

A. Ansón y B. Boloqui

La
Santa Capilla
del Pilar



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas

Publicación n^o 80-2 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

© del texto: Arturo Ansón y Belén Boloqui

© de las ilustraciones: B. Boloqui, A. Ceruelo, L. Mínguez, L. Aína
y Museo del Prado

I.S.B.N.: 84-88305-66-4

Depósito Legal: Z. 2435-98

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Talleres Editoriales COMETA, S.A.

ÍNDICE



EL SAGRADO RECINTO Y LA SANTA CAPILLA	
A LO LARGO DE LOS SIGLOS	7
La venida de la Virgen a Cesaraugusta y la arqueología	7
El Santuario medieval: el Sagrado Recinto, la Santa Capilla de Santa María del Pilar en el claustro y la iglesia de Santa María la Mayor	11
Demolición del templo mudéjar y del claustro con la Santa Capilla en el Barroco (1681-1718, 1737 y 1750)	25
VENTURA RODRÍGUEZ Y EL PROYECTO DE LA SANTA CAPILLA (1750-1754)	39
CONSTRUCCIÓN DE LA SANTA CAPILLA (1754-1765). CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS	47
DECORACIÓN ESCULTÓRICA DE LA SANTA CAPILLA	57
Principales escultores	59
Ver la escultura: algunos principios generales	61
Los estilos escultóricos	69
ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y LAS PINTURAS DE LA CÚPULA SOBRE LA SANTA CAPILLA (1752-1754)	73
DECORACIÓN PICTÓRICA DEL ENTORNO DE LA SANTA CAPILLA: GOYA Y LOS BAYEU	81
Bibliografía	91

En los últimos años, la Iglesia de Nuestra Señora del Pilar, la misma imagen de la Virgen y la Santa Capilla con sus frescos están siendo objeto de diversos estudios que permiten perfilar con mayor precisión la realidad histórico-artística del complejo mariano. Se ha avanzado mucho, es cierto; pero sobre el estudio del templo, o de los templos sucesivos, queda mucho por investigar. Vaya esto por delante para que el lector sepa de dónde partimos.

Una monografía sobre la Santa Capilla, aunque sencilla, parecía necesaria y urgente por la gran calidad estética de este Sagrado Recinto del siglo XVIII y —lo que no es menos importante— por lo poco que, en general, sabe el público sobre este templo mariano. Dadas las características de la colección, queda claro que el objetivo de los autores es la sencillez expositiva que haga comprensible a todo lector cómo es la Santa Capilla del Pilar y cómo fueron los espacios que le precedieron. Este objetivo no resulta sencillo, pues la falta de estudios sobre el recinto medieval nos ha hecho apurar un poco su contenido. Sabrá comprender el lector el ánimo que nos ha guiado.

Por nuestra parte, les aseguramos que vale la pena profundizar más allá de nuestro texto, simple guión de entusiastas pilaristas, pues el recinto, además de sus importantes connotaciones religiosas —que las tiene, y muy profundas

para el pueblo—, aporta una sabiduría artística poco frecuente, en una rara conjunción de artistas excepcionales.

La actual Santa Capilla, la que nosotros “adoramos”, contó siempre con la protección de la Casa Real, en las figuras de Fernando VI y Carlos III. Pertenece a unas fechas de ejecución muy concretas, entre 1750 y 1765, y fue solución inspiradísima del arquitecto de Corte y académico Ventura Rodríguez Tizón. Éste estuvo auxiliado en su ejecución arquitectónica por José Ramírez de Arellano, brillante escultor académico aragonés que también escenificó en la Capilla, en mármol de Carrara, la *Venida de la Virgen*. Finalmente, el pintor madrileño Antonio González Velázquez vino expresamente de Roma a pintar la cúpula de la *Aparición de la Virgen en carne mortal a Santiago y los Siete Convertidos a orillas del Ebro*, así como la *Construcción del Sagrado Recinto*, orden dada por la Señora al Apóstol.

Rodríguez Tizón, Ramírez de Arellano y González Velázquez son nombres que deben ser apreciados justamente. En otro apartado se verá que hay también otros artistas importantes; pero sin estos tres, nunca habría alcanzado el recinto su excepcional valor artístico. Gracias a una iniciativa de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, secundada por el Gobierno de Aragón y el Ministerio de Educación y Cultura, acaban de ser restaurados los frescos de Antonio González, que en los últimos tiempos no han sido más que una mancha borrosa para los amantes del arte.

EL SAGRADO RECINTO Y LA SANTA CAPILLA A LO LARGO DE LOS SIGLOS



LA VENIDA DE LA VIRGEN A CESARAUGUSTA Y LA ARQUEOLOGÍA

En el tema iconográfico —escultórico y pictórico— de Ramírez y de González Velázquez está la plasmación artística de la devoción pilarista. El primer relato en el que se basa esta tradición está escrito en los últimos folios de un códice titulado *Moralia in Job*, de San Gregorio Magno, datado a finales del siglo XIII y conservado en el Archivo del Pilar. Según este relato, el suceso de la Venida de la Virgen ocurrió en tiempos del antiguo Imperio Romano, cuando la colonia Cesaraugusta formaba parte de la provincia Tarraconense de Hispania.

Es pleno invierno, en la madrugada del día 1 al 2 de enero del año 40 d.C., el apóstol Santiago con Teodosio y Atanasio, peregrinos desde Jerusalén a Hispania, junto con siete compañeros suyos “convertidos” (por tanto, de la zona), descansaban o rezaban maitines junto a las murallas de la ciudad, extramuros, a orillas del Ebro, después de una intensa labor predicadora entre los paganos. En ese contexto, disipándose la oscuridad nocturna en que se

hallaban, se materializó la Virgen María sobre una brillante nube sostenida por coros angélicos. Otros dos ángeles traían una columna de jaspe, «el pilar», que tenía aproximadamente la altura de un hombre y un diámetro de un palmo. Se estableció el diálogo entre María y Santiago, mientras los discípulos —Isacio, Secundo, Indalecio, Ctesifón, Torcuato, Cecilio y Eufrasio— contemplaban la escena atónitos y deslumbrados por la presencia celestial. María mandó que se edificase en ese lugar un edículo o recinto, con la recomendación de que permaneciese allí la columna hasta el final del mundo, y que junto al pilar hubiera un altar. Sobre la columna dejó una talla de la Madre y su Hijo, como elemento de devoción que propiciase la nueva fe en el cristianismo (fig. 1).

La tradición se contradice consigo misma aportando datos cronológicos tan exactos. Bien es verdad que fue la franciscana Sor María de Ágreda la que, a mediados del siglo XVII, fijó la tradición de la aparición de la Virgen en el año 40 d.C., pero ¿qué dicen las últimas investigaciones arqueológicas? Hay que atender especialmente a las realizadas desde 1980, tras las excavaciones del Foro comercial de *Caesaraugusta*, y hasta comienzos de la década de los 90, en que la plaza del Pilar queda investigada arqueológicamente. Transcribimos el texto de A. Mostalac:

«La primera valoración de conjunto es que en el espacio comprendido por parte de la plaza del Pilar, de La Seo

y zonas colindantes, dentro del tejido urbano de la colonia, se concibió como una zona de representación, con un foro comercial, templos, edificios de carácter público, espacios abiertos y porticados, etc., todo ello en las inmediaciones de la puerta norte que comunicaba con el Ebro, del muelle fluvial y de un buen número de establecimientos de diverso tipo.»



Fig. 1. *Antonio González Velázquez: Aparición de la Virgen a Santiago y los Siete Convertidos en Zaragoza, detalle del fresco de la cúpula sobre la Santa Capilla, 1753*

En resumen, concluye el autor, en época del emperador Tiberio (14-37 d.C.) se produjo una transformación esplendorosa de la ciudad; pero pocos datos se pueden aportar

sobre si existió en el lugar de aparición de la Virgen un lugar de culto en aquella época o si éste fue posterior (v. fig. 2).

Por otro lado, según el testimonio personal de A. Beltrán, se perdió una ocasión magnífica de documentar el referido espacio cuando el arquitecto Teodoro Ríos Balaguer tuvo que intervenir en el Templo del Pilar para reafirmar sus arruinados cimientos (1929-1940). Comenta Beltrán, a quien consultó Ríos, que «se hallaron restos romanos, fundamentalmente mosaicos, torpemente cubiertos con injustificada alarma... ¿Y si los restos romanos identificados bajo el Pilar fueron una casa que la piedad de Santiago y de sus convertidos transformó en la iglesia que cumplía el mandato de la Virgen que registra la tradición?». Desde nuestro punto de

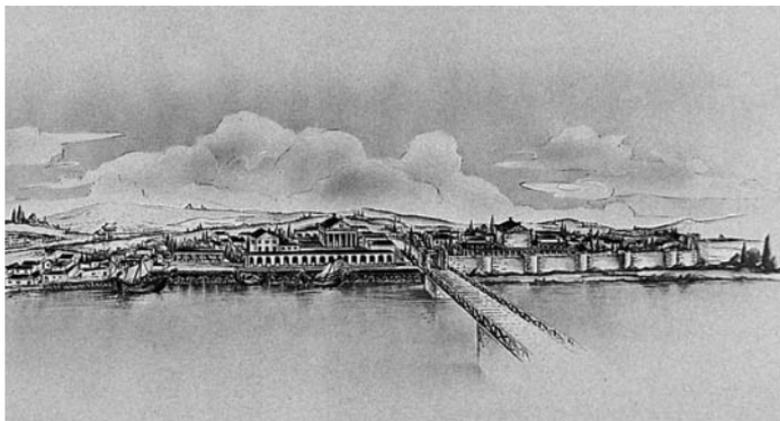


Fig. 2. *Recreación hipotética de Caesaraugusta en el s. I d.C., según A. Mostalac*

vista, si se admite la tradición, no parece muy razonable pensar en nada parecido a una capilla o iglesia en los tres primeros siglos de nuestra era, sino en una vivienda con un edículo o casilla a modo de “sagrado recinto”, como lugar de reunión entre los cristianos iniciados.

**EL SANTUARIO MEDIEVAL: EL SAGRADO RECINTO,
LA SANTA CAPILLA DE SANTA MARÍA DEL PILAR
EN EL CLAUSTRO Y LA IGLESIA
DE SANTA MARÍA LA MAYOR**

Se puede deducir por los testimonios que el éxito de este templo primitivo radicó en los múltiples favores que la Virgen dispensaba a sus devotos. Ante ella se postraban los creyentes y acudían peregrinos. La tradición también mantenía la inamovilidad de la columna de jaspe, hecho que marcará la historia constructiva del santuario.

Es bien sabido que los primeros datos documentales de la «iglesia» proceden de la época alto medieval, del monje Aimonio de Saint Germain-des-Près en París (año 855), una de las abadías más esclarecidas de Francia por la sabiduría y santidad de sus monjes. Refiriéndose a un tema sobre las reliquias de San Vicente Mártir, patrón fundacional de San Germán de los Prados, informaba Aimonio de que en Zaragoza la iglesia de la bienaventurada Virgen María era «la madre de todas las de la ciudad», y de que estaba mantenida por los mozárabes, es decir, los cristianos que vivían

bajo el poder musulmán en la Medina Albaida Saraqusta, la Zaragoza islámica.

Apunta Lasabagaster la existencia, a lo largo de los siglos medievales, de dos devociones con sus espacios específicos, independientes pero complementarios: el culto en la iglesia de Santa María la Mayor, conocida como tal durante toda la Edad Media, y el de Santa María del Pilar, desde 1299 en adelante.

En los últimos años ha habido interesantes intentos de reconstrucción del Sagrado Recinto y de la Santa Capilla en la época medieval: Aína (1969), con un estudio espacial sugerente, y Boloqui (1987), Canellas (1988) y Lasabagaster (1988) con reconstrucciones del plano.

Los croquis y datos documentales del santuario mariano aportados por Daniel Lasabagaster, los más completos a nuestro modo de ver, permiten una cierta visión de conjunto hasta ahora casi inexistente. Hagamos una aproximación a cómo debía de ser el santuario medieval, resultado de una serie de construcciones sucesivas, incluyendo el “baile de nombres” que complica aún más su estudio, si bien las reconstrucciones y esquemas nos ayudan a situarnos.

En realidad, se trataba de un auténtico santuario mariano, conocido hasta 1299 con el nombre de Iglesia de Santa María la Mayor y, a partir de esa fecha y hasta finales del XV, también como Iglesia de Santa María del Pilar. En el

siglo XVI, todavía en vida de Fernando *el Católico* —muy devoto de la Virgen, como también lo fue su padre D. Juan II—, se citaba ya sólo como de Santa María del Pilar. Se trataba de un complejo entramado de espacios sagrados, iglesia y claustro con su Santa Capilla, dependencias claustrales, dormitorios, salas, hospedería y cementerios.

Del exterior de este templo y del claustro de Nuestra Señora del Pilar se conocen interesantes vistas de Antonio van der Wyngaerde (1563); Velázquez-Mazo (1647, fig. 3) y P. M^a Baldi (1688).

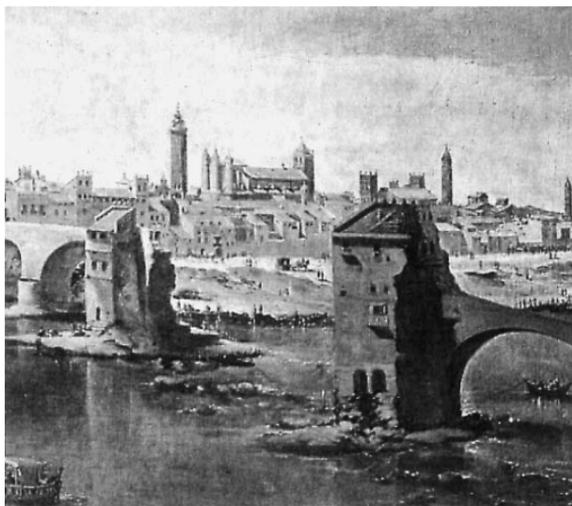


Fig. 3. Detalle de la vista del santuario mariano de Santa María del Pilar a mediados del s. XVII, según Velázquez-Mazo, 1647

**El recinto mariano: delimitación básica
de su contenido desde la Edad Media (1118-1518).
Su permanencia en la Edad Moderna (1718)**

Para comprender de manera global el espacio que se trata, especialmente desde la época bajomedieval hasta 1718 —fecha en la que se derribó casi todo, a excepción de la Santa Capilla—, el lector debe situarse aproximadamente en los tres últimos tramos del actual templo, a la altura del retablo mayor de Forment hasta el coreto (orientación Este-Oeste) y desde la Sacristía de la Virgen a la puerta baja o actual entrada principal del templo (Norte-Sur). Por supuesto, la Sagrada Columna de jaspe y la venerada imagen de Santa María del Pilar fueron siempre el “eje y punto fijo de la fábrica”. Las dos eran inamovibles. De este presupuesto partirá el templo barroco (1680-1765).

También conviene advertir que se fueron construyendo en la iglesia y el claustro multitud de capillas a lo largo de toda la Baja Edad Media, especialmente suntuosas capillas funerarias, por lo que las obras eran constantes. A ello hubo que sumar la proximidad del Ebro que, con sus crecidas, creó auténticos problemas a los canónigos de San Agustín que regentaban el lugar.

Gastón de Bearne, señor de la ciudad por concesión de Alfonso I y patrón de Santa María tras la conquista de Zaragoza (1118), dispuso ser enterrado en Santa María la Mayor.

Lo fue junto a la puerta principal que daba a la espaciosa plaza. El Museo del Pilar conserva su famoso olifante de marfil.

Hechas estas consideraciones, proponemos la siguiente composición para el santuario mariano, partiendo del texto de Lasabagaster y yendo de lo más antiguo a lo más moderno:

1.— *El Sagrado Recinto* o núcleo primitivo.

Pequeño espacio independiente, de 8 por 16 pasos, como repiten insistentemente las fuentes impresas. Se ubicaba fuera de la muralla, unos metros alejado de la Iglesia de Santa María la Mayor. El Sagrado Recinto fue absorbido, después de la conquista de Zaragoza por Alfonso I *el Batallador*, en la ampliación de la nueva fábrica. Su existencia como tal es la más incierta y la más difícil de poder probar. Es interesante saber que el presbiterio de la actual Santa Capilla tiene esas medidas desde la balaustrada de plata de Estrada al fondo o muro de los altares (Aramburu) (fig. 4).

2.— *Ampliación del Sagrado Recinto*: creación del nuevo espacio de la Santa Capilla y fábrica del claustro de estilo románico tardío, desde 1120.

Pudieron iniciarse las obras partiendo del presbiterio —antiguo Sagrado Recinto—, al que se añadiría la nave.

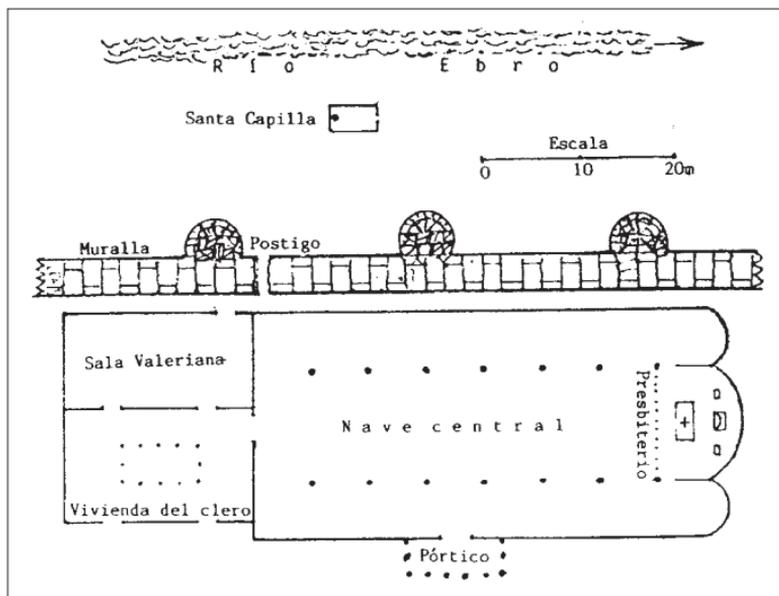


Fig. 4. Planta de la iglesia románica y sagrado recinto, según Lasabagaster, ss. IV-XII

Básicamente era un espacio oscuro, según la narración que hizo de su visita el viajero alemán Münzer en 1494 (v. descripción de la Santa Capilla y fig. 5).

3.- *La Iglesia de Santa María la Mayor o de Santa María del Pilar a partir del siglo XVI.* Su existencia está documentada en los siglos IX (Aimonio) y X (testamento de Moción en el año 986).

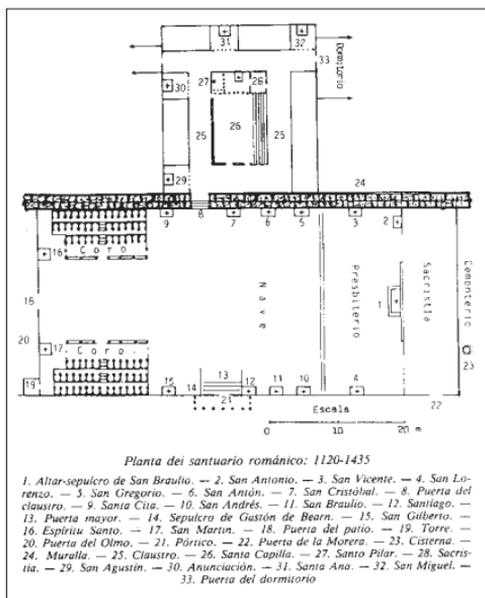


Fig. 5. *Planta del santuario románico (1120-1435), según Lasabagaster*

La iglesia románica. Se plantea su reconstrucción inmediatamente después de la conquista de la ciudad, por iniciativa del bearnés Pedro de Librana (1118-1128), obispo de Zaragoza. La carta, que se expone en el Museo del Pilar, impresiona por su claridad expositiva y su franqueza. A cambio de las limosnas para su restauración promete indulgencia plenaria: «De antaño sabéis que esta iglesia es prevalente, antecede a todas por su bienaventurada y antigua nombradía

de santidad y dignidad [...]. Sin embargo, debo daros a conocer que ahora, como consecuencia de la triste cautividad anterior, carece de todo lo necesario. Sabed que se halla en estado ruinoso [...]. No se cuenta con medios para restaurar sus destrozados muros y reponer los ornamentos».

Pocos años más tarde, en 1146, la iglesia de Santa María contó con la protección de Alfonso VII de Castilla, rey de Zaragoza en 1136 (merced a la concordia con Ramiro II).

La renovación gótico-mudéjar. Debió de plantearse tras el incendio de la Santa Capilla en 1434-35, durante el mandato del arzobispo Dalmau de Mur. Se concluyó la nave mayor en 1515, con el arzobispo Alonso de Aragón, hijo ilegítimo de Fernando *el Católico*. Su lado Norte, la nave del Evangelio, comunicaba directamente con el claustro; en el lado Sur se abría la portada principal, que daba a la plaza, donde se ubicaba el mercado de pescados; al Este, a oriente, miraba el presbiterio —adornado con el retablo de alabastro de Forment desde 1518—, la sacristía y el cementerio; y a occidente, a los pies del recinto, estaba colocada la sillería coral de Esteban de Obraj, Nicolás de Lobato y Juan de Moreto (1543-1547). Fuera del recinto quedaban la hospedería, la casa del prior y un amplio patio donado por el rey Pedro IV (v. fig. 6).

Esta iglesia se mantuvo en pie hasta 1718, fecha en que la continuación del templo barroco obligó a su derribo.

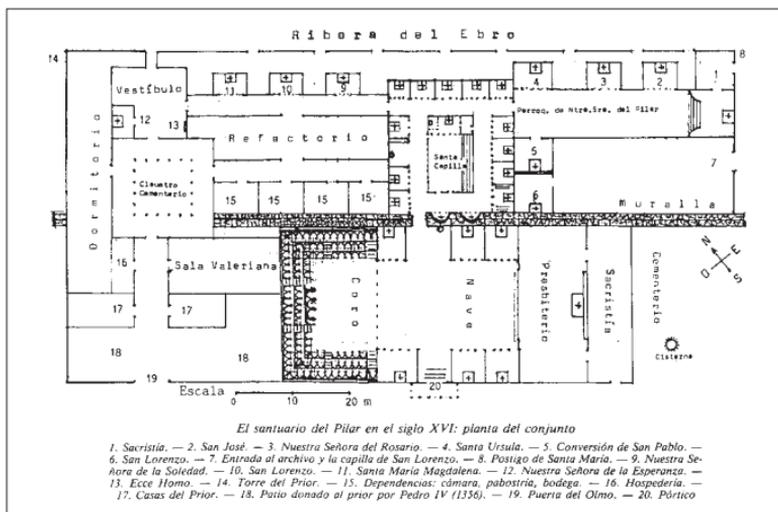


Fig. 6. El santuario de Santa María del Pilar en el siglo XVI. Conjunto, según Lasabagaster

4.- Construcción de la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar, o del Santísimo, en 1530.

Breve descripción de la Santa Capilla

Se accedía desde la iglesia de Santa María la Mayor, más tarde Santa María del Pilar, por la puerta de la iglesia grande o del claustro, situada a la altura de la antigua muralla romana. La sala se ubicaba en medio de un claustro románico de cuatro crujiás que se adornaban con capillas, de las cuales la del ala meridional colindaba, más baja, con la iglesia principal de Santa María la Mayor.

La estancia comprendía el presbiterio y la nave, separados por una verja de hierro. En este lugar se situaba el *Sancta Sanctorum* del Recinto Sagrado, delimitado por medio de un balaustre de plata; sobre la venerada columna de jaspe se hallaba la imagen de Santa María del Pilar, en el ángulo del lado del Evangelio, orientado hacia el Oeste. De los cuatro lados de la sala dos eran cerrados (Norte y Este), con tribuna al Este, y los otros dos abiertos (Sur y Oeste), formando una L desde los pies hasta el muro de la columna, de tal forma que desde el claustro se podían contemplar el Pilar y la Sagrada Imagen. Los lados abiertos estaban conformados por parejas de columnas con capiteles, apoyadas sobre un basamento de unos 0'60 m y unidas de trecho en trecho por arcos de medio punto de estilo románico, todo en piedra. La capilla se cubría con bóveda de crucería estrellada de hermosas claves doradas, posteriores al incendio de 1434-35. Numerosas lámparas de aceite, a las que se atribuían propiedades terapéuticas, ardían día y noche (fig. 7).

La imagen de Santa María del Pilar

Aludimos brevemente a esta imagen por ser objeto principal del culto, junto con la columna de jaspe. Puede resultar paradójico, pero durante siglos casi todos los autores prefirieron obviar el estudio riguroso del tema, aceptando su autoría milagrosa. Sólo en fechas muy recientes (1988), M.C. Lacarra atribuía esta imagen al escultor Juan de la

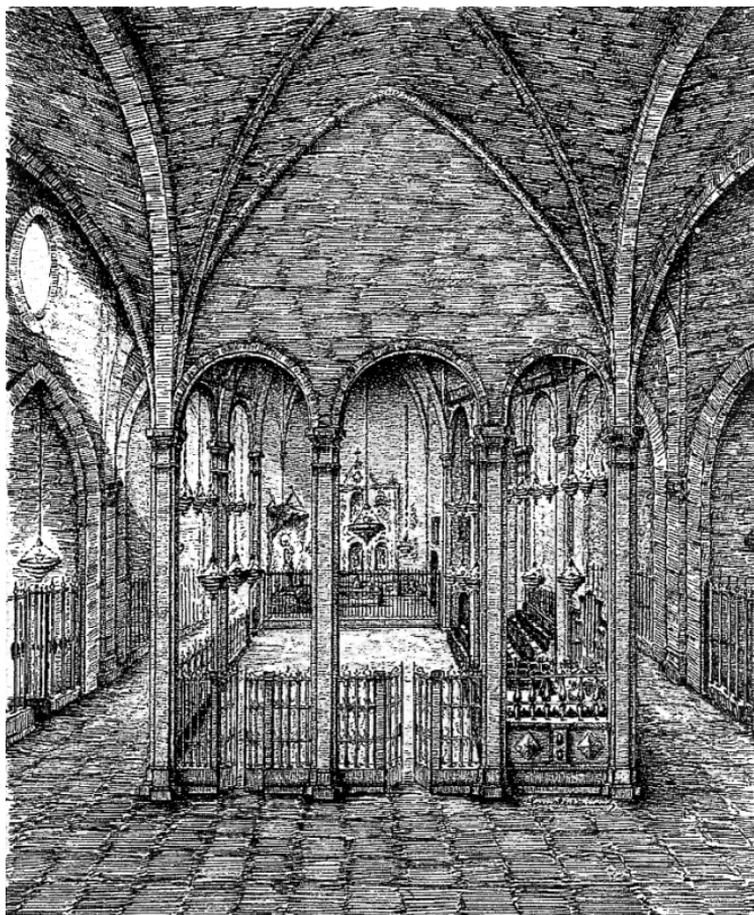


Fig. 7. Grabado de L. Aína, en el que se recrea el interior del claustro y de la Santa Capilla medieval (da una idea global del conjunto, pero no es válido en detalle)

Huerta, darocense, relacionado con el maestro Issambart, escultor septentrional, con Jean Lomme de Tournay, difusor de las formas franco-flamencas en Olite (Navarra) y con el viaje del propio Juan de la Huerta, su estancia en Borgoña y su taller de Dijon. En una obra posterior (1995), Lacarra databa la realización de la talla en los años 1435 a 1438.

«María, envuelta en amplia túnica y manto que recoge a la altura de su vientre con la mano derecha, contempla al Hijo que sobre su brazo izquierdo toma el borde del manto de su Madre con la mano derecha, en busca de mayor estabilidad, mientras muestra en la izquierda un pajarillo. La silueta mariana resulta algo pesada, de proporciones redondeadas por los abultados pliegues de sus ropajes, según la moda del gótico tardío. Los rasgos de su rostro han sido labrados con suma delicadeza, mientras que el Niño, más gracioso que fino, pudiera ser resultado de una restauración excesiva tal y como sugiere Torralba.» (M.C. Lacarra, 1982).

La imagen fue restaurada en 1990 (fig. 8).

La importancia de la peregrinación a Santa María del Pilar: la ciudad de Zaragoza expide carnés de peregrino en 1299

Es importante recoger una serie de significativos datos sobre la peregrinación a Santa María la Mayor. Además de la *Guía de Peregrinos* del conocido *Códice Calixtino*, resulta especialmente significativa para Zaragoza una guía de 1147, en la que se afirmaba que los peregrinos, a la ida o



Fig. 8. *Imagen de Nuestra Señora del Pilar, atribuida a Juan de la Huerta, bacia 1435-1443*

a la vuelta de su viaje a Santiago de Compostela, no dejaban de entrar a Zaragoza para visitar Santa María la Mayor. Uno de los peregrinos más ilustres fue el rey Luis VII de Francia, quien en 1155, a la vuelta de Santiago, pasó por Zaragoza a postrarse a los pies de la Virgen en la Santa Capilla (Lasabagaster).

En el siglo XII (1143) está documentada la existencia del Hospital de Santa María para peregrinos. En 1358 seguía funcionando el mencionado hospital, que pasó a denominarse Hospital de Santa María del Conde de Luna, como consecuencia del legado que ese conde dejaba: «Treinta camas de buena y suficiente ropa» y una dotación de tres mil escudos de renta perpetua, para albergue y refugio de los peregrinos que venían a visitar la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza y su capilla del Pilar (M.C. Lacarra).

Se exhibe en el Museo del Pilar un importante documento de 1299 (el primero que nombra a Santa María del Pilar y al que pertenece el relato de su venida) emitido por los jurados (ediles) y prohombres de Zaragoza, por el que se aprobaba un carné o salvoconducto para peregrinos y se prohibía el uso de insignias y distintivos, a fin de protegerlos de los continuos robos:

«Por las presentes seguramos todas et cada unas personas venientes en romería ho peregrinaje a la Glesia de Santa María et portantes senyal de aquél. Así que [ni] ellos ni las companyas et bienes que trejeran non sian peinorados ni marchados por algún vecino de la ciudad de venida, estada, et tornada.» (Lasabagaster)

Finalmente, aludiremos al conocido viaje de peregrinación de Doña Blanca, reina de Navarra, quien en julio de 1433 se trasladó desde Pamplona a Zaragoza con su corte, escolta y familia, como consecuencia de un voto contraído

al haber superado a los 48 años una gravísima enfermedad por intercesión de Santa María del Pilar. Del mecenazgo de la reina a favor de la Santa Capilla, realmente importante, nos interesa resaltar dos hechos: primero, que sus criados y el equipaje hicieron el viaje desde Tudela por el río Ebro, lo que destaca la importancia del Ebro como medio de comunicación; segundo, que el 16 de agosto la reina Doña Blanca fundó en la Santa Capilla la «Orden de Caballeros y Damas de Nuestra Señora del Pilar», presentando como divisa un pilar de oro sobre esmalte blanco con la leyenda *A ti me arrimo* (Lasabagaster). Esta orden se mantiene hoy día.

Relacionando pasado y presente, es un hecho que en la década de 1960 España y Europa comenzaron a recuperar el olvidado Camino Medieval a Santiago de Compostela, hoy Patrimonio de la Humanidad y Primer Camino Cultural Europeo. Ahora, el eje transversal del Ebro, desde la Rápita a Logroño, trata de recuperar este antiguo paso de hondo significado religioso, económico y cultural, documentado en torno a Santa María la Mayor-Santa María del Pilar de Zaragoza y su singular y reconocida Santa Capilla.

DEMOLICIÓN DEL TEMPLO MUDÉJAR Y DEL CLAUSTRO CON LA SANTA CAPILLA EN EL BARROCO (1681-1718, 1737 Y 1750)

Situémonos ahora en el siglo XVIII, en el santuario mariano bajomedieval. Partamos del texto de M. V. Aram-

buru de la Cruz, cronista ilustrado, testigo riguroso en ese siglo de los hechos pilaristas en su templo de Zaragoza y autor de su famosa obra *Historia Cronológica de la Santa Capilla del Pilar* (1765), de recomendable lectura. Por los textos de Hebrera, Juan Fco. Escuder y Aramburu sabemos que en 1718 tuvo que demolerse parte del conjunto mariano con sus dependencias, así como, desde luego, el templo gótico-mudéjar y el claustro. En 1724 ya habían sucumbido el claustro románico y sus capillas, pero no la Santa Capilla, que se conservaba todavía intacta. Con esta demolición desaparecieron muchas e importantes obras artísticas cuyo estudio está por hacer. Zaragoza perdía buena parte de su memoria como consecuencia de un derribo que se debió a un cambio en los gustos artísticos y al incremento de la fe pilarista, que hacía necesario un espacio más amplio.

Aquella drástica decisión se tomó para poder realizar las obras del nuevo templo barroco. Movidas por la fe y la devoción de los aragoneses y del cabildo cesaraugustano, se puso la primera piedra de la nueva fábrica, la que ahora vemos con sus grandiosas dimensiones basilicales, el día de Santiago Apóstol de 1681. Se trataba de albergar a la «divina perla» (Santa Capilla) en una «suntuosa concha» (templo). Sólo hubo una condición para llevar a cabo las obras: la inamovilidad de la Santa Columna y de la talla de la Virgen, condición que se cumplió a medias, ya que mucho después, y como consecuencia de la envergadura

de las obras, Ventura Rodríguez tuvo que suspender en el aire la Columna (1754).

Los planos definitivos para el nuevo templo fueron del arquitecto de Corte y pintor real Francisco de Herrera *el Mozo* (1680-82), con importante intervención del aragonés Felipe Sánchez, quien tuvo que corregir en 1695 cimentaciones y desviaciones de los muros perimetrales del nuevo edificio. El error en las primeras mediciones del templo condicionó absolutamente la historia del mismo y de la Santa Capilla, pues la propia Columna y la Virgen quedaban desplazadas del eje central de la nueva iglesia. Años más tarde resultaría harto problemático dar solución adecuada a aquel error de planteamiento. J. F. Esteban ha sugerido que no existieron tales desviaciones sino una estricta orientación geográfica, pues los 6° de desvío existentes respecto de dicho eje central tenían un carácter astral y marcaban la posición del sol en el amanecer del 2 de enero del año 40 d.C., día en que se apareció la Virgen a Santiago.

En cualquier caso, la historia de la nueva fábrica fue la de un conflicto en varios frentes: unos de carácter técnico, para cuya solución tuvo que intervenir una junta de matemáticos con el jesuita Kressa a la cabeza; otros, basados en la tradición y en el sentimiento, pues la pregunta básica que subyacía desde 1680 en la mente de todos era la siguiente: ¿cómo coordinar la Santa Capilla medieval con

los presupuestos del nuevo templo barroco?. El problema se fue prolongando de 1718 a 1750. En esos años se llevaron a cabo las demoliciones, pero el culto de la iglesia y de la capilla a Nuestra Señora del Pilar estuvo siempre atendido al servicio de la propia iglesia y de los fieles.

Es conveniente saber que en toda la historia del nuevo templo fue muy importante la protección otorgada por los reyes de la Casa de Austria y, más tarde, por los Borbones. También fue especialmente relevante, como superintendente de la fábrica, la actuación del arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, virrey y capitán general de Aragón: hombre de voluntad inquebrantable, demostró sincera devoción a Nuestra Señora del Pilar y a Santiago Apóstol, a quien dedicó su suntuosa capilla funeraria en La Seo de Zaragoza, debajo de la torre barroca. En esa capilla está representado en una figura orante realizada en alabastro.

Primera fase: 1681-1718. Comienzo e inauguración parcial del nuevo templo barroco

Volviendo a las obras del nuevo templo, también debe quedar claro que no se abordaron todas a la vez, sino por fases. En la primera se colocaron los cimientos generales y ya en 1700 se habían levantado las paredes maestras hasta la cornisa o, lo que es lo mismo, los cuatro primeros tramos con sus tres naves; se trata de los tramos que se sitúan más allá de la Santa Capilla, donde ahora se encuentra el

altar mayor de Damián Forment hasta el coro grande, y que era el espacio que menos problemas planteaba por hallarse el terreno relativamente libre.

La iglesia se inauguró solemnemente el 11 de octubre de 1718, día de San Braulio y víspera del de la Virgen del Pilar. Se adornaba con el retablo mayor de Forment y la sillería coral, excelentes obras del Renacimiento, recién desmontadas del templo gótico mudéjar y vueltas a montar en el nuevo tal y como ahora se pueden contemplar. A partir de entonces el nuevo espacio asumirá las funciones del anterior.

La ciudad participó también en los acontecimientos, pues las calles de Zaragoza se convirtieron en una fiesta barroca en honor del nuevo templo mariano: toros, fuegos, justas y altares se sucedieron durante varios días.

Segunda fase: 1718 a 1750. Se derriban el viejo templo, el claustro y la Santa Capilla, y se concluye el nuevo barroco

Ya se ha dicho que en 1718 se derribó el antiguo templo (Hebrera) y que en 1724 ya no estaba el claustro, pero que seguía en pie la Santa Capilla. El texto de Juan Fco. Escuder en la fiesta del día del Pilar del año 1723 no deja dudas al respecto:

«No había en la Capilla donde pudiera descansar el bullioso gentío, sino en el mismo afán de no perder de vista

sus sacrosantas paredes [...]. Y en tan estrecho espacio como el de ocho passos de ancho, y diez y seis de largo, que no tenía más dimensión la Celestial Basílica, ardían ochenta velas [...]. En los balconillos de la Bobeda y fuera de ella, había, como siempre, ochenta lamparas de plata.»

En estos años prosiguieron las obras de los tres tramos siguientes, alcanzando el templo sus dimensiones totales: tres naves y siete tramos con capillas en los contrafuertes (130 m de largo por 96 de ancho). Sabemos que en 1737 se había concluido la cúpula de la Santa Capilla, siguiendo la propuesta del “Memorial” de Peralada. Guillén de Rocafull, conde de Peralada, con el asesoramiento técnico del arquitecto Domingo Yarza, planteó en 1725 una nueva propuesta para toda la cubierta del templo con bóvedas, cúpulas y torres; su propuesta fue aceptada y de ella deriva el perfil característico que el templo irá adquiriendo a lo largo de los siglos XVIII al XX. Hay que tener en cuenta que para la inauguración parcial que se hizo en 1718 sólo se había colocado una cubierta provisional (fig. 9).

Este perfil de Peralada-Yarza es el que componen la cúpula de la Santa Capilla y su entorno de medias cúpulas (cinco en total), las primeras que dieron a esta cubierta su aspecto característico. Su ejecución se ha relacionado con el arquitecto Domingo Yarza, pero hubo problemas en la fábrica y al poco tiempo (1729) Yarza cesaba como maestro de obras del Pilar, siendo sustituido por Francisco Velasco.

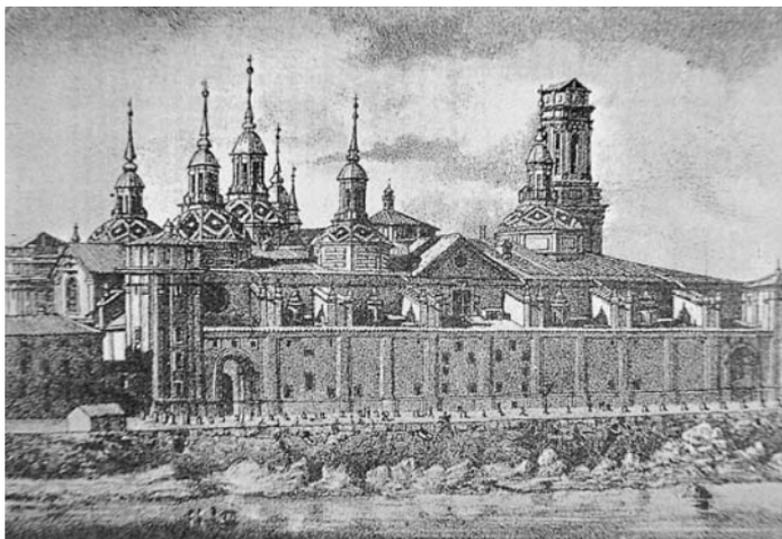


Fig. 9. *Vista del templo del Pilar en 1862, por M. Fuster. El aspecto de la basilica había cambiado muy poco desde mediados del s. XVIII*

En torno a 1737 los proyectos y modelos para la Santa Capilla se sucedieron, podría decirse, “en cascada”, firmados por muy diversos autores: D. Yarza (proyecto de h. 1725), Lorieri (1732), el del jesuita Pablo Diego Ibáñez (1737), etc. Pero no se encontraba la solución definitiva para las obras del templo. Aquello debía de estar empeñado a convertirse en un auténtico calvario para el cabildo, pues desde 1724 no existía el claustro, y con tanta obra “se tambaleaba” la Santa Capilla medieval.

El cabildo aprueba el derribo de la Santa Capilla medieval en 1737. Se acepta el proyecto del hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez para la nueva Santa Capilla

Este apartado (que aquí incluimos como estudio inédito), nos ha supuesto, por diversos motivos, algunos quebraderos de cabeza. Durante años hemos ido trabajando sobre el tema y no dábamos con las respuestas correctas al problema. Pero ahora creemos tener una de ellas: 1737 es una fecha clave en la historia de la antigua Santa Capilla. Veamos lo que dicen las *Gestas Capitulares* del cabildo el 22 de febrero de 1737:

«Resolución. Que la Santa Capilla quede diáfana excepto el recinto que contiene el rejado de hierro el que se cubrirá en la forma que ha delineado el hermano Pablo Diego de la Compañía de Jesús, moviendo una columna a la esquina de lo que hoy es tribuna.» (Boloqui, 1983, doc. 388)

Años atrás nos parecía que el texto resultaba algo críptico, en realidad no lo entendimos, pero reconocemos que conociendo la situación y el espacio concreto, resulta absolutamente claro. En otras palabras:

1. El cabildo aprueba derribar la Santa Capilla —«que quede diáfana», dice el texto— sólo cuando tiene aprobado un proyecto. Se optó por conservar el Sagrado Recinto o antiguo presbiterio, del que hemos hablado para la época medieval. Así lo demuestra la elevación exterior del herma-

no jesuita Pablo Diego y el texto del Padre Flórez (1748). Fue derribado el presbiterio en la noche del 1 al 2 de noviembre de 1754.

2. Relacionamos el dibujo de Pablo Diego Ibáñez al que alude el Cabildo con el que se conserva en el Archivo del Pilar (76 x 57 cm). Este autor era más conocido como hermano Pablo Diego Lacarre, hasta las recientes investigaciones de Boloqui (1992). Pablo Diego (Diego es el primer apellido) presentó a los canónigos un atractivo dibujo coloreado de un templete o baldaquino rococó, publicado en todos los estudios de los últimos años e incluido en la exposición «El Espejo de Nuestra Historia» (figs. 10 y 11).

Fue un error por nuestra parte atribuir este dibujo a Domingo Yarza. En los últimos años ya nos habíamos percatado de que este dibujo pertenecía a un decorador, casi con seguridad a un escultor. Ahora la documen-

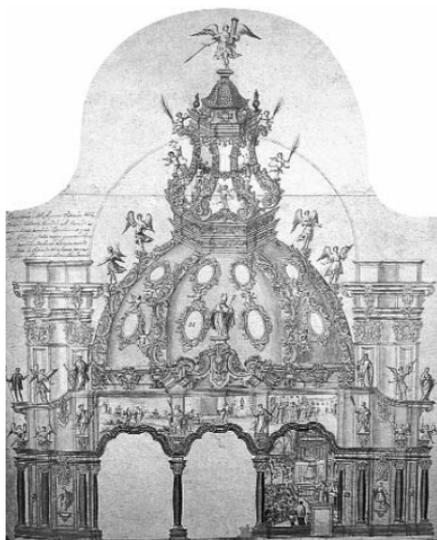


Fig. 10. *Proyecto para la Santa Capilla (1737), atribuido al hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez*

tación apoya la nueva atribución que proponemos: el hermano Pablo Diego tenía suficiente experiencia (contaba sesenta años en esa fecha), prestigio y conocimientos como para ser el candidato aragonés más indicado en aquel momento. Pero todos sabemos que no fue el autor definitivo del proyecto, aunque Ventura Rodríguez, trece años más tarde, se inspirase directamente en este diseño. Los resultados fueron bien distintos: a la vista están.



Fig. 11. *Detalle de la imagen anterior: presbiterio o sagrado recinto*

Análisis del dibujo

Al margen de otras consideraciones que, no lo dudamos, se pueden hacer, nos interesa especialmente resaltar los siguientes supuestos en la línea expositiva argumentada, a fin de entender la mencionada sección dibujada que atribuimos a Pablo Diego, los criterios del Cabildo y la realidad física del entorno de la Santa Capilla en 1737. En cualquier caso, el dibujo presenta unos desajustes arquitectónicos importantes. Su proyección espacial es controvertida y escasamente hábil: hay ausencia de espacio y éste no se proyecta adecuadamente. El interior es pura concavidad, mientras que, en el exterior, todo parece moverse en un baile indefinido.

1. Se trata de un diseño, tanto en dibujo como en colorido, representativo del primer rococó tradicional hispánico aunque con tintes locales, como consecuencia del uso del baldaquino, de larga tradición aragonesa, y de la presencia de iconografía autóctona (escenas con el milagro de Calanda y las esculturas de San Vicente, San Lorenzo y San Braulio). Destacan las formas decorativas en «C» y en «S» del estilo rocalla. La cúpula evoca la forma de una concha.

2. El interior de la Santa Capilla presenta dos zonas claramente definidas. La primera, el baldaquino propiamente dicho, que constituye la manifestación más palpable de la voluntad de preservar la memoria histórica: en el nue-

vo proyecto se pensaba conservar, con toda su decoración antigua, el presbiterio y posiblemente el primer tramo de la nave de la Santa Capilla, tal y como aparece en el dibujo. Por esta razón entendemos que no hay nada más allá de las columnas de piedra de Calatorao. Segunda zona, el exterior del baldaquino, donde sólo el tabernáculo concentrará la nueva decoración, en un intenso programa escultórico.

3. Los materiales básicos propuestos son dos: piedra negra de Calatorao para las columnas y molduras, y madera dorada en cerramientos y cúpula. La leyenda que se incluye aclara que las columnas de Calatorao «están echas». De este dato puede deducirse que el templete estaba más avanzado de lo que se refleja en los documentos.

4. Hay una importante presencia angélica —coros angélicos y ángeles custodios— en la más pura tradición de la milagrosa *Aparición de María*, recogida en la Santa Capilla medieval con sus ángeles en torno al *Sancta Sanctorum*. Esta tradición tenía un fuerte arraigo y se mantuvo en el proyecto posterior de Ventura Rodríguez.

5. El diseño del hermano Pablo Diego respeta el Sagrado Recinto o antiguo presbiterio (8 por 16 pasos). Delimita el espacio del *Sancta Sanctorum* con una verja de plata, regalo del joven príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV (1644).

6. En el *Sancta Sanctorum* —o pared del Ángel Custodio— la Virgen, coronada sobre la Columna, se presenta semioculta por un manto que apenas deja ver su cuerpo. Ventura Rodríguez, en la nueva traza, situará el manto más abajo, para que la imagen no quede cubierta por él.

7. Al fondo del dibujo se ven los restos de la pared románica de la Santa Capilla, con arcos de medio punto y, colgadas, las tradicionales lámparas que ardían en número de ochenta.

8. Se observa la bóveda de crucería estrellada con que se cerró la Santa Capilla medieval después del incendio de 1434-35: la antigua cubierta de madera plana, que ardió, fue sustituida por esta estrellada, que se conservó hasta 1737.

9. La masa de fieles suplicantes se apiña en el reducido espacio de la nave. Tenían prohibido el acceso —obsérvese la grada— al presbiterio. El diseño ha eliminado «el reja-do de hierro» que tradicionalmente separaba ambas zonas, todavía en uso en 1737.

10. Finalmente, se produjo un sustancial cambio de estética en cuanto a la decoración: los potentes pilares del templo presentan unos motivos de tradición barroca churriguesca, bastante recargados, que fueron sustituidos por una decoración clasicista en el nuevo diseño de Ventura Rodríguez (fig. 12).

En definitiva, la comparación de este proyecto con el posterior de Ventura Rodríguez, de 1750, da como resultado un interesante ejercicio académico: comparar las dos opciones artísticas, barroca y clasicista, que convivían en España en esa época. Creemos que los dos artistas partieron de ciertos condicionamientos que seguramente pudo imponer el propio cabildo. El de Pablo Diego Ibáñez es la versión de la arquitectura castiza, de permanencia de la tradición churrigueresca renovada en clave escultórica y rococó. La de Ventura Rodríguez es un diseño arquitectónico en la línea clasicista del Barroco italiano, también influida por la corriente internacional rococó en boga en toda Europa en 1750.

VENTURA RODRÍGUEZ Y EL PROYECTO DE LA SANTA CAPILLA (1750-1754)



En 1750, los proyectos y modelos preparados por distintos maestros para la Santa Capilla desde 1725 no habían conseguido dar una solución adecuada al espacio del sagrado recinto, centro neurálgico y espiritual de la basílica. El Cabildo, presidido por el deán Antonio Jorge y Galván y por el arzobispo de Zaragoza Francisco Ignacio de Añoa y Busto, decidió acabar con tantas vacilaciones, indecisiones y proyectos fallidos, y dar una solución definitiva y lo más brillante posible a la construcción de la nueva Santa Capilla.

Para ello, en agosto de 1750 el Cabildo dirigió al rey Fernando VI un memorial en el que solicitaba que enviase a Zaragoza a uno de sus maestros de obras para que pudiese delinear la planta de la Santa Capilla e hiciese el proyecto de la misma. El éxito de tal solicitud se debería en parte a la mediación del aragonés José Suñol, médico del monarca y persona muy próxima a él, y por la influencia del Secretario de Estado José de Carvajal y Lancáster, devoto de la Virgen del Pilar. Muy pronto se resolvió afirmativamente aquella solicitud, puesto que, el 7 de septiembre

de ese año, una real orden enviaba a Zaragoza al joven arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) para que proyectase la Santa Capilla que se quería construir. Rodríguez era por entonces arquitecto delineador de las obras del Palacio Real Nuevo de Madrid y académico de San Lucas de Roma.

El 15 de septiembre, Ventura Rodríguez ya estaba en la ciudad del Ebro. Tras analizar las dificultades de partida que se venían arrastrando, se puso a concebir un nuevo proyecto de Santa Capilla que, en el corto plazo de dos meses, plasmó en cuatro grandes dibujos que se conservan en el *Libro de Planos* que guarda el archivo del Pilar. Los dibujos están firmados y datados por Rodríguez en Zaragoza el día 20 de noviembre de 1750. En el primero de ellos se ve la planta general de la basílica, con las reformas espaciales que proponía; en el segundo, la planta de la Santa Capilla; en el tercero, el alzado exterior de la misma, incluyendo la mitad de la que sería fachada principal del templo y la otra mitad con la parte del trasaltar, así como una comparación entre los pilares que había y los que reflejaban la reforma que él proponía (fig. 12); y en el cuarto, una sección de la Santa Capilla, en la que se aprecia ya la ubicación de los altares y toda la suntuosa decoración escultórica, marmórea y de estucos y bronce (fig. 13).

En su proyecto, Ventura Rodríguez no sólo concebía la Santa Capilla a modo de un gran templo barroco clasicista de referencias italianas, sino que planteaba una redistri-

bución del espacio interior de la basílica —concibiéndolo con un sentido unitario, y no fragmentado como estaba entonces—, así como una redecoración arquitectónica. En ese sentido, pretendía eliminar los elementos decorativos de las pilastras, vinculados al Barroco más decorativista o churrigueresco —ya pasado de moda— y sustituirlos por un léxico más depurado, clasicista y académico; lo mismo se haría con las bocas (entradas) de las capillas.

En la planta de la basílica se aprecia la continuidad espacial entre la nave central y la Santa Capilla. Rodríguez planteaba la sustitución del retablo renacentista de Damián Forment —que se trasladaría al muro de lo que actualmente es el coreto de la Virgen— por un tabernáculo exento, más ligero y transparente, bajo un gran baldaquino en la parte trasera de la Santa Capilla, mientras que el coro se colocaría donde ahora está.

Estas últimas propuestas no se materializaron, como tampoco la que se refleja en la maqueta de la Santa Capilla de 1754 (fig. 14): en ella se dispone el relieve de *La Asunción* del escultor Carlos Salas como retablo de la basílica, con la sillería del coro delante formando un semicírculo, y un cancel expositor con altar exento a la altura del arco externo. El Cabildo, pues, sólo le autorizaría la construcción de la Santa Capilla y las reformas decorativas de la arquitectura interior del templo que la circunvalaba, pero no le permitió llevar a efecto el enlace entre la Santa



Fig. 14. *Maqueta de la Santa Capilla, por Ventura Rodríguez (1754)*

Capilla y la basílica, ni mover el retablo de Forment y el coro, quedando el espacio como está en la actualidad. De haberse llevado a cabo aquel proyecto en su totalidad, el resultado hubiera sido un conjunto barroco grandioso, elegante y espectacular, sin igual en Europa.

Por otra parte, Ventura Rodríguez mantuvo en su ubicación primitiva la Columna o Pilar de la Virgen, así como la imagen de Nuestra Señora, que quedó descentrada dentro de la Capilla Angélica. Eso se justificaba por respeto a la tradición y porque las naves del templo no se habían podido desplazar más hacia la orilla del río, dada la proximidad de éste.

Aceptado el proyecto por el Cabildo, los planos y alzados fueron remitidos al Secretario de Estado Carvajal, que los pasó a la Junta Preparatoria de la que pronto sería Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El apoyo incondicional de Carvajal determinó que el 21 de septiembre de 1751 Fernando VI aprobase los planos. Unos días después (el 6 de octubre), Ventura Rodríguez se ofrecía a dirigir las obras, lo que aceptó de inmediato el Cabildo, aunque indicaba que antes de emprender las obras era necesario que se pintase al fresco la cúpula que cobijaría la Santa Capilla. Y eso es lo que se hizo entre octubre de 1752 y enero de 1754, ejecutando las pinturas Antonio González Velázquez, como se verá más adelante.

