

EL PROYECTO ILUSTRADO DE REGULARIZACIÓN
Y ACTUALIZACIÓN ESTÉTICA DE LOS INTERIORES
DE LA SEO DE ZARAGOZA (C. 1772-1773),
UNA AMBICIOSA PROPUESTA NO EJECUTADA DEL
DESTACADO ARQUITECTO CLASICISTA AGUSTÍN SANZ

*The Enlightened Project for the Regularization and Aesthetic
Updating of the Interiors of the Saragossa Cathedral
(c. 1772-1773), an Ambitious Unexecuted Proposal by
the Prominent Classicist Architect Agustín Sanz*

Javier MARTÍNEZ MOLINA
Universidad de Zaragoza
javimat@unizar.es

Fecha de recepción: 29/09/2023
Fecha de aceptación: 12/02/2024

RESUMEN: En este artículo se estudia un ambicioso proyecto de la época de la Ilustración para la regularización y la actualización estética de los interiores de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza en clave barroca clasicista, una trascendental propuesta arquitectónica no ejecutada del prominente arquitecto ilustrado aragonés Agustín Sanz Alós datada hacia 1772-1773. El eje del estudio es un magnífico dibujo de sección longitudinal de la catedral firmado por Sanz y recientemente redescubierto entre los fondos de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Palabras clave: siglo XVIII; Ilustración; arquitectura; catedral; dibujo arquitectónico; barroco clasicista; Agustín Sanz; La Seo de Zaragoza; Catedral de San Salvador.

ABSTRACT: This article studies an ambitious project from the Enlightenment era for the regularization and aesthetic updating of the interiors of La Seo or Cathedral of San Salvador in Zaragoza in a classicist baroque way, a transcendental unexecuted architectural proposal of the prominent Aragonese enlightened architect Agustín Sanz Alós dated around 1772-1773. The focus of the study is a magnificent longitudinal section drawing of the cathedral signed by Sanz and recently rediscovered among the collections of the Royal Library of the Royal Palace of Madrid.

Key words: 18th century; Enlightenment; architecture; cathedral; architectural drawing; classicist baroque; Agustín Sanz; La Seo de Zaragoza; Cathedral of San Salvador.

El renombrado arquitecto Agustín Sanz Alós (Zaragoza, 1724-1801) llegó a ser, por derecho propio, el máximo exponente de la arquitectura del periodo de la Ilustración en Aragón y, en consecuencia, uno de los principales responsables de la profunda renovación que durante la segunda mitad del siglo XVIII experimentó la anquilosada arquitectura aragonesa, que mediada dicha centuria se enmarcaba todavía, a imagen y semejanza del resto de la española, en la línea de un barroco pleno, exuberante y castizo, muy alejado aún de los nuevos principios ilustrados de racionalidad, sencillez y funcionalidad. En concreto, Sanz fue el máximo representante en Aragón de la corriente barroca clasicista o académica, de claras resonancias italianas, especialmente de raíz barroca romana, que dominó las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid hasta comienzos de la última década del siglo XVIII y que se difundió en tierras aragonesas a partir del gran foco irradiador en que se convirtió la profunda reforma del zaragozano Templo del Pilar y su nueva Santa Capilla, proyectada en 1750 por el prestigioso arquitecto áulico Ventura Rodríguez Tizón (Ciempozuelos, 1717-Madrid, 1785) y ejecutada a partir de 1754. De hecho, Sanz fue discípulo directo de Rodríguez, con quien colaboró en las obras del Pilar, asimilando con coherencia sus enseñanzas y su concepción de la arquitectura, que, no obstante, supo interpretar de manera personal, evolucionando hacia propuestas cada vez más sobrias, sencillas y funcionalