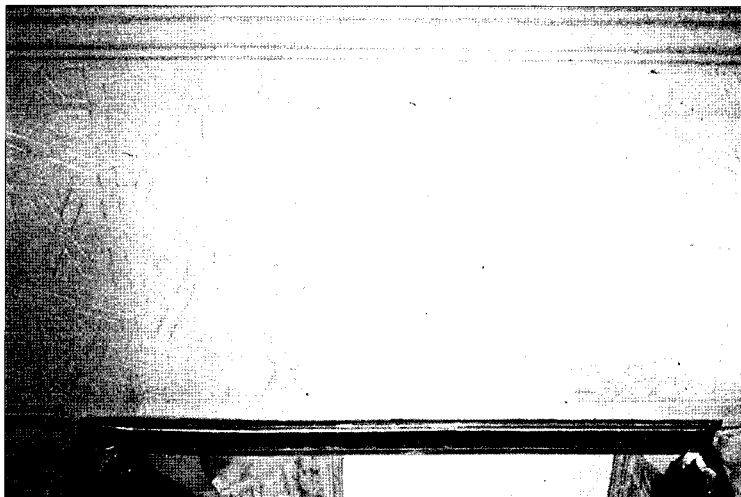


Fig. 15. Agramilado de la capilla de los Dieste.
Colegiata de Bolea (Huesca).

ejemplo. Resulta igualmente raro en el repertorio mudéjar aragonés el tema utilizado: lazos de cuatro y cruces en aspa paralelas (Fig. 15). Sólo se ha encontrado este motivo con anterioridad en una de las techumbres de madera que decoran la sala capitular del monasterio de Sijena.

En la catedral de Huesca, tras el retablo mayor, se encuentra una pequeña capilla llamada del Sacramento. Toda ella está decorada con estucos que cubren paredes y bóveda. El lenguaje es inequívocamente renacentista, pero se ha incluido en este estudio debido a ese concepto decorativo del *horror vacui* tan relacionado con lo mudéjar, así como lo es la utilización de un mismo motivo repetido para cubrir toda la zona a decorar y la distribución de los temas mediante retículas de estructura geométrica, a modo de paños de *sebqa*.

Finalmente, la capilla llamada de los Claramún, en la iglesia de San Francisco de Barbastro, se data en los últimos años del siglo XVI. En el lado derecho de la cabecera de la iglesia se encuentra la capilla que sirvió de enterramiento a la familia Claramún. Se accede a ella por un gran arco cuyo intradós está decorado con yeserías de tipo serliano. En el interior, en la pared de la izquierda, se ha abierto una pequeña capilla que está decorada con pilastras a los lados y un friso con tímpano de corte clásico. En el interior de la misma, el intradós del arco está decorado con yeserías mudé-

jares, estrellas de ocho puntas combinadas con lazos de ocho y octógonos (Fig. 16). En algunas zonas los motivos están tallados en tres fajas; en el fondo, sin embargo, se dibuja el tema en relieve sólo con una tosca franja de yeso. Quedan además unos pequeños orificios en el centro de algunas cruces que hacen pensar que el conjunto se completaría con decoración añadida realizada a molde. En el suelo se encuentra la tumba de Esteban Claramún y su familia y en ella se da el año de 1598, fecha en que la capilla estaría ya terminada.



Fig. 16. *Capilla de los Claramún. Iglesia de San Francisco de Barbastro (Huesca).*

Este ejemplo de decoración mudéjar en el intradós de un arco de considerable anchura nos adelanta ya lo que en el siglo XVII, sobre todo a partir de su segunda mitad, será una extendida moda. Aquí se muestra esta decoración como precoz y sólo será imitada en otra capilla de la misma iglesia de la que se hablará más adelante.

De las yeserías mudéjares en Huesca en el siglo XVI se puede decir que no son numerosas. Los ejemplos son escasos y algunos de ellos en la actualidad han desaparecido. En general, se sitúan en torno a monasterios o a la edificación de colegiatas y de iglesias importantes, como son los monasterios de Casbas, Montearagón y Sijena o las construcciones de las colegiatas de Alquézar y Bolea o las catedrales de Huesca y Monzón y la iglesia de San Francisco de Barbastro.

En cuanto a los diferentes artífices que trabajan en este siglo, se ha podido documentar solamente la participación del maestro Luis Santa Cruz. A éste, además del documentado trabajo del púlpito de Montearagón y la posible realización del que se encontrase en el refectorio del monasterio de Casbas, se le puede atribuir también la ejecución de la capilla de San Fabián en el claustro de la colegiata de Alquézar, debido a las ya comentadas relaciones que se aprecian entre esta capilla y otras decoraciones toledanas. La labra del púlpito de la sala de la Limosna, más tosco, aunque igualmente conectado con las yeserías de Toledo, se puede atribuir a una obra de su taller o a un artífice local que copia lo realizado por el maestro.

Otro taller, el que trabaja en torno al monasterio de Sijena, realizó las yeserías que se encontraban en el monasterio y las de Sieso, Sena y Lanaja. Llama la atención la semejanza que algunos temas presentan con la casa de los Felices en Épila (Zaragoza). Podría ser que este taller hubiera trabajado en Épila o bien que el encargado conociera dicha casa.

Finalmente quedan sin conocerse datos sobre los autores del púlpito de Monzón, del agramilado de Bolea y de la capilla de los Claramún en la iglesia de San Francisco de Barbastro. Sobre ellos no se ha encontrado ningún documento, ni aparecen ejemplos similares que nos permitan incluirlos dentro de unos talleres determinados.

En cuanto a la técnica, al no conservarse ninguna de las obras llevadas a cabo por el maestro de Santa Cruz en Zaragoza, la provincia de Huesca aporta innovaciones que no se ven en otros lugares de Aragón. A la utilización de la técnica tradicional de la talla del yeso en Aragón, que parte de la realización de un esquema geométrico previo sobre el que luego se aplica el yeso, bien a mano, bien a molde, y finalmente se talla para dejar la obra bien acabada, se une la técnica desarrollada por los maestros mudéjares de Toledo, que, para trazar las retículas que les sirven de guía en la elaboración de los temas, utilizan puntos en las intersecciones en lugar de realizarlas a base de líneas. El uso de los moldes es más generalizado y las labores se suelen terminar con la utilización de punzones u otras herramientas incisivas, que dejan marcas triangulares en los motivos. Se desarrolla también aquí la técnica que se utilizará después en las yeserías de pervivencia mudéjar del siglo XVII, tras la expulsión de los moriscos. Es decir, la traza de ese esquema previo, sobre el que se colocan las franjas de yeso que, una vez seco, se talla, quitando lo que sobra y perfilando las diferentes fajas y entrelazos, entre los que se colocarán después, por medio de un orificio, las decoraciones realizadas a molde.

Finalmente, el repertorio temático no difiere mucho del que se da en el resto de Aragón, salvo, claro está, en los casos de las obras realizadas por el maestro de Santa Cruz y su taller. Los temas mudéjares aparecen en este siglo combinados con otros góticos, en los casos más retardatarios, con renacentistas o con ambos a la vez, al igual que sucede con otros ejemplos aragoneses como el pretil de coro de Valdejasa o el púlpito de Maluenda, en la provincia de Zaragoza los dos. Por otro lado, al no conservarse las obras realizadas por Luis Santa Cruz en Zaragoza, los ejemplos oscenses se convierten en piezas clave para completar el repertorio temático de las yeserías aragonesas del siglo XVI.

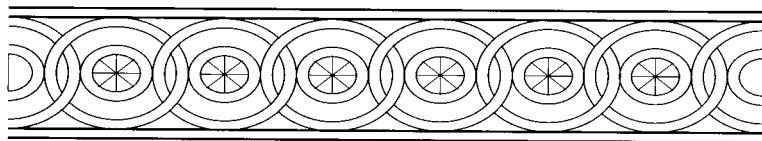
El siglo XVII

Durante el siglo XVII y tras la expulsión de los moriscos (1610) muchas de las iglesias aragonesas construidas o reformadas cuentan en su interior con decoraciones a base de motivos procedentes del repertorio mudéjar y realizadas en yeso, en un tipo de trabajo que se ha venido denominando yeserías de pervivencia mudéjar.

Huesca no es una excepción y encontramos numerosos ejemplos que nos demuestran que, al igual que sucedía en el siglo XVI, se conocían las modas desarrolladas en Zaragoza, bien sea debido a la existencia de personajes importantes nacidos aquí que las traen a su lugar de origen, bien a la de otros procedentes de Zaragoza que se han establecido en algún lugar de Huesca en el que han dejado su impronta, o debido también a la movilidad de los artistas locales que se formarían y trabajarán en Zaragoza y luego regresarán para aplicar aquí lo aprendido allí.

El punto de partida de este tipo de decoración no está todavía esclarecido y son varios los lugares en los que podría haber surgido. En Huesca existe uno de los ejemplos más tempranos hasta ahora documentados, que cuenta con un precedente muy inmediato de los últimos años del siglo anterior. Se trata de las capillas decoradas existentes en la iglesia del convento de San Francisco de Barbastro. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, en 1598 se erigió la capilla de los Claramún, decorada con yeserías en el intradós de un arco. Esta decoración pudo haber servido de inspiración a los artífices de la capilla situada enfrente y realizada ya tras la expulsión de los moriscos. La capilla de San Antonio de Padua fue mandada construir por don Jaime Antonio de Comas en 1628 y dedicada a san Antonio de Padua, como se puede leer en la inscripción que recorre el friso de la misma. La decoración, que se encuentra en el

intradós de su cúpula, sin linterna y sobre pechinas, es a base de temas geométricos enlazados y distribuidos de forma concéntrica. También están decorados el arco y la pequeña bóveda de lunetos por los que se accede a la capilla. La ornamentación de la bóveda está poco relacionada con la tradición mudéjar pero el arco presenta uno de los temas que más se repetirán en las pervivencias de este siglo y que también se da en Las Fecetas o en San Miguel de los Navarros en Zaragoza, dos ejemplos datados con posterioridad (Diseño I).



Diseño I.

La cronología de las demás yeserías catalogadas en Huesca en esta etapa coincide con las realizadas en el resto de Aragón. Tienen su auge en la segunda mitad del siglo XVII y su empleo se prolonga hasta fechas muy tardías, dentro ya del XVIII. En cuanto a su distribución geográfica, existen distintos focos que presentan características similares, lo que nos hace pensar en la existencia de diversos talleres, que en algunos casos podrían ser itinerantes, trabajando en zonas localizadas. Una de estas áreas es la Ribagorza, con tres parroquias muy próximas entre sí: Juseu, Torres del Obispo y Aler, conocida gracias al estudio de Manuel Gómez de Valenzuela³² y documentada con posterioridad.³³

Juseu presenta el conjunto decorativo más amplio de los tres. En el siglo XVII se remozó la antigua iglesia dándole un aspecto barroco. Se transformó su planta longitudinal en una de cruz latina cubierta con bóvedas de lunetos y se le dotó de una gran cúpula en el presbiterio y capillas a los lados. Toda la decoración de las bóvedas, cúpula, capillas, coro e intradós de los arcos se realizó con yeserías de pervivencia mudéjar. De esta iglesia conocemos su cronología y su autor por la documentación extraída del Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, donde se conservan diversos documentos en los que se certifica el pago de diversas cantidades a Juan de Marca

³² Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, «Juseu, Torres del Obispo y Aler...», cit., pp. 47-58.

³³ Pedro GUEMBA ELIZALDE, *Las artes en Zaragoza...*, cit., doc. n.º 3112.

por los trabajos que realizó en esta iglesia entre diciembre de 1661 y noviembre de 1662. En lo que se refiere a su decoración interior, ya el propio Manuel de Valenzuela hizo referencia en su publicación a sus antecedentes mudéjares,³⁴ destacando las semejanzas existentes entre Juseu y algunos monumentos mudéjares como la torre de Torralba de Ribota, en su decoración de ladrillo, o la colegiata de Daroca, en sus azulejerías.

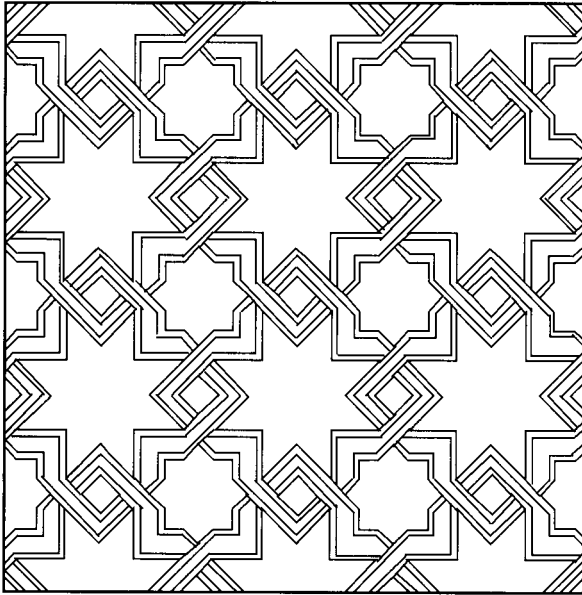
En este estudio hemos establecido otras relaciones de gran interés, no sólo por la temática común sino también por la utilización del mismo material, el yeso, y una ubicación semejante, la decoración del espacio interior de la iglesia. Es el caso de las similitudes que se aprecian con la decoración interior de la iglesia mudéjar de la Virgen de Tobed (Zaragoza), erigida en los siglos XIV y XV. En su decoración se utilizó el yeso, con la técnica del agramilado, en los muros y las bóvedas. En la iglesia de Juseu vemos algunos temas decorando su interior que fueron realizados también en Tobed, aunque con otro tipo de técnica, la talla.