El joven arquitecto, que poco después de presentar su proyecto al Cabildo había tenido que regresar a Madrid, donde estaba construyendo la iglesia de San Marcos, fue completando su proyecto en los dos años siguientes. Así, el 30 de diciembre de 1751 firma un dibujo con el alzado definitivo que deberían tener los pilares del entorno de la Santa Capilla, y el orden de las pilastras adosadas, que serían de fuste acanalado, basa ática y capitel corintio tomados del tratado de Vignola, con acantos en hoja de oliva. Asimismo, hizo un diseño de cómo debería ir ornado el intradós o superficie interna de los arcos. El 25 de noviembre de 1752 solicitaba desde Madrid al Cabildo el nombramiento del escultor zaragozano José Ramírez como director adjunto de las obras, pues él no podría estar de

continuo en Zaragoza, y proponía la realización de una maqueta del proyecto de la Santa Capilla, que llegó a Zaragoza el 30 de marzo de 1754. Obra primorosa, firmada en dicho año, está hecha con minuciosidad y exquisitez y en ella se aprecia de forma nítida la concepción unitaria y totalizadora del proyecto. No falta el más mínimo detalle sobre los ricos materiales constructivos, sobre la variedad de la escultura, su ubicación y el programa iconográfico a representar, la situación de los altares y de la imagen de la Virgen del Pilar, y sobre todo lo relativo a la decoración secundaria.

Una vez concluida la pintura de la cúpula por González Velázquez, se aproximaba el momento de iniciar la edificación de la Santa Capilla. El 10 de octubre de 1754 llegaba Ventura Rodríguez a Zaragoza en su segundo viaje, para dirigir el comienzo de las obras.

CONSTRUCCIÓN DE LA SANTA CAPILLA (1754-1765). CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS



Una empresa constructiva y decorativa de la magnitud y belleza de la Santa Capilla del Pilar sólo pudo hacerse mediante la conjunción de voluntades y de recursos económicos. Sin lugar a dudas, tuvieron el protagonismo como promotores de la obra el Cabildo Metropolitano Cesaraugustano, encabezado por su deán Antonio Jorge; el arzobispo de Zaragoza, Francisco Añoa y Busto (fig. 15), quien donó, en varias entregas, la elevada suma de 86.319 pesos para la edificación de la Capilla Angélica; y el monarca Fernando VI, quien, además de permitir el traslado de Ventura Rodríguez a Zaragoza para proyectar y dirigir los inicios de la construcción, financiando sus costas y mantenimiento, donó el 4 de enero de 1752 la suma de 12.000 pesos para las obras.

Fallecido este monarca, su sucesor Carlos III siguió apoyando la magna obra, como también lo hicieron el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y los infantes, que donaron 3.400 pesos. El canónigo Félix Joseph Amada, estudioso y devoto de la Virgen del Pilar, había dejado en su testamen-

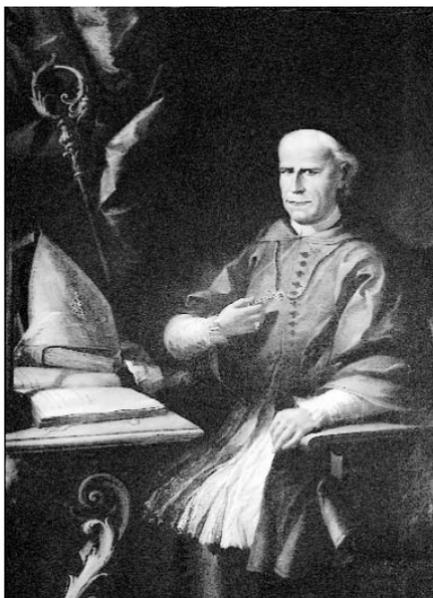


Fig. 15. *F. Bayeu*: Retrato del arzobispo Francisco de Añoa y Busto, *hacia 1760*

to 25.000 pesos para que se emplearan en la Santa Capilla; con ese dinero se pagaría la hermosa barandilla de jaspes con balaustres de plata —con sus candeleros y ornatos labrados por el platero zaragozano Domingo Estrada— que se colocó delante de los altares del sagrado recinto, tal como hoy se puede contemplar. El resto del dinero necesario se fue obteniendo de las pequeñas donaciones de los fieles y devotos de la Virgen, y del trabajo gratuito de los miembros

de diversos gremios artesanales y profesionales zaragozanos, que ayudaron en la fase de apertura de cimientos y acarreo de materiales. No faltaron donaciones de América, como los 2.600 pesos duros que enviaron los españoles de Lima devotos de la Virgen del Pilar en octubre de 1754. En 1765, cuando se inauguró la Santa Capilla, se llevaba invertida la suma de 220.000 pesos.

Ventura Rodríguez contó con unos colaboradores de primer orden para llevar a efecto su proyecto. Puesto que él no podía estar permanentemente en Zaragoza, había conseguido que el Cabildo nombrase director adjunto de las obras al escultor, arquitecto de retablos y profesor académico José Ramírez de Arellano, que fue su hombre de confianza para el perfecto cumplimiento del proyecto. Además —como se analizará en el capítulo siguiente—, Ramírez realizó con su taller la parte escultórica más importante de la Santa Capilla. En la primera fase constructiva ayudaron a Rodríguez dos maestros de obras que venían trabajando en El Pilar desde años antes: Julián de Yarza y Lafuente, maestro de obras titular del templo desde 1744, y Francisco de Velasco.

Por lo que se refiere a la importantísima obra de canteoría de la fábrica, se contó con un maestro experto y reputado, el flamenco Juan Bautista Pirlet, quien, con su compañía de canteros, labró con preciosismo las 34 columnas de jaspe de Tortosa que se levantan en la Capilla, así como los pedestales, entablamentos y demás partes pétreas cons-

tructivas del tabernáculo, hechas con jaspes de Ricla y Tabuena y con piedra de La Puebla de Albortón. La conjunción entre ellos debió de ser perfecta, conscientes como eran quienes allí trabajaban de estar participando en un proyecto sin igual en la España de la época, excepción hecha del Palacio Real de Madrid.

El 19 de octubre de 1754 se comenzaron a abrir los fundamentos de lo que iba a ser la nueva Santa Capilla. Acudían diariamente 85 peones, mandados por los citados Julián Yarza y Francisco de Velasco. A la vez que se hacía la cimentación, Ventura Rodríguez preparaba el plano y los alzados de una cripta-panteón que se construiría bajo el suelo de la Santa Capilla y que el Cabildo había decidido hacer poco antes. El plano y alzados de la misma llevan la fecha de 9 de diciembre de ese año.

En la noche del 1 al 2 de noviembre desaparecieron los últimos vestigios de la antigua Santa Capilla, llegando a perderse con ella una parte de los restos de adobe de la primitiva construcción, que habían estado embutidos entre dos muros de cantería. Puesto que había que eliminar también todo el suelo para hacer la excavación del espacio que ocuparía la cripta-panteón, y dado que no se debía mover de lugar el sagrado pilar, Ventura Rodríguez mandó suspender del arco toral, por medio de un cable, la columna de jaspe y la sagrada imagen de la Virgen, protegidas dentro de una jaula de madera. Fue entonces cuando se

forró de plata el Pilar de la Virgen y, seguramente por sugerencia de Ventura Rodríguez, la figura de ésta se mostró en su totalidad, con los mantos cubriendo sólo la columna, tal y como ahora se expone a la veneración.

Las obras de cimentación avanzaron con rapidez y el 3 de diciembre de 1754 el arzobispo Añoa colocó la primera piedra del nuevo tabernáculo, en presencia del Cabildo en pleno y de las principales autoridades de la ciudad. El trabajo de supervisión llevó a Rodríguez a viajar en diciembre a Tortosa para ver *in situ* las canteras del jaspe que se utilizaría para las columnas de la Capilla Angélica. También hizo los planos y alzados de la Sacristía de la Virgen, que se elevaría frente a la fachada lateral de la Santa Capilla que da al río Ebro; llevan fecha de 2 de marzo de 1755.

El 1 de abril de 1755 se firmaba la contrata con Juan Bautista Pirlet para el trabajo de los jaspes y piedras del tabernáculo. Tras más de seis meses de estancia en Zaragoza, Ventura Rodríguez regresaba a Madrid en ese mismo mes; como agradecimiento a su labor se le dieron 960 libras jaquesas y 9 sueldos. Sus obligaciones en Madrid reclamaban su presencia; desde allí seguiría dirigiendo las obras a través de la correspondencia con el deán Jorge y Galván y de las instrucciones que iría remitiendo a José Ramírez.

En algo menos de ocho años se elevó la Santa Capilla: a falta de la decoración escultórica, en 1762 ya estaba conclui-

da; el obispo auxiliar Juan Lario y Lancis consagró las aras de los altares el 21 de septiembre de ese año. A partir de entonces, y hasta 1769, se procedería a la decoración escultórica, con la intervención de José Ramírez y su taller, que ya venía trabajando en ello desde 1758, y de otros escultores venidos desde Madrid y pertenecientes al ámbito de la Academia de San Fernando, como Carlos Salas, Manuel Álvarez y los tallistas aragoneses Juan de León y León Lozano.

El 28 de agosto de 1765, festividad de San Agustín, el deán Antonio Jorge bendijo la Santa Capilla, y el 12 de octubre de ese mismo año se celebró su inauguración con toda pompa y solemnidad. La ciudad de Zaragoza dispuso con tal motivo grandes festejos, descritos por el cronista Aramburu de la Cruz, en los que participaron todas las instituciones, gremios y corporaciones ciudadanas, con desfile de carrozas, gigantes, mojigangas y fuegos artificiales durante varios días.

Características arquitectónicas

La Santa Capilla proyectada por Ventura Rodríguez, ejemplo de proporciones, armonía y belleza, es una obra cumbre del Barroco español (fig. 16). Con máximo sentido escenográfico, está concebida a modo de gran baldaquino, de perfiles curvilíneos y grandes aberturas que ponen en relación el espacio interior de la Santa Capilla con el recinto exterior de las naves y espacios de la basílica. Para ello, Rodríguez

había estudiado los grandes baldaquinos y la arquitectura de la Roma barroca, como él mismo manifestó por escrito, pero también tomó en cuenta el anterior proyecto del hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez (1737). Utilizó un esquema centralizado en planta, de forma oval, aplicando las dimensiones según la proporción áurea o “divina proporción” (1/1,16), y sometió el alzado a la red formada por el decágono estrellado, procedimiento ya utilizado en la Antigüedad y después en el Barroco.



Fig. 16. *La Santa Capilla, vista desde el coreto*

En su aspecto exterior, la Santa Capilla, con sus pórticos curvos, sus exedras o protuberancias convexas y salientes, la cúpula calada, y con las columnas articulando la estructura, resulta grandiosa y sorprendente. Se aprecian las influencias de Bernini y del abate Filippo Juvara, principalmente. Con sus tres fachadas o pórticos fragmentados por columnas exentas sobre pedestales, el templete presenta distintos puntos de visión. Rodríguez se valió de trucos de perspectiva, especialmente en el muro de los altares: la situación inmovible de la Virgen y de la Columna le obligó a equilibrar el descentramiento existente mediante altares-hornacina con arcos alabeados (aquellos cuya rosca se ensancha y abre en la zona central, para simular una mayor profundidad en el nicho que enmarcan), y a engañar y corregir ópticamente las anchuras y espacios de diferentes dimensiones.

La combinación de los distintos materiales pétreos nobles y el bronce dorado en el alzado del templete, así como la perfección del corte de las piezas y su ensamblaje resultan sorprendentes. Sobre un zócalo de jaspe de Ricla con manchas negras se elevan los pedestales de orden toscano de las columnas, hechos en piedra de La Puebla de Albortón, de tono ocre claro, y sobre ellos las columnas y pilastras. Éstas siguen el orden corintio, con las basas y capiteles en bronce dorado, y el fuste monolítico labrado en jaspe de Tortosa, a semejanza del Sagrado Pilar. El espacio que hay entre las medias columnas adosadas está cubierto con jaspes de Tabuenca, de color algo más oscuro y manchado.

Sobre las columnas, el entablamento, el arquitrabe y la cornisa, incluida la de los frontones, son de piedra de La Puebla, y el friso, de jaspe de Tortosa.

La cúpula que culmina el tabernáculo está perforada con vanos curvilíneos adornados con molduras (fig. 17). Es de madera policromada imitando jaspes y dorada, y está realizada con un primor exquisito, especialmente en el interior. A través de esos huecos, las miradas se abren al espacio ilusionista recreado por González Velázquez en las pinturas de la cúpula que hay sobre la Santa Capilla. Estatuas de santos y ángeles en estuco blanco adornan la cubierta exterior del templete y coadyuvan a la vistosidad del conjunto,



Fig. 17. *Conjunto de la cubierta exterior de la Santa Capilla, con esculturas en estuco de M. Álvarez, hacia 1762*

a la par que son piezas destacadas dentro del programa iconográfico de exaltación mariana.

Ventura Rodríguez consigue el efectismo, la teatralidad y la sugestión sobrenatural valiéndose de la riqueza y variedad cromática de los jaspes, mármoles y bronce, de la luminosidad de los mismos y del dinamismo del espacio interior de la Santa Capilla (fig. 18). Allí, el fiel se siente en comunicación espiritual con la Virgen, asistiendo como espectador a la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza y a su aparición ante el apóstol Santiago, acontecimiento que se representa esculpido en relieve sobre los altares central e izquierdo. La retórica de la persuasión del Barroco tiene aquí una de sus máximas ejemplificaciones.



Fig. 18. *Interior de la Santa Capilla y muro de los altares, con esculturas de J. Ramírez*

DECORACIÓN ESCULTÓRICA DE LA SANTA CAPILLA (1758-1769)



Ya hemos hablado de las múltiples vicisitudes que prologaron la ejecución práctica del recinto. Por fin, en 1750, Ventura Rodríguez daba con la solución arquitectónica y, paralelamente, con la escultórica. Toda la Santa Capilla es una enorme concha, en donde toman carta de naturaleza lo curvilíneo y lo cóncavo-convexo. Es también una exaltación de Nuestra Señora del Pilar a través de la plástica —talla y modelado—, catalizando el muro de los altares el centro virtual de la nueva composición escenográfica. En el Barroco, las conversiones, milagros y cultos fueron poderosos recursos para la iglesia católica; en España, abanderada de la fe, y católica a ultranza en plena época de la Ilustración, esto era una realidad palpable. Los artistas de la Santa Capilla, hombres cultos, miembros de tertulias, academias y saberes, convivían con las dos opciones.

Recordemos ahora brevemente lo dicho en el primer capítulo acerca de la Santa Capilla medieval, conservada en su totalidad hasta 1737, y del presbiterio o Sagrado Recinto, asimismo en pie hasta la noche del 1 al 2 de noviembre de 1754. Después de tantos siglos de tradición, ¿qué sorpresa y admiración tuvieron que sentir los zaragozanos en las fiestas del Pilar de 1765, concluido e inaugurado ya el recinto?

Nada era parecido a lo que estaban acostumbrados a ver, pues era una arquitectura tan útil, diáfana y cómoda para la devoción y piedad popular que excedía a todos los primores del arte. Por todos lados brillaban los materiales suntuosos. ¿Cómo no habían de llamar la atención los mármoles de Carrara, prácticamente inexistentes en la ciudad? Zaragoza no era la Corte, o Madrid, o Aranjuez, o La Granja de San Ildefonso, si bien era cierto que los alabastros del escultor Forment en el retablo mayor del Pilar eran admirables, y los ciudadanos apreciaban esa gran obra de arte. En realidad, no lo tenían tan fácil ni Ramírez, ni Salas, ni Álvarez, porque pesaba mucho la tradición. La Santa Capilla era una pura novedad, gloriosa novedad, ante cuya belleza tendrían que doblegarse los más reacios al cambio.

Cierto que Ventura Rodríguez y José Ramírez consiguieron uno de los primores artísticos de la España de mediados del siglo XVIII, parangonable a otros de la Corte: pensemos en la iglesia de San Marcos de Madrid, en la escultura de la capilla del Palacio Real y en la Capilla de San Julián en la Catedral de Cuenca, todas ellas obras de patrocinio real. Ambos autores partían de una excelente formación y de una perfecta coordinación y buen entendimiento entre sí. Los dos eran excelentes profesores y poco ambiciosos: Ramírez nunca cobró en vida su salario como director adjunto en la Santa Capilla. La que reclamó estos honorarios fue su viuda, Micaela de Diego, sobrina de

Pablo Diego, el escultor que había diseñado el anterior proyecto de la Santa Capilla y en el que se había inspirado Ventura Rodríguez.

Podemos ver la Santa Capilla como un microcosmos de encuentros y relaciones, con frutos sólidos y duraderos. –Para ello, Rodríguez tuvo que cambiar la dirección del muro de los altares, de tal forma que de la orientación Norte se pasó a la Oeste, tal y como ahora lo vemos. Enorme habilidad la del arquitecto, quien por medio de una escenografía visual —la interpretación del suceso extraordinario de la Venida de la Virgen— zanjó el problema de la descentralización de la Sagrada Imagen y de su Columna respecto del eje del nuevo templo barroco. Se entre por donde se entre, la malla transparente del templete de la Santa Capilla mueve al devoto a mirar hacia la Virgen (v. figs. 11 y 18).

PRINCIPALES ESCULTORES

La de la Santa Capilla es escultura académica, de la mejor, gracias a la colaboración y a la emulación entre los artistas: José Ramírez de Arellano (h. 1705-1770), el más maduro, y los más jóvenes, Carlos Salas Vilaseca (1728-1780) y Manuel Álvarez de la Peña (1727-1797). Ya lo decía Ponz a finales del siglo XVIII, al hablar de este recinto:

«Todo se adornó con magnificencia, especialmente en lo que toca a la escultura, con porción de bellas estatuas y bajorrelieves [...]. En suma es mucho lo que hay que

observar en esta línea fuera y dentro del santuario, parte ejecutado en bellos mármoles y parte en estuco [...]. Estas obras se repartieron con juicio entre los diferentes profesores, como debe hacerse cuando ocurren ocasiones semejantes y tienen mérito los que pueden hacerlas, porque así hay emulación entre ellos y se esmeran por superarse.»

Se llevaban una generación, pero Ramírez les aventajaba en experiencia. Los tres eran conocidos “estatuarios”, como se solía denominar en la época a los más destacados. Habían colaborado en la escultura del Palacio Real de Madrid y eran académicos de mérito por la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

José Ramírez era el gran escultor del Aragón dieciochesco, con el cargo de Escultor de Su Majestad desde 1740. Salas y Álvarez, las promesas de la Academia, porque habían sido los primeros becados para proseguir sus estudios en Roma, aunque los dos habían renunciado por diversos motivos. En 1762 es probable que Álvarez se trasladase a Zaragoza a comenzar los medallones ovalados con relieves marmóreos, los más clásicos de toda la capilla, del *Nacimiento*, la *Presentación* y los *Desposorios de la Virgen* (lado Sur); su clasicismo era la causa de que a Álvarez se le conociese como «el Griego». Este autor, que sobresalía por su carácter paciente y bondadoso, acababa de alcanzar un merecido reconocimiento al ser nombrado teniente director de Escultura de San Fernando en 1762, lo que suponía responsabilidad docente como profesor.

Carlos Salas residía en Zaragoza desde 1760 por cuestiones familiares, lo que sin duda facilitó su presencia para trabajar en el recinto marmóreo compitiendo con Álvarez en los medallones ovalados: el catalán llegó a ejecutar los nueve restantes de los doce que hay en total. Sus estilos difieren entre sí: más clasicista Álvarez, rococó el de Salas; porque aunque uno y otro habían participado en empresas comunes —el importante programa escultórico del Palacio Real de Madrid— tomaron direcciones diferentes, más afines al estilo escultórico de sus profesores-directores: el italiano Giovanni Domenico Olivieri, y el gallego, educado en Roma, Felipe de Castro. El profesor de Salas, Olivieri, carrarés (de Génova) afincado en España desde 1740, fue un decidido impulsor de la Academia de San Fernando y, en definitiva, de un estilo de moda, el rococó, acorde con el espíritu ilustrado europeo. El de Manuel Álvarez, Felipe de Castro, estuvo más vinculado a la corriente clasicista y arqueológica italiana de nuevo cuño que fue impulsada por el propio rey de Nápoles, Carlos VII (1734-1759), futuro Carlos III de España (1759-1788).

VER LA ESCULTURA: ALGUNOS PRINCIPIOS GENERALES

A nuestro modo de ver, el extremado acierto arquitectónico de la Santa Capilla ha eclipsado la valoración de su adorno, especialmente de la escultura, abundante, suntuosa y magnífica. Por tanto, es importante acercarse a la mis-

ma y saborear la alta calidad estética de los grupos escultóricos y relieves, más numerosos de lo que puede parecer a primera vista.

Conviene partir de algunos principios generales que pueden ayudar a realizar un análisis global, objeto de esta síntesis.

La escultura de la Santa Capilla es en su totalidad un programa mariológico. Todo gira y se justifica en torno a la sagrada imagen de Nuestra Señora del Pilar y su Columna. Para ello se parte de la narración plástica en mármol del mila-

gro de la Venida de la Virgen a Zaragoza en el muro de los altares (v. fig. 18) y allí está instalada la pequeña talla de tradición flamenca de mediados del siglo XV, ya comentada (fig. 8); se narran hechos de la Vida de la Virgen en las doce medallas ovales de mármol de Carrara del recinto interior y exterior (fig. 19); las dieciséis bellísimas puertas de nogal, poco



Fig. 19. M. Álvarez: medallón representando Los Desposorios de la Virgen, hacia 1762-1765

tenidas en cuenta generalmente, contienen jeroglíficos de la Virgen (fig. 20), ocho en el interior y ocho en el exterior, estando dos de ellas dedicadas al apóstol Santiago. En las fachadas del recinto exterior se colocaron figuras de los santos que defendieron con especial énfasis la tradición de la venida del apóstol Santiago a predicar a España; en este caso, las imágenes se hicieron en escayola imitando mármol, material menos pesado, dada su situación sobre la cornisa de la cubierta. Se pueden definir globalmente como de estilo rococó, caracterizado por sus agilidad en las poses y pronunciados escorzos, y por la firmeza y suavidad en actitudes y gestos: San Isidoro de Sevilla y San Jerónimo Penitente, de Manuel Álvarez (fig. 17), en la fachada principal (Este); San Braulio y San Beda el Venera-



Fig. 20. J. Ramírez y taller: Puerta de nogal, exterior de la Santa Capilla (lado Norte), con el jeroglífico y letanía «María, oliva hermosa y torre de David», hacia 1760-1765

ble, entrando por la puerta baja (Sur) y San Antonino de Florencia y San Tomás de Villanueva en el trasaltar (Oeste), las cuatro de José Ramírez y colaboradores; finalmente, el Beato de Liébana y San Julián obispo de Toledo, de Carlos Salas, frente a la sacristía de la Virgen (Norte).

Los coros angélicos diversos, siempre presentes en la tradición mariana de la Virgen del Pilar, son el último complemento decorativo tanto en los cascarones de la cubierta interior como en la exterior; los del interior son, en parte, obra de Juan de León. Niños alados, ocho ángeles mancebos orantes con sus símbolos y otros tantos representantes de coros de ángeles cantores coronan el sagrado recinto, conformando una composición piramidal alegre y festiva en un ritmo casi danzante. En las cuatro ventanas grandes de los tragaluces se sitúan niños en variadas poses y escorzos, y en la linterna, cabezas aladas unidas (v. fig. 17).

De todo el programa, parece interesante incidir, por su carácter excepcional y más terreno, en el medallón oval junto a la Columna o Humilladero de la Virgen, que representa a la Señora inspirando a las figuras del rey Fernando VI (1746-1759) y a Francisco de Añoa y Busto, arzobispo de Zaragoza (1742-1764), como promotores y mecenas de la fábrica en sus inicios. Completa el grupo un apuesto guerrero vestido con casco, coraza y escudo, que probablemente simboliza a España. Precisamente, en el pan-

teón de la Santa Capilla, a los pies de la Virgen y junto al sepulcro de Ramón de Pignatelli, está enterrado Añoa y Busto.

Los escultores de la Santa Capilla estuvieron supeditados a la Junta de la Academia de San Fernando, que controlaba los modelos. Partiendo de la maqueta de Rodríguez (1753-1754), los artistas académicos elaboraron los modelos o bocetos en barro, presentándolos ante la Academia. Se conserva el de la *Aparición de la Virgen a Santiago* —que en 1758 le valió a Ramírez el título de académico de mérito por San Fernando— y el de la *Asunción de la Virgen* de Carlos Salas (fig. 21), en el travesaño de la Santa Capilla, próximo al Humilladero (1767). Todo ello conllevó un estudio previo y una cierta unidad estilística, aunque se perciban estilos artísticos propios.

Los autores principales estuvieron auxiliados por equipos o talleres. La escultura en la Santa Capilla parte de los principios generales académicos: los artistas responsables creaban la idea principal a través de los modelos, interviniendo también el taller o ayudantes en el proceso de ejecución de la obra definitiva, especialmente en la realizada en estuco y madera. Por cuestiones técnicas, es obvio que los académicos Ramírez, Salas y Álvarez debieron de tener una intervención relevante en la obra en mármol.



Fig. 21. *Carlos Salas: Asunción de la Virgen, en el trasaltar de la Santa Capilla, hacia 1767-1769*

El programa iconográfico más singular se halla en el muro de los altares, en donde, entre resplandores y coros angélicos, el devoto asiste, de forma muy realista, a la Venida de la Virgen: en el centro, la escena de la Venida (fig. 22), a la derecha su sagrada reliquia, la talla de Nuestra Señora

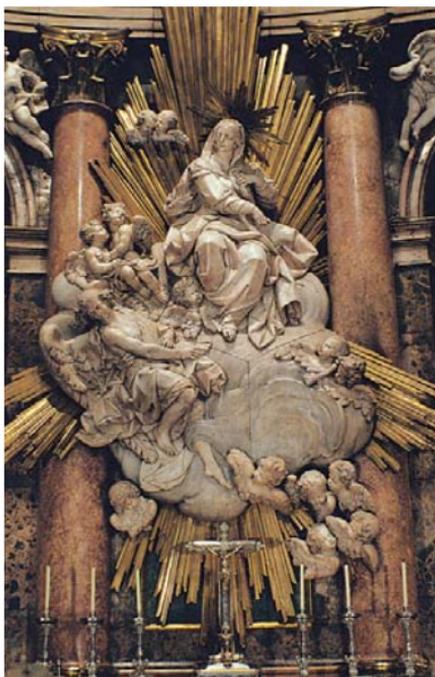


Fig. 22. J. Ramírez: Grupo escultórico representando La Venida de la Virgen, en el altar central, 1758-1765

y la Columna y, a la izquierda, Santiago y los Convertidos (figs. 23 y 24), obras de José Ramírez, a quien fue adjudicado el espacio escultórico de más responsabilidad y envergadura, inaugurado el 28 de agosto de 1765. A sus espaldas está la *Asunción de la Virgen*, una gran medalla escenográfica de Carlos Salas, compañero y rival de José Ramírez; fue realizada merced al donativo realizado por el rey Carlos III en 1766 y se concluyó en 1769. Ambas obras, en mármol de Carrara, son piezas excelentes, representativas de los logros de la escultura académica española en la década de 1760.



Fig. 23. J. Ramírez: Grupo escultórico representando a Santiago y los Siete Convertidos, en el altar de la izquierda, 1758-1765. Fig. 24. Detalle de uno de los convertidos

LOS ESTILOS ESCULTÓRICOS

Ya se han hecho algunas referencias al estilo de la Santa Capilla. Desde nuestro punto de vista, y siguiendo al ilustrado y contemporáneo de los hechos padre Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro Crítico Universal*, se puede apuntar que la Santa Capilla crea un ambiente que embelena, característico de la época que le vio nacer, la del rococó. La arquitectura del Sagrado Recinto, su pintura y su escultura nos llenan de deleite, gusto y admiración. Ahí está el secreto, el éxito de este recinto en el pasado y en el presente, y a ello contribuye, digamos que suave y armónicamente, sin dejarse sentir demasiado, la escultura de Ramírez, Salas y Álvarez.