Uno de los temas en común, tradicional en el mudéjar aragonés, tiene como base una cuadrícula cuyas líneas horizontales, verticales y diagonales dan lugar a estrellas de ocho puntas intercaladas entre cuadros y aspas (Diseño II). En Tobed decora el paramento de un muro y en Juseu dos de los tramos de la nave central, el situado sobre el coro y el más próximo a la cabecera.

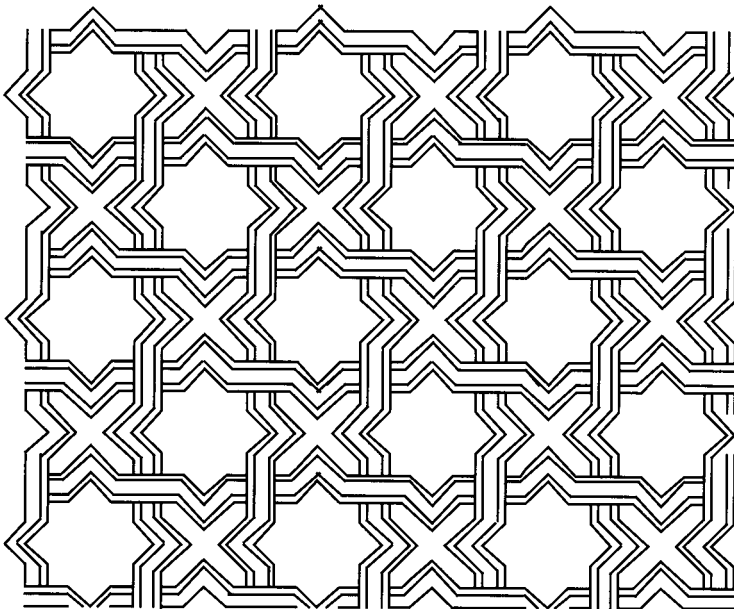
Decorando el intradós de algunos arcos de la iglesia se desarrolla uno de los motivos más conocidos dentro del repertorio mudéjar aragonés, el que forma lazos de cuatro octogonales entre los que se desarrollan estrellas y cruces (Diseño III). Lo vemos en Tobed en las bóvedas y en otros muchos lugares, materiales y épocas a lo largo de la historia del mudéjar aragonés.

Estos temas, que se remontan al siglo XIV en lo mudéjar y que tendrían su antecedente en la decoración de época islámica del palacio de la Aljafería de Zaragoza, aparecen igualmente en otras iglesias zaragozanas del siglo XVII anteriores a Juseu. Las Fecetas es uno de los pocos ejemplos conservados de los que nos han llegado algunos datos documentales sobre su construcción, que han sido recogidos en el

³⁴ Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA, «Juseu, Torres del Obispo y Aler...», cit., pp. 49, 50 y 52. Relaciona estos temas con los de la torre de Torralba de Ribota y con la decoración de azulejos de la colegiata de Daroca y ve en alguno de ellos una racionalidad basada en los lazos de ocho mudéjares.



Diseño II.



Diseño III.

estudio que sobre este edificio realizó Isabel Oliván Jarque,³⁵ quien data su edificación entre los años 1636 y 1638. Aquí, además de los motivos ya analizados, se da otro no visto en Tobed pero igualmente vinculado a lo mudéjar y muy utilizado en la decoración del siglo XVII. Parte de una cuadrícula en la que el trazado alternado de sus líneas da lugar a un entramado de cruces y cuadros alternados (Diseño IV). En Juseu decora la bóveda bajo el coro.

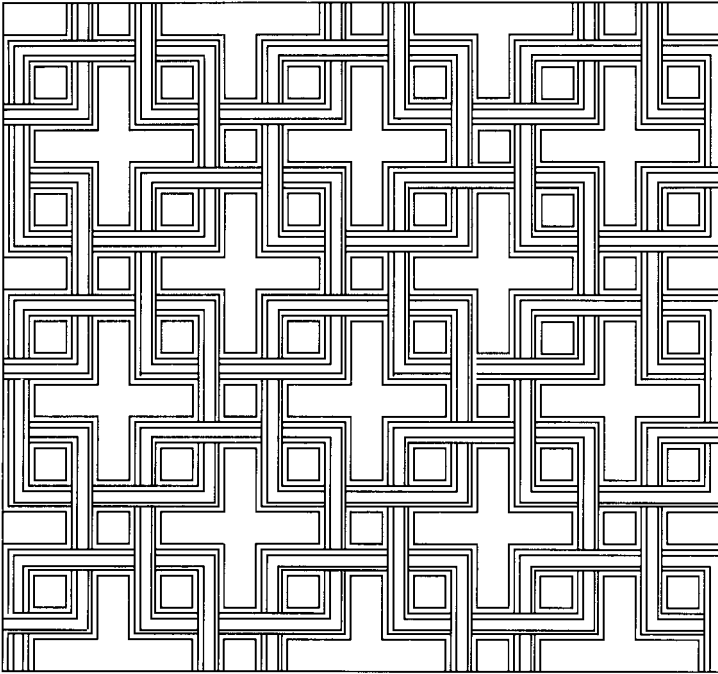
La cúpula del presbiterio se ornamenta con motivos mixtilíneos concéntricos enlazados que, como en el resto de la iglesia, presentan una bicromía en la que los oscuros repasan el trazo, perfilándolo y adquiriendo así mayor relieve. Los espacios resultantes entre los lazos se decoran con relieves adaptados a ellos, bien geométricos, bien vegetales (Fig. 17).

Las cúpulas, muy extendidas como elemento arquitectónico en las iglesias del barroco aragonés, presentan este tipo de decoraciones cuando aparecen junto a otros motivos de pervivencia mudéjar. Sus diseños son muy diversos. Algunos están directamente inspirados en los temas mudéjares tradicionales mientras que otros son interpretaciones de éstos que conforme avanza el siglo se van complicando más. Aparecen casi siempre unidos a decoraciones barrocas realizadas a molde. En Huesca nos encontraremos con numerosos ejemplos.