Otro gran mérito de la Santa Capilla y de su escultura es que fue concebida y proyectada en un momento de profunda renovación y cambio. En efecto, el arte entre 1750 y 1765, fechas del proyecto e inauguración oficial del recinto, se deslizaba paulatinamente desde el Barroco académico e internacional —representado por dos opciones distintas, el Barroco romano y el rococó— hacia el clasicismo arqueológico de base grecorromana, que en escultura abocará, a finales del siglo XVIII, al neoclasicismo. El debate estético estaba abierto, y por ello se conserva un alzado del templete de Ventura Rodríguez en clave académica-rococó, que con posterioridad rectificaría hacia un mayor academicismo en la maqueta, modelo que finalmente se siguió. El

ilustrado Jovellanos aludía a la Santa Capilla como «obra rococó» del arquitecto madrileño.

Con respecto a la escultura, este periodo representa algo semejante: vacilaciones y dudas entre las opciones barroca romana o rococó y la clasicista de inspiración grecorromana. Las tres son significativas en la Santa Capilla, en los estilos predominantes respectivos de José Ramírez (barroco romano), Carlos Salas (rococó) y Manuel Álvarez (clasicista). Para comprobar esta diversidad de estilos, nada mejor que observar la escultura y los relieves marmóreos, máximos exponentes de lo que decimos: los relieves de Ramírez en el muro de los altares, sus estudiadas figuras en bulto redondo, rotundas y poderosas, aunque con ciertos efectos de relieve, oscilan entre el rococó de María, suspendida entre algodonosas nubes y transportada gloriosamente por un ángel mancebo en valiente escorzo entre niños alados y cabezas angélicas, y el Barroco romano en las figuras sorprendidas y llenas de naturalismo de Santiago, más idealizado, y los Siete Convertidos. En cualquier caso, el tratamiento vigoroso de las anatomías y los pliegues de las ropas, de acusadas aristas, tienen una vinculación romana, al estilo de Camilo Rusconi, seguidor de Bernini, el gran referente para Ramírez y para muchos escultores de los siglos XVII y XVIII.

En el circuito interior y exterior, los medallones en relieve de Salas se desarrollan en un estilo más sencillo, blan-

do y suave, en la línea de lo aprendido por su maestro Olivieri; representa la figura de la Virgen como doncella adolescente, quizá en un estilo todavía algo inmaduro, pero que compensará y equilibrará pocos años más tarde en el trasaltar de la gloriosa *Asunción de María*.

Un mayor estudio del detalle, de la perspectiva y del natural, la comparación del natural con el modelo clásico, se observa en las ya citadas medallas marmóreas de Álvarez (lado Sur), compositivamente muy ricas y de efectos plásticos propios de un virtuoso, que se advierten en el hábil tratamiento de la perspectiva, en la composición de las figuras y en su modelado.

ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y LAS PINTURAS DE LA CÚPULA SOBRE LA SANTA CAPILLA (1752-1754)



Si se eleva la mirada sobre el templete de la Santa Capilla, se descubrirá un luminoso y rutilante conjunto de pinturas que decoran la superficie de la cúpula y las pechinas de la misma. Esas pinturas, realizadas al fresco por el pintor Antonio González Velázquez en los años 1752 y 1753, y que acaban de ser restauradas por iniciativa de la Caja de la Inmaculada, son una perfecta culminación visual tras el detenido recorrido por la Santa Capilla y su decoración escultórica. Se trata de la primera intervención pictórica dentro de un conjunto de pinturas al fresco que pocos años después realizarían tres pintores aragoneses que se encuentran entre las figuras más relevantes del siglo XVIII en España: Francisco Bayeu, su hermano Ramón Bayeu y el cuñado de ambos, Francisco de Goya.

La venida del pintor madrileño Antonio González Velázquez desde Roma, donde se hallaba perfeccionando su pintura como pensionado del rey, se debió a los deseos y mandato de José de Carvajal y Lancáster, Secretario de Estado del rey Fernando VI, con la aquiescencia del Cabildo Metro-

litano de Zaragoza. El joven pintor español preparó cuidadosamente en la Ciudad Eterna los bocetos para la pintura de la cúpula, bajo la dirección y supervisión de su maestro, el gran pintor italiano Corrado Giaquinto, figura indiscutible del panorama pictórico romano de mediados del siglo XVIII.

Esos tres espléndidos bocetos, en forma de lunetas o semicírculos rebajados, pueden admirarse actualmente en el Museo de la basílica. En los dos grandes, que corresponderían a las dos mitades de la cúpula, representó *La Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza y su aparición al apóstol Santiago a orillas del Ebro* y *La construcción de la primitiva Santa Capilla*, asuntos que habían sido propuestos al pintor por la Junta de Fábrica del Pilar. En un tercer boceto, más pequeño y destinado a la pintura del cupulín de la linterna, aparece el *Espíritu Santo*.

En los tres se aprecian la pincelada suelta de González Velázquez, la gracia de las figuras y la luminosidad y calidez de los tonos pastel, tan característicos de la pintura rococó de la época. Sabemos que dichos bocetos gustaron mucho a los encargantes de la decoración de la cúpula, el ministro Carvajal y el deán y canónigos zaragozanos, y sirvieron para mostrar las grandes cualidades pictóricas que ya poseía el joven pintor a quien se había confiado tan importante y difícil empresa.

A primeros de octubre de 1752 llegó a Zaragoza González Velázquez, dispuesto a emprender la pintura de la

cúpula, por la que recibiría 4.000 pesos. Los trabajos preparatorios le llevaron todo el otoño y el invierno de ese año, mientras que la pintura al fresco sería ejecutada ya con el buen tiempo, desde finales de mayo de 1753 hasta la fecha de su inauguración, el día 12 de octubre, festividad del Pilar. A lo largo de diciembre y la primera semana de enero de 1754 pintó las pechinas, en las que representó a cuatro de las Mujeres Fuertes de la Biblia.

González Velázquez desempeñó su encargo con brillantez y resolución. En la preparación de los bocetos había sido fundamental la dirección de su maestro Giaquinto, cuyas maneras de pintar y componer estaban perfectamente asumidas por el joven discípulo. Algunas de las figuras de los bocetos y de las pinturas de la cúpula están tomadas de obras del maestro o inspiradas en ellas. En la concepción general de las escenas representadas, en el agrupamiento de las figuras y en el colorido se aprecia el influjo de *El Paraíso*, fresco pintado por Giaquinto en una cúpula de la catedral de Cesena unos años antes (1750-1752). En esa obra posiblemente intervino González Velázquez como ayudante.

La Venida de la Virgen del Pilar (v. fig. 1) y *La construcción de la Santa Capilla* (fig. 25) fueron los temas representados en la gran cúpula. La pintura se integra con gran armonía, formando una unidad, con el conjunto arquitectónico del templete que, como un joyero, guarda la imagen de la Virgen. Resalta su agradable y



Fig. 25. A. González Velázquez: Construcción de la primitiva Santa Capilla, *detalle del fresco de la cúpula*, 1753

cálido colorido, distinguiéndose perfectamente las grandes figuras en los grupos compositivos y en el discurso narrativo. Ahí vemos al apóstol Santiago a los pies de María (fig. 26) que, transportada en vida por los ángeles desde Jerusalén, se le apareció la noche del 2 de enero del año 40 en Zaragoza, a orillas del Ebro.



Fig. 26. A. González Velázquez: Virgen y Santiago, detalle del fresco de la cúpula, 1753

Unos ángeles mancebos portan el Sagrado Pilar y la imagen de la Virgen, mientras los discípulos del Apóstol y los primeros siete convertidos zaragozanos aparecen, entre sorprendidos y llenos de devoción, ante la escena que contemplan. En lo alto, sentados sobre nubes, hay ángeles cantores, acompañados por otros que tañen diversos instrumentos musicales; todos entonan cánticos de alabanza en honor de María.

En el lado opuesto se ve a constructores y canteros, dirigidos por ángeles, afanándose en la edificación de la primitiva Santa Capilla, en el lugar donde había quedado el Pilar; según la tradición, la construcción del primer templo había sido ordenada por la Virgen al apóstol Santiago. Esas pinturas, al igual que las que aparecen en las bóvedas y cúpulas del circuito que rodea la Santa Capilla, se concibieron para cumplir una función de catequización, de enseñanza religiosa de los fieles y peregrinos, al mostrarles en imágenes dos momentos trascendentales de la tradición pilarista.

En las pechinas pintó González Velázquez a cuatro de las mujeres ejemplares y fuertes de la Biblia, porque eran prefiguraciones de la Virgen María en el Antiguo Testamento: a Jael y a Judit en el lado Este, y a Abigail y a Rut en el lado Oeste; así pues, las dos primeras figuras están en el lado más próximo a la ribera del Ebro, y las otras dos, en el que da hacia la plaza del Pilar. Rut, la moabita, lleva un haz de espigas, que hace alusión a que con toda humil-

dad había espigado detrás de los segadores de Booz, para así sustentar a su suegra Noemí. La hermosa Abigail, ejemplo de sensatez y prudencia, aparece rodeada de sacos y canastos en los que porta los alimentos con los que aplacó la cólera de David, a quien había desairado su esposo Nabal. El espejo que sujeta en su mano derecha simboliza la Prudencia. Jael, ejemplo de fortaleza, sujeta el mazo con el que hundió un clavo en la sien del general cananeo Sísara, clavo que porta el angelito que le acompaña. Por último, Judit, con vestimenta de vivos tonos, muestra la cabeza cortada del general asirio Holofernes, a quien había decapitado para salvar a los israelitas sitiados en la ciudad de Betulia.

Las pinturas al fresco de Antonio González Velázquez en la cúpula sobre la Santa Capilla no son solamente la mejor obra salida de los pinceles del pintor madrileño, sino que fueron el auténtico manifiesto de la pintura rococó en España.

DECORACIÓN PICTÓRICA DEL ENTORNO DE LA SANTA CAPILLA: GOYA Y LOS BAYEU



U nos años después de la inauguración de la Santa Capilla (1765), los miembros de la Junta de Fábrica del Pilar decidieron completar la decoración del recinto emprendiendo otro ambicioso proyecto, como era adornar con hermosas pinturas las bóvedas y cúpulas que la rodeaban. De ese modo se crearía un circuito con representaciones pintadas que hiciesen alusión a María.

Pero antes de emprender la tarea, consideraron prioritaria la decoración de la bóveda rectangular del coreto de la Virgen, situado frente a la fachada principal del templo; en ese espacio se situaban los canónigos, racioneros, infantiles y músicos de la capilla musical del Pilar para los actos litúrgicos. Fue el joven Francisco de Goya, recién regresado de Italia, el elegido para pintarla, después de demostrar a los miembros de la Junta su dominio de la técnica al fresco. Era su primera obra de grandes dimensiones en Zaragoza y cumplió muy bien el encargo, por el que recibió como pago la cantidad de 15.000 reales. El tema que se le propuso era el de *La Gloria* o *La Adoración del Nombre de Dios* (fig. 27), que Goya pintó entre febrero y principios de



Fig. 27. *Francisco de Goya: La adoración del nombre de Dios, fresco en la bóveda del coreto, 1762*

julio de 1772. La composición está vinculada a la tradición del Barroco decorativo italiano, y en cuanto al colorido, los cielos amarillentos y ocreos están en sintonía con las obras de su maestro Luzán, así como con los pintados por González Velázquez en la cúpula sobre la Santa Capilla veinte años antes.

Grupos de ángeles mancebos aparecen cantando o haciendo sonar sus instrumentos en honor del Altísimo, cuyo símbolo trinitario, con el nombre de Dios en caracteres hebreos, aparece en lo alto. Goya puso de manifiesto en este fresco, además de su capacidad para componer escenas celestiales con bastantes figuras, su soltura en la ejecución, que iría perfeccionando en sucesivas empresas pictóricas.

Contemplando el techo se tiene la sensación de que los cielos se han abierto para que los cantos y sonidos del coro humano, situado abajo, ascendiesen hacia lo alto y se confundieran con los salidos de los coros celestiales. La perfecta sintonía con la escenografía y las esculturas de la Santa Capilla es una ejemplar demostración del uso de la retórica de la persuasión que se desarrolló en la época barroca.

En agosto de 1772, aprovechando una estancia en Zaragoza de Francisco Bayeu, que ya era pintor de Cámara, la Junta de Fábrica del Pilar entró en tratos con él para que llevase a efecto la decoración pictórica de las bóvedas y cúpulas que rodeaban la Santa Capilla. Fruto de esas conversaciones, ya en diciembre de 1772 se adjudicaron a Bayeu las dos bóvedas rectangulares situadas delante y detrás de la Santa Capilla. El reto para Francisco Bayeu era importante, pues, aparte de participar en un conjunto que se había convertido en modelo y paradigma del arte académico en España, dejaría constancia en su tierra de su maestría y valía artística. En contra de las sugerencias de los miembros de la Junta, que preferían la representación de escenas extraídas del Antiguo Testamento, Bayeu se inclinaba por asuntos celestiales o de Gloria, con figuras al aire y nubes que permitían plantear perspectivas ilusionistas ante los espectadores y fieles. La junta no sugirió los temas a representar, y fue su amigo el escultor Carlos Salas quien propuso un programa unitario que abordase repre-

sentaciones con el título de «Reina» que dan a la Virgen las Letanías Lauretanas, puesto que después de decorar esas dos bóvedas se pensaba continuar con las restantes del entorno de la Santa Capilla. El Cabildo aceptó la propuesta y Bayeu se mostró encantando.