Torres del Obispo se encuentra a escasos kilómetros de Juseu y también en su parroquia hay yeserías de pervivencia mudéjar, en este caso dispuestas en las cúpulas, en el intradós de los arcos de las naves laterales y en el arco del presbiterio. El arco que da paso al altar está decorado con el tema que aparece en Juseu y que se reproduce en el Diseño I, motivo repetido a mayor escala en otro de los arcos. Otro diseño común a Juseu es el que combina estrellas de ocho puntas pequeñas y grandes con cruces. Dentro de este repertorio decorativo vemos también temas que no están en Juseu pero sí en ejemplos zaragozanos como Las Fecetas o San Miguel de los Navarros, donde trabajó Juan de Marca en 1667 tras su paso por Juseu. Es el motivo, descrito con anterioridad, que decora otro de los arcos con círculos tangentes entrelazados y unidos por otros más pequeños (Diseño I).

La decoración de las cúpulas es diferente a la que existe en Juseu. Sólo una de ellas nos la recuerda por estar formada por semicírculos que se interseccionan de

³⁵ Isabel OLIVÁN JARQUE, *El convento de las Fecetas. Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, 1983.



Diseño IV.

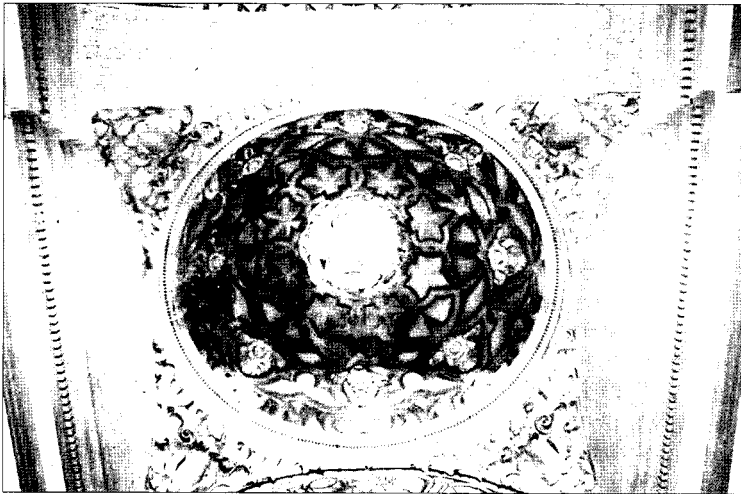


Fig. 17. *Cúpula de la iglesia de Juseu (Huesca).*

forma concéntrica, hasta un número de cuatro circunferencias. Los espacios intermedios se decoran con relieves biselados adaptados al espacio que queda. Las otras dos cúpulas conservadas son algo diferentes pero se asemejan a temas de Tobed, de modo que se establece de nuevo una relación directa con el mudéjar del siglo XIV. Una de ellas está decorada a base de círculos encadenados, dispuestos de forma concéntrica y unidos por otros más pequeños. En las bóvedas de Tobed ya aparece este motivo de círculos alternando grandes y pequeños. Aquí se utiliza el mismo motivo pero adaptado al espacio semiesférico. La otra bóveda tiene en su centro una circunferencia en cuyo interior hay una estrella de seis puntas a partir de las cuales se desarrollan los entrelazos que se extienden por el intradós de la cúpula. Es el mismo tema que podemos ver agramilado en el muro de Tobed o en las yeserías caladas que decoran los óculos de esta misma iglesia (Fig. 18).

Aler es el ejemplo más sencillo de los tres. Una pequeña capilla añadida al edificio anterior se ornamenta con yeserías en su bóveda y en el intradós de su arco de ingreso. Sus motivos son iguales a los de Juseu. El que decora la bóveda coincide con el diseño de Juseu correspondiente al Diseño II y el del arco, con el del Diseño III.

La semejanza de los temas y la proximidad de los tres lugares hacen pensar en un mismo taller trabajando en las tres obras. Tal y como revela la documentación,



Fig. 18. *Cúpula de la iglesia de Torres del Obispo (Huesca).*

Juan de Marca es el autor seguro del conjunto de Juseu, por lo que es bastante probable que interviniera en los otros dos trabajos. Por esta documentación sabemos también la cronología de estos ejemplos, en torno a los años 1661 y 1662. Son las primeras obras documentadas de este autor en todo Aragón. Por el mismo documento sabemos que nació en Sanseda, en el principado del Bearne (Francia).

Juan de Marca, uno de los principales artífices de las yeserías de pervivencia mudéjar en Aragón, trabaja por primera vez en la provincia de Huesca y aparece en numerosas ocasiones colaborando con artistas locales. Casado con Josefa Gaget en 1662, no puede ser el mismo que promovió las obras del Pilar de Zaragoza en 1630, como se ha afirmado en alguna ocasión, ya que en la revisión del archivo parroquial de San Miguel de los Navarros, realizada para mi tesis doctoral, encontré en el libro de difuntos el registro del fallecimiento de Juan de Marca, con fecha de 23 de agosto de 1678, cuando contaba con 48 años (doc. n^o 2). Nació aproximadamente en 1630, por lo que difícilmente pudo promover dichas obras.

Tras su labor en Huesca, se documenta trabajando en 1663 en Alcañiz (Teruel), en una ermita financiada por mosén Gregorio de Dios, racionero de Alquézar (Huesca). Entre 1666 y 1667 interviene en las obras de la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza y más tarde, en 1677, en la parroquial de Brea de Aragón. Sus encargos más importantes son los llevados a cabo para Francisco Sanz de Cortés, para el que trabaja desde 1671 hasta 1678, año en que muere. Realiza el palacio de Morata, la iglesia de Illueca, el diseño urbanístico del lugar de Chodes y reformas en el castillo de Illueca.³⁶

Otro importante foco del trabajo de yesería de pervivencia mudéjar en Huesca es el que se sitúa en torno a Peralta de la Sal y Calasanz. Ambas poblaciones están muy próximas y es probable el intercambio de influencias.

La iglesia de Peralta de la Sal fue reformada en el siglo XVII, transformándola en un edificio de tipo barroco de planta de cruz latina, con tres naves, coro alto a los pies, tribunas y cúpula en el presbiterio. Toda la superficie de las bóvedas, arcos, cúpulas y pretilos se decoró con yeserías de pervivencia mudéjar.

En este conjunto aparecen temas que ya veíamos en Juseu, como el reproducido en el Diseño II, en una de las capillas laterales cubierta con bóveda de arista, y el del

³⁶ J. A. ALMERÍA, J. ARROYO, M.^a P. DIEZ, M. G. FERNÁNDEZ, W. RINCÓN, A. ROMERO y R. M. TOVAR, *op. cit.*, p. 163.

Diseño IV, en el intradós de algunos arcos. Además presenta otros temas que no se encuentran en el foco anterior pero sí en la provincia de Zaragoza. Son diseños que forman parte de la decoración de las iglesias de Brea de Aragón y de Illueca. En ellos, los motivos de entrelazo con sus fajas pasando unas por encima de otras alternando y dando lugar a formas geométricas son los mismos. Pero aquí no dan lugar a formas geométricas perfectas como estrellas, cruces o cuadros, sino que sus perfiles se redondean y suavizan y los espacios se rellenan, no sólo con puntas de diamante sino también con temas vegetales procedentes del repertorio barroco.

La mayoría de los temas que decoran Peralta de la Sal son comunes a los de Illueca y Brea de Aragón, pero además los tres conjuntos han sido concebidos de igual forma en su decoración, como un forro que lo cubre todo confundiendo con las estructuras arquitectónicas y que desmaterializa los espacios interiores, al igual que sucedía con la decoración mudéjar agramilada del siglo XIV (Fig. 19).

Estas características comunes hacen relacionar este conjunto de Peralta de la Sal con Zaragoza y, de nuevo, con el arquitecto Juan de Marca o con su taller. Las diferencias que vemos con su anterior obra en la provincia de Huesca podrían explicarse como evolución debida a las influencias recibidas de otros artistas con los que trabaja en Zaragoza, como Gaspar de Bastarrica y Pedro Cuieo, o de otros a los que pudo conocer, como Felipe Busiñac y Borbón, que también realiza este tipo de trabajo en la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza.

La iglesia de Calasanz es más sencilla. En ella se han utilizado las yeserías en la decoración de las cúpulas que cubren las capillas laterales y en los intradoses de los arcos. Se repiten algunos temas vistos en Peralta, como el del Diseño III, pero además presenta otros, de gran interés por su similitud a los que se veían en la capilla de San Antonio de Padua de la iglesia de San Francisco de Barbastro, tanto en la bóveda de ingreso como en la cúpula. Algunos lazos se forman de forma diferente a como se hacen en Peralta de la Sal, donde se realizan dos hendiduras dejando en la faja una zona central más ancha. Aquí se traza una hendidura central dividiendo la faja en dos partes iguales. Esto nos hace pensar que, si bien la realización de estas yeserías pudo estar inspirada en las vecinas, éstas debieron de haberse realizado por otro taller de carácter local que conociera los trabajos realizados en Barbastro. Sin haberse encontrado hasta el momento ningún documento que lo confirme, la atribución de estas yeserías y las de Peralta de la Sal es sólo una hipótesis, más reforzada en el primer ejemplo por la similitud existente con otros trabajos de Juan de Marca.

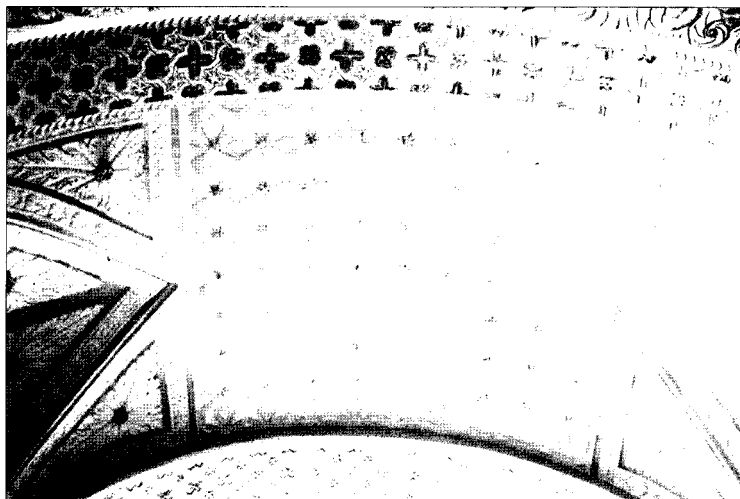


Fig. 19. Interior de la iglesia de Peralta de la Sal (Huesca).

En cuanto a su cronología, no tenemos datos documentales que nos aporten fechas concretas, pero, por el grado de evolución de las yeserías de Peralta y si se confirmase la hipótesis del trabajo de Juan de Marca, podrían datarse entre 1667, fecha en que el artista termina su trabajo en San Miguel de los Navarros en Zaragoza, y 1671, año en el que comienza su labor para Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde, con la construcción del palacio de Morata de Jalón. En este periodo de tiempo no se encuentra documentada ninguna obra de Juan de Marca.

Otro foco activo en esta época en la decoración de yeserías de pervivencia mudéjar se sitúa en torno a la colegiata de Alquézar. Aquí encontramos dos conjuntos sobresalientes, uno en una capilla de la propia colegiata y otro en el santuario de Nuestra Señora de Dulcis, en Buera.

El santuario de Dulcis, recientemente estudiado,³⁷ presenta una decoración extendida por todo su interior formando un conjunto similar a los ya vistos en Juseu y Peralta de la Sal, con temas repetidos en estos ejemplos o en sus focos de influencia. Así sucede con la bóveda bajo el coro a los pies de la iglesia, resuelta de forma igual a

³⁷ Elena AGUADO GUARDIOLA, M.^a Teresa LÓPEZ APARICIO y Ana MUÑOZ LÓPEZ, art. cit.

la de la iglesia de Juseu: una bóveda de lunetos rebajada con el intradós decorado con el tema reproducido en el Diseño IV.

La cúpula del presbiterio, sin embargo, se relaciona con una de las cúpulas que decoraban la iglesia de Calasanz. Salvo en el primer círculo decorativo, el resto de los motivos mixtilíneos son iguales. La diferencia está en la manera de terminar las fajas: en la de Calasanz se ha trazado una incisión central dando lugar a dos bandas paralelas y de igual anchura y en Dulcis se realizan pequeños puntos en relieve alineados. En los relieves que acompañan la decoración de lazo de esta cúpula se han colocado escudos, seguramente pertenecientes a las poblaciones cercanas al santuario, ya que según reza en la inscripción dispuesta en el friso del presbiterio el edificio se realizó gracias a las limosnas de los vecinos de Alquézar y de las aldeas cercanas. En esta inscripción se nos da también el año de 1659.

La capilla de los Lecina de la colegiata de Alquézar se encuentra en el lado izquierdo a los pies de la iglesia. De ella afirma Antonio Durán Gudiol que fue mandada realizar en 1615 por la poderosa familia de los Lecina.³⁸ El retablo de la misma se encargó hacia 1660, lo que hace suponer que la capilla acababa de ser terminada a pesar de la temprana fecha aportada por Durán. En ella hay un enterramiento que también coincide con la datación más tardía. Se trata de una losa colocada en el suelo con una inscripción: «ANO 1656 IN HIS SEPULCRIS IACE ET CORPUS BASTHOLO MEI DE LECINA CUM OMNI FAMILIA ET ESTIRPE SUA». Así, la fecha de 1656 se adapta perfectamente al tipo de yesería que la decora. Es una capilla con una entrada barroca monumental, a la que se accede por un arco cuyo intradós se decora con yeserías talladas. En el interior, una gran cúpula sobre pechinas y con linterna se decora con el mismo tipo de entrelazo, a base de curvas dispuestas en círculos concéntricos entre las que se desarrolla una decoración de motivos barrocos.

Las conexiones entre los dos ejemplos son indudables. Se encuentran muy próximas, tienen algún tema en común y su cronología es también similar. Siendo anterior la de Alquézar, el conjunto del santuario de Dulcis pudo haberlo realizado con posterioridad el mismo taller.

Otro foco importante por el número de ejemplos encontrados es el que se desarrolla en torno a Sariñena. Su cronología es la más tardía de las estudiadas hasta ahora

³⁸ Antonio DURÁN GUDIOL, *La villa y la colegiata de Alquézar*, cit., p. 60.

y en ella podemos diferenciar dos momentos de desarrollo: uno correspondiente al segundo tercio del siglo XVII y otro a los últimos años de dicho siglo y principios del XVIII. Son, en su mayoría, decoraciones de capillas levantadas por importantes familias locales en sus parroquias.

En el segundo tercio del siglo XVII se construyen en esta zona dos capillas de las que, gracias a los estudios sobre documentación ya mencionados, se ha podido conocer su autoría y cronología.³⁹ El autor de ambas es Domingo Rançon, domiciliado en Sariñena. Estas dos capillas se localizarían una en Alcubierre, en 1638, no conservada, y la otra en Valfarta.

La capilla de Alcubierre se contrató en 1638 entre Mariana Liarte y Domingo Rançon, como confirman varios documentos conservados, el de contratación de la obra y diferentes plazos de pagos. Ricardo del Arco ya no la nombra en su catálogo y al ir a comprobar su estado in situ hallamos que ya no se conservaba.

La otra es la realizada en la parroquia de Valfarta para Domingo Moliner, encargada por los tutores de sus herederos, seguramente por ser su voluntad testamentaria. Además de las sumas recibidas en 1649 y en 1650 por la construcción de la capilla, Rançon recibe en 1661 de las mismas manos otra cantidad por las obras realizadas en la iglesia.⁴⁰ La capilla de Domingo Moliner se encuentra en el lado izquierdo de la iglesia, a los pies. Se trata de una capilla con portada monumental sencilla, en la que está escrito el nombre del encargante en las metopas de su friso. En su interior, el intradós del arco y la cúpula, sobre pechinas y con linterna, poseen yeserías de pervivencia mudéjar de traza simple. El arco se decora con cruces con los extremos redondeados y la cúpula, con entrelazos dispuestos de forma concéntrica, dibujando formas curvas entre las que se desarrollan motivos en punta de diamante, perdidos en su mayor parte. Esta capilla no había sido catalogada por Del Arco ni estudiada con anterioridad seguramente porque en la documentación Valfarta aparece como *Balforta*, lo que hacía más difícil su identificación. Ha sido en la realización del trabajo de campo de esta investigación cuando se ha podido comprobar que ambas capillas eran la misma, al ver la coincidencia existente entre el nombre del encargante dado en la documentación con el que se encuentra grabado en la propia capilla. En la misma

³⁹ M.^a Inmaculada GIL ASENSIO y otros, *Las artes en Zaragoza en el siglo XVII (1634-1654)*, tesis de Licenciatura inéditas, cit.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 197.

iglesia existe otra decoración de yeserías cubriendo el presbiterio. Son más barrocas aunque continúan presentando temas enlazados.

Como ya se ha expuesto con anterioridad, ambas capillas fueron realizadas por Domingo Rançon. Con este apellido encontramos dos maestros trabajando en Zaragoza Jusepe Rançon, vecino de Cariñena (podría estar mal transcrito y ser en realidad vecino de Sariñena y por tanto familiar del que aquí tenemos documentado), y Pascual Rançon, natural de Monzón, que igualmente podrían ser parientes ya que estas dos ciudades no distan mucho entre sí.

También en la zona de Sariñena, en la iglesia parroquial de Castelflorite, dedicada a san Salvador y san Miguel, existen otros ejemplos de yeserías de pervivencia mudéjar. En esta iglesia de origen románico, reformada en numerosas ocasiones a lo largo de su historia, se construyeron en el siglo XVII las capillas de San José y de la Virgen del Carmen.

La capilla de San José fue mandada hacer por María Torres en 1673, según se puede leer en la inscripción, recientemente descubierta, que recorre el friso de su portada. El intradós del arco de ingreso se decora con círculos enlazados que se combinan con óvalos y círculos más pequeños, recordando la decoración de una de las cúpulas de Torres del Obispo y también los arcos decorados con círculos tangentes enlazados que se encuentran en esta misma iglesia y en las zaragozanas de Las Fecetas y San Miguel de los Navarros (Diseño I). La cúpula, sin linterna y sobre pechinas, se decora con temas dispuestos de manera concéntrica, también a base de arcos, motivos circulares y pequeñas incisiones en las fajas. Los espacios se rellenan con ángeles, flores y otros motivos barrocos. Los cuatro arcos que sujetan la cúpula también están decorados, con círculos y óvalos o con círculos combinados con rombos, como también se usarán en la capilla del Carmen o en los ejemplos próximos de El Tormillo y Sena, de los que hablaremos a continuación.

La capilla de la Virgen del Carmen es posterior. Se levantó en 1690, como se puede leer en una cartela que decora su sencilla portada. Se desconocen sus encargantes, aunque bien pudo ser la propia parroquia, ya que las pechinas de la cúpula se decoran con castillos en relieve, indudable símbolo de la localidad. Presenta decoración en el intradós de su arco de ingreso y en la cúpula. En el arco vemos de nuevo los círculos combinados con rombos y la ornamentación de la cúpula es una nueva variante de los temas enlazados dispuestos en círculos concéntricos, con temas vegetales.

Interesa sobre todo el motivo de los círculos y rombos combinados, ya que enlaza de manera directa con la temática mudéjar y con la anterior hispanomusulmana. Retículas de rombos y círculos marcaban los ritmos y repeticiones de las decoraciones geométricas y vegetales utilizadas en el embellecimiento de edificios islámicos, como el estudiado por Bernabé Cabañero en Maleján (Zaragoza).⁴¹

Como ya se ha adelantado, este motivo se encuentra también decorando una capilla en la iglesia parroquial de El Tormillo, localidad cercana a Castelflorite. A esta capilla se accede por una monumental portada de similares características que la de la capilla de San José en Castelflorite. Una pequeña bóveda de cañón precede a la cúpula. En el intradós de la bóveda existen motivos de tradición mudéjar que ya aparecían en Juseu (una derivación del Diseño IV) y en los muros de esta entrada se desarrolla el tema de la cuadrícula de cuadros y rombos combinados, que la relacionan con las yeserías de Castelflorite no sólo por su proximidad. La cúpula, sin embargo, se decora ya en un lenguaje plenamente barroco. Los trazos de los lazos son de una incisión central en la faja que la divide en dos partes iguales, como también sucedía con las yeserías de Calasanz.

Completa este grupo una pequeña capilla situada en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Sena. Su arco de acceso está decorado con un motivo similar a la retícula de rombos y círculos que decora los muros de El Tormillo. La cúpula de la capilla tiene una decoración barroca.

Esta repetición del tema hace pensar en un mismo taller y una cronología similar para los tres ejemplos, seguramente en torno a 1690, fecha en que se data la capilla de la Virgen del Carmen de Castelflorite. Sin datos documentales suficientes para poder precisar cuál de ellas fue anterior, la mayor complejidad del motivo utilizado en El Tormillo, que combina en su retícula rombos de dos tamaños diferentes y los círculos, hace pensar que pudo ser ésta la primera y que en los posteriores ejemplos se simplificó el tema.

Finalmente, también en el siglo XVII, se construyó en la concatedral de Monzón una capilla decorada con yeserías de pervivencia mudéjar. A ella se accede por tres arcos sucesivos decorados con lacerías: el primero, con círculos tangentes unidos por otros más pequeños relacionados con los ya mencionados de Las Fecetas y San Miguel de los Navarros de Zaragoza reproducidos en el Diseño I; el segundo arco

⁴¹ Bernabé CABAÑERO SUBIZA, *Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza)*, Zaragoza, 1992.

es de tema geométrico, y el tercero, con lacería que da lugar a rombos imbricados. La cúpula es similar a las vistas hasta ahora y los dos arcos del fondo se decoran con semicírculos uno y cruces con cuadros el otro, como los que se daban en Juseu, Peralta de la Sal y Brea de Aragón (Zaragoza).

En la documentación recogida en 1781 por el prior reverendo don Pedro Vicente Pilzano y Ezquerria se recogen varios datos sobre obras realizadas en esta iglesia durante el siglo XVII. Nombra la capilla de la Virgen del Pilar (la imagen que se encuentra hoy en la capilla estudiada es de esta advocación) y la de San Vicente Mártir, realizada en 1630 a expensas del canónigo don Vicente Serrador. Dejan dinero para obras en la iglesia don Juan Marías Escoto, 300 libras en 1631, y el canónigo don Miguel Blanc, 500 libras en 1657. Además, en el pórtico se recoge la fecha de 1689.⁴² Si alguna de estas fechas corresponde a la de construcción de la capilla, la más adecuada sería la de 1657, pero sin otros datos documentales que lo certifiquen sólo se puede afirmar que pertenece a la segunda mitad del siglo.

La mayoría de las yeserías de pervivencia mudéjar en la provincia de Huesca se desarrollan en decoraciones de capillas particulares de familias influyentes. Gracias a la documentación, más abundante para este siglo, y a la conservación de numerosas inscripciones in situ se ha podido identificar a alguno de estos encargantes. Todas estas capillas tienen la misma estructura barroca: una portada monumental, un arco de ingreso en cuyo intradós se colocan las yeserías y un espacio principal cubierto con una cúpula sobre pechinas, algunas veces con linterna, otras no, que también se adorna con este tipo de decoración. El contexto es barroco pero su lenguaje está todavía arraigado en la tradición mudéjar, a pesar de la expulsión de los moriscos en 1610. Sólo en tres casos de los estudiados, Juseu, Peralta de la Sal y Dulcis, nos encontramos con una decoración de yeserías aplicada a la totalidad de un conjunto, de modo que se cubren casi por completo las estructuras arquitectónicas confundiendo con ellas y dando lugar a un espacio interior desmaterializado, debido a la profusión decorativa y a la repetición de los temas. En este sentido, no sólo no se ha perdido el lenguaje decorativo mudéjar sino que perdura también su concepción de los espacios interiores y su desmaterialización de las arquitecturas.

Algunos ejemplos del siglo XVII se hallan situados en lugares donde en la centuria anterior también se habían dado yeserías de tradición mudéjar. Es el caso de

⁴² Pedro Vicente PILZANO y EZQUERRA, *op. cit.*, pp. 36-37.

Barbastro, donde en una misma iglesia se construyó una capilla en el siglo XVII, la de San Antonio de Padua, enfrente de otra fechada a finales del XVI, la de los Claramún. La influencia del tipo de decoración de una sobre la otra es indudable. Lo mismo sucede en Monzón, donde se repiten yeserías en la misma iglesia; en Alquézar, con yeserías del siglo XVI en el claustro de su colegiata y un siglo después en el interior de la iglesia, y en Sena, donde encontramos un gran pretil primero y en el XVII una pequeña capilla de carácter localista.

En cuanto a los diferentes talleres y maestros que trabajan en la provincia de Huesca, dos de ellos están claramente identificados gracias a la documentación conservada. Uno es Juan de Marca, una personalidad destacada en el mundo arquitectónico del barroco aragonés, en el que sobresale además de por la realización de grandes conjuntos decorativos de yeserías de pervivencia mudéjar por sus obras arquitectónicas, urbanísticas y de ingeniería. De sus trabajos en Huesca, Juseu es el único que está documentado y se trata además del primer encargo documentado dentro de su obra. A falta de un estudio más intenso y exhaustivo sobre este autor, en la actualidad podemos precisar que comenzaría a trabajar en la provincia de Huesca, donde ya se refleja un conocimiento de las influencias zaragozanas del trabajo de la yesería, que pudo haber sido adquirido en un periodo anterior de formación no documentado. Tras su paso por Juseu se traslada a Zaragoza, donde terminó de formarse y adquirió su concreta personalidad artística. A él se puede atribuir también la decoración de la iglesia de Peralta de la Sal, realizada después de su paso por Zaragoza y antes de contratarse con Francisco Sanz de Cortés (conclusión a la que se ha llegado tras el estudio de la obra en comparación con otras por él efectuadas). Estas yeserías repercutieron en la realización de las de Calasanz, en las que pudo haber trabajado directamente, aunque es más probable que fueran hechas por otro taller diferente, que toma temas de los llevados a cabo en la cercana Peralta de la Sal. La manera diferente de trazar el lazo, sin marcar las fajas de los lazos con dos trazos paralelos que dejan en su centro una ancha banda, sino realizando un trazo central que divide el lazo en dos partes iguales, hace pensar en una mano diferente, menos experta.

Otro autor documentado, poco conocido y con unas características personales en su interpretación de las yeserías de pervivencia mudéjar, es Domingo Rançon, domiciliado en Sariñena. De él está documentada la capilla que realiza en Valfarta, que posee un tipo de cúpula que recuerda a la de la capilla de San Antonio de Padua en Barbastro y a la de la concatedral de Monzón. Se desarrolla en esta zona un modo

de trabajar de características concretas en la interpretación de las cúpulas, con los entrelazados más menudos y simples en su decoración intercalada.

Tres autores más se encuentran documentados con este mismo apellido y relacionados con Monzón y Barbastro. Uno es Pascual Rançon, vecino de Zaragoza y natural de Monzón, que está documentado en 1652 trabajando en la parroquia de Mezalocha y entre 1654-1656 en la iglesia parroquial de Longares, donde realizó la capilla de San Pedro. En esta misma iglesia en 1661 se documenta a Jusepe Rançon, seguramente hermano del anterior y que realiza la capilla de la Asunción. El tercer Rançon es Francisco, está documentado en 1670 como albañil vecino de Barbastro y no se le conoce ninguna obra, sólo el pago de una deuda de la condesa de Morata de manos de Francisco Sanz de Cortés.⁴³

Se desconocen más nombres de artífices, aunque sí se pueden identificar otros talleres, diferenciados de los anteriores, con características propias, como son las que presentan las yeserías que decoran capillas en las iglesias de Castelflorite, El Tormillo y Sena. Este foco se encuentra fechado gracias a las inscripciones recientemente des- tapadas en Castelflorite, que las sitúan a finales del siglo XVII (entre 1673 y la década de 1690). Un tema repetido en los tres lugares, con un mismo modo en la terminación del trabajo del yeso, hace pensar en un mismo taller. La relación de una de sus cúpulas con las que se utilizaron a finales de siglo para la decoración de capillas en La Seo de Zaragoza nos remite de nuevo a la influencia de esta ciudad sobre las yeserías de la provincia oscense, aunque en ellas se den también características locales.

En lo que se refiere a la técnica, en Huesca se utiliza la misma que en el resto de ejemplos de pervivencia mudéjar del XVII que se dan en Aragón. Los maestros llevan consigo un muestrario de los diferentes modelos y diseños posibles de decoración de yeserías. El encargante elige un motivo o varios combinados. Las combinaciones, dados los resultados, pueden ser infinitas y son raros los ejemplos de la provincia de Huesca en los que se utilice el mismo motivo para la decoración del intradós de las cúpulas. También pueden darse como modelos otras obras realizadas e incluso el encargante puede dejar la elección de las decoraciones al libre albedrío de los maestros.

Elegidos los temas, se trazan en el lugar donde vayan a ser colocados y luego se realizan en yeso, colocado siguiendo la trama en blando y tallándose después, una vez endurecido, diseñando esa alternancia en el desarrollo de los lazos de paso de las fajas,

⁴³ M.^a Begoña SÉNAC RUBIO, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII*, cit., p. 128.

unas por encima y otras por debajo. Finalmente se completa la decoración con el añadido de temas de temática barroca, intercalados entre las lacerías y realizados generalmente a molde. Son geométricos, florales, antropomorfos o zoomorfos y aparecen en numerosas ocasiones asociados. Se aprecia en las yeserías que no todos los talleres realizan de igual forma el acabado de los lazos. Vemos cómo Juan de Marca divide las fajas en tres, con una banda central ancha y dos estrechas en los extremos, y cómo otros prefieren la división de estas fajas en dos e incluso aparecen casos en que éstas son lisas, como sucede en uno de los arcos de Castelflorite. Otra terminación es la que presenta los lazos o fajas decorados con incisiones, como en una de las cúpulas del mismo lugar, más tardía y relacionada con las que se hacen en La Seo de Zaragoza.

Por último, los temas que aparecen en el repertorio de las yeserías de pervivencia mudéjar en Huesca no difieren mucho de los que se dan en el resto de Aragón. Son igualmente numerosos y presentan casos de interpretación de motivos que aparecen más o menos evolucionados (como se ha visto que sucedía con las variaciones del Diseño II, por ejemplo). Se aprecian influencias y relaciones con obras zaragozanas como Las Fecetas, anteriores a las similares que se dan en Huesca. Las relaciones con San Miguel de los Navarros son posteriores; aquí se utilizan soluciones semejantes en los arcos y cúpulas baídas a las que se dan en Torres del Obispo. Igualmente existe coincidencia de temas y autores con dos importantes zonas de producción de yeserías zaragozanas: el área de Calatayud, con ejemplos como Brea de Aragón, Illueca y Calatayud, y la de Cariñena, con la que hay relaciones entre los temas y los artistas de Mezalocha y Longares. Todas estas influencias con Zaragoza están matizadas en la mayoría de los casos por la interpretación personal que se hace en Huesca de algunos motivos y por la utilización de temas y decoraciones originales.

DOCUMENTOS

I

1522, julio, 25

Huesca

AHPH, not. García Lafuente, 1522, ff. 94-96 (Ricardo DEL ARCO, *Catálogo monumental de España: Huesca*, cit., pp. 153 y 180).

Capitulación y concordia entre la abadesa, prioras y religiosas del monasterio de Casbas y Damián Áibar, maestro fustero, para unas obras en el refectorio del monasterio. En una de las cláusulas del contrato se pacta la realización de un púlpito de aljez similar al realizado en el monasterio de Montearagón por el maestro Santa Cruz.

[...] Ite[m] es pacto y condicion y se obliga dicho maestro de azer una trona pa[ra] leer en el dicho refectorio, de algez, en el lugar q[ue] sera dispuesto q[ue] mas combenga, por las señoras abadesa y religiosas, de manera q[ue] este bien, la qual ha de ser obrada por maestro Santa cruz o otro q[ue] sea buen ofiçial como la q[ue] esta en monte aragon [...].

2

A. P. de San Miguel de los Navarros, tomo V de difuntos, 1667-1702.

En 25 de agosto del año 1678 en la calle de la Cadena murio con todos los sacramentos Juan de Marca, de edad de 48 años poco mas, o menos, enterrosse en la presente iglesia con tres actos, hizo su testamento Juan Francisco Sanchez del Castellar, executores Juan Lorenzo y Jusepa Bages mujer del difunto.