Los encargos regiois impidieron a Bayeu venir a Zaragoza de inmediato; no lo haría hasta mayo de 1775. La primera bóveda que pintó fue la situada entre la Santa Capilla y el Coreto de la Virgen; en ella se representa la letanía *Regina Sanctorum Omnium*, es decir, María como Reina de Todos los Santos (fig. 28). La composición, influida por *La apoteosis de Trajano* que Mengs estaba pintando por entonces en un techo del Palacio Real de Madrid, presenta gran número de figuras, colocadas ordenadamente y con fluidez. Bayeu situó a los santos en el perímetro de la bóveda, sobre masas de nubes, y pintó en el centro un ángel mancebo y unos angelitos que portan una filacteria o banda de tela con



Fig. 28. Francisco Bayeu: Boceto del tondo sur de la cúpula *Regina Sanctorum Omnium*, situada entre la Santa Capilla y el coreto, 1775

el nombre de la letanía. La vista se dirige hacia la composición piramidal presidida por la Virgen, con la que se consigue dar sensación de profundidad. A los pies de María están la Santa Parentela (San José, San Joaquín y Santa Ana) y los Padres de la Iglesia Occidental, con sus símbolos correspondientes. Alrededor se distinguen, entre otros, los santos aragoneses Lorenzo, Vicente, Pedro Arbués y Engracia, y al otro lado Santa María Magdalena y San Juan Bautista.

Las figuras están realizadas con un modelado clasicista preciso, basado en espléndidos dibujos de cada una de ellas, y presentan un colorido de rica entonación todavía derivada de lo rococó. Bayeu supo interpretar con gran personalidad esa combinación de tendencias tradicionales y modernas en un estilo ecléctico (academicismo).

En el lado contrario, en la bóveda sobre el trasaltar (donde se encuentra el espléndido relieve marmóreo de la *Asunción de la Virgen* de Carlos Salas), pintó Francisco Bayeu la letanía *Regina Angelorum* o Reina de los Ángeles. El centro de atención es la escena de la Coronación de la Virgen por Dios Padre y por Cristo. Alrededor se disponen ángeles músicos y cantores de aspecto y movimientos inspirados en Luca Giordano. Lamentablemente, su grado de deterioro llevó a que en 1940 Ramón Stolz tuviera que rehacerla en su totalidad, siguiendo el boceto de Bayeu e imitando su estilo.

Hasta primeros de octubre de 1780, tras la finalización de su trabajo en los Reales Sitios, no volvería Francisco

Bayeu a continuar la decoración pictórica del Pilar. Lo hizo acompañado por su hermano Ramón Bayeu y su cuñado Goya, que serían contratados para pintar las cuatro cúpulas de los extremos, dos cada uno. Francisco Bayeu, que era el director de la decoración y a quien había contratado la Junta de Fábrica del Pilar, se reservó las dos bóvedas redondas del eje transversal, que complementarían las que había pintado unos años antes.

Las composiciones de ambas pinturas, en las que representó las letanías *Regina Prophetarum* (Reina de los Profetas, v. fig. 29) y *Regina Apostolorum* (Reina de los Apóstoles), siguen en la



Fig. 29. Francisco Bayeu: Boceto en grisalla de la cúpula *Regina Prophetarum*, situada delante de la capilla de Santa Ana, 1781

línea academicista, de gran corrección formal, pero se aprecia un retorno a soluciones tardobarrocas, con gran cantidad de ángeles flotando en el cielo. Los atrevidos escorzos en que aparecen estos últimos denotan los referentes de Luca Giordano, mientras que el colorido y las irrisaciones siguen remi-

tiendo a la influencia de Corrado Giaquinto. Magníficas son las figuras de los profetas portando sus atributos: Moisés (cetro), Abraham (cuchillo), David (arpa), Isaías (sierra), Daniel (leones) o Ezequiel (espada). En la bóveda *Regina Apostolorum*, las figuras de los discípulos de Cristo se disponen rodeando el anillo, y en el centro aparece la Virgen sentada en una nube, bajo un gran lienzo flotante sostenido por ángeles, en los que se advierte la influencia de Mengs. En mayo de 1781 terminaba Francisco Bayeu de pintar esas dos bóvedas redondas, con unas pinturas que constituyen el nivel más alto de toda su producción como fresquista.

Goya sólo llegó a pintar una de las dos cúpulas que en un principio tenía encargadas, debido a los enfrentamientos y diferencias habidas entre el pintor de Fuendetodos y los miembros de la Junta de Fábrica y Francisco Bayeu, sobre la manera de pintar del primero. La cúpula que realizó fue la que está delante de la capilla de San Joaquín; en ella representó la letanía *Regina Martyrum* (Reina de los Mártires, v. fig. 30). Debió de emprender la tarea de pintar la media naranja a finales de noviembre o primeros de diciembre de 1780, tarea que concluía a mediados de febrero de 1781. Trabajó con rapidez, en 41 sesiones o jornadas.

Esta pintura de Goya supuso un hito fundamental en su trayectoria artística por su monumentalismo, por las novedades compositivas, por el atrevimiento y fogosidad de la ejecución y por la belleza del colorido. Representó a María



Fig. 30. *Francisco de Goya: La Virgen como Reina de los Mártires, detalle de la cúpula Regina Martyrum, 1780-1781*

sentada entre nubes y rodeada de ángeles, con un rostro pleno de hermosura. Bajo ella, y alrededor del anillo, se disponen los santos mártires aragoneses, auténticos personajes de carne y hueso que parecen haber sido tomados de la calle, como Santa Engracia, que lleva el clavo martirial; San Lorenzo con su parrilla, que mira extasiado a la Virgen, o el infanticidio Santo Dominguito de Val.

También están representados, entre otros, San Pedro Arbués, San Vicente implorante, San Valero y los santos Pedro y Pablo. En el lateral derecho aparecen San Lamberto, portando la cabeza cortada, y los Innumerables Mártires de Zaragoza; los santos niños Justo y Pastor; Santa Catali-

na, San Sebastián y Santa Bárbara, y San Jorge, ya en el extremo opuesto (fig. 31). Goya los pintó sin someterse a las reglas académicas, con brochazos y pinceladas llenas de vida y de emoción, sin rectificaciones. De las pechinas destacan las hermosas figuras de *La Fe* (fig. 32) y *La Caridad*, esta última rodeada de niños y con la flama sobre su cabeza. La pintura de la cúpula *Regina Martyrum* ponía colofón a la fecunda tradición decorativa barroca y rococó, y al mismo tiempo planteaba un nuevo lenguaje decorativo personal que culminaría, años más tarde, en los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid.



Fig. 31. *Francisco de Goya*: San Clemente, San Sebastián, Santa Bárbara, San Frontonio y San Jorge, *detalle de la cúpula Regina Martyrum*, 1780-1781

Paralelamente, entre octubre de 1780 y mayo de 1781, Ramón Bayeu pintaba la cúpula que está frente a la capilla de San José con la letanía *Regina Confessorum* (Reina de los Confesores), siguiendo en todo las directrices y la manera académica de pintar de su hermano Francisco, con el que había colaborado en la pintura de los Reales



Fig. 32. Francisco de Goya: La Fe, pechina de la cúpula Regina Martyrum, 1781

Sitios. Al año siguiente, volvería a Zaragoza para pintar la *Regina Patriarcharum* (Reina de los Patriarcas), frente a la capilla de San Juan Bautista, encima de la salida principal o “puerta baja” de la basílica; por último, en diciembre de 1783 terminó la decoración de la media naranja que está junto a la puerta del lado del Ebro, donde pintó *Regina Virginum* (Reina de las Vírgenes).

Como se ha podido deducir de la lectura de este ensayo, la Santa Capilla es un conjunto artístico singular, donde las tres Bellas Artes, de forma integrada, alcanzan una de las más elevadas cotas artísticas del arte español y europeo del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA



- AÍNA NAVAL, L.: *La Virgen del Pilar: historia breve de su culto y su templo*. Octavio y Félez, Zaragoza, 1969. Se trata de un estudio histórico con datos interesantes para el historiador del arte.
- El milagro de Calanda, a nivel histórico*. Tipo-Línea, Zaragoza, 1972. Se incluyen láminas en las que se reconstruye espacialmente el claustro de la Santa Capilla y se aportan algunos planos a tener en cuenta para la construcción del santuario mariano.
- DE AMADA, J. F.: *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar...*, Zaragoza, 1680. Se trata de la obra hagiográfica más importante de la tradición pilarista.
- ANSÓN, A.: *Goya y Aragón*, CAI. Zaragoza, 1995.
- «Francisco Bayeu en el Pilar» en el catálogo de la exposición *Francisco Bayeu, 1734-1795*, Ibercaja. Zaragoza, 1996, pp. 63-76. En estos trabajos se aborda la intervención de Goya y de Francisco Bayeu en las bóvedas y cúpulas del Pilar, aportando novedades sobre los influjos y aspectos estéticos de sus frescos en la basílica.
- ANSÓN, A. y BOLOQUI, B.: «La Basílica de Nuestra Señora del Pilar» en *Las Catedrales de Aragón, Zaragoza*, Ibercaja. Zaragoza, 1987, pp. 242-309. Se aporta una revisión del proceso constructivo del templo barroco.
- «Zaragoza Barroca» en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (director G. Fatás), Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1991. Visión actualizada y completa de la Basílica del Pilar y de la Santa Capilla.

- ANÓN, A., DOMINGO, T. y RUIZ, J.: *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración 1998*, CAI, DGA y MEC. Zaragoza, 1998. Es el primer estudio monográfico sobre tan importante pintura al fresco que inició el proceso de decoración mural del entorno de la Santa Capilla.
- ARAMBURU DE LA CRUZ, M.V.: *Historia Chronológica de la Santa, Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza...*, Zaragoza, 1766. Es la primera descripción del templete con una acertada valoración de su importancia artística, recogiendo también la repercusión social de su inauguración por medio de las grandes fiestas que se celebraron en Zaragoza.
- BUESA CONDE, D. (coord.): *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1996. Importante contribución de especialistas al tema pilarista, visto interdisciplinariamente.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: «Reflexiones sobre la tradición, leyenda e historia de la Venida a Zaragoza de la Virgen del Pilar en carne mortal», en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1996. Es una suma de reflexiones sobre un asunto capital: el valor que las leyendas y tradiciones tienen en sí mismas.
- BOLOQUI, B.: *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1710-1780)*, Ministerio de Cultura. Madrid, 1983. Incluye el estudio monográfico de todos los artistas, su obra y documentación, incluida la Santa Capilla del Pilar.
- «Los escultores académicos hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez (más conocido como Lacarre), José Ramírez de Arellano y el platero de S.M. Francisco Diego Lacarra. Relaciones familiares a través de los *Quinqui Libri* y el Archivo General de los jesuitas en Roma» en *Tercer Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Ins-

tituto de Estudios Bilbilitanos. Calatayud, 1992, pp. 373-407. Se trata de un estudio documental que aclara los orígenes y relaciones familiares de estos artistas.

DOMINGO, T. y GÁLLEGO, J.: *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*; CAI. Zaragoza, 1987. Obra de referencia obligada sobre la decoración pictórica del entorno de la Santa Capilla, con importante aportación documental.

ESTEBAN LORENTE, J.F.: «Ventura Rodríguez al servicio de una idea. La Santa Capilla de la Virgen del Pilar en Zaragoza», en *Artigrama* nº 4. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 1987, pp. 157-205.

—«El enigma numérico de la capilla angélica de la Virgen del Pilar», en *Lecturas de Historia del Arte, Ephialte II* (1990), pp. 430-434.

—«Algunos enigmas del Pilar de la Santa Capilla», en *El Pilar es la Columna. Historia de una Devoción*, Zaragoza, 1995, pp. 83-94. En estos tres últimos estudios se abordan las proporciones y el simbolismo en la Santa Capilla.

GUTIÉRREZ LASANTA, F.: *Historia de la Virgen del Pilar. Tomo III. El Templo de N^{ra} S^a del Pilar*, Zaragoza, 1973. Aporta numerosos datos útiles para la reconstrucción de la historia del templo.

LACARRA DUCAY, M.C.: «La devoción a Santa María del Pilar de Zaragoza durante la Edad Media», en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, Zaragoza, 1996. Buena conocedora del arte gótico, Lacarra da una relación de datos documentales en torno a Santa María y a la iconografía gótica mariana, profundizando en su análisis estilístico y en la relación entre talleres nacionales e internacionales.

LASABAGASTER, D.: *La joya de Zaragoza: El Pilar de Santa María*. Tipo-Línea, Zaragoza, 1988. Interesante libro que aporta muchos datos y algunos croquis, punto de partida para otras

investigaciones. En la actualidad, es básico para aproximarnos al culto mariano en la época medieval.

MOSTALAC CARRILLO, A.: «La arqueología», en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, Zaragoza, 1996. El autor plantea un riguroso estado de la cuestión sobre la Cesaraugusta romana en el siglo I d.C. Elabora argumentos científicos basados en el estudio de piezas arqueológicas desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, así como las excavaciones más recientes.

REESE, T.F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*, New York-London, 1976. Incluye la intervención de V. Rodríguez en la Santa Capilla con reflexiones innovadoras.

TORRALBA SORIANO, F.: «La Santa Capilla», en *El Pilar de Zaragoza* (J.A. Armillas, coord.), pp. 215-220. CAI. Zaragoza, 1984. Torralba es un defensor a ultranza del templo y de su trascendencia artística en el panorama del arte español de los siglos XVII y XVIII.

USÓN GARCÍA, R.: *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla, generatriz de un sueño arquitectónico*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Zaragoza, 1990. Se suma a la serie de estudios monográficos sobre Ventura Rodríguez y la Santa Capilla iniciada por Reese.

VV.AA.: *Regina Martyrum. Goya*, Banco Zaragozano. Zaragoza, 1982. Estudio monográfico sobre la pintura de la cúpula de Goya, de referencia obligada.



1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui



3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100
4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
9. **La Navidad** • Equipo de Redacción Cai100
10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieta
11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
12. **Diseño industrial.**
 - Una perspectiva aragonesa • Juan Manuel Ubierno
13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
15. **Marcial** • Concha García Castán
16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
18. **La cerámica aragonesa** • Isabel Álvaro
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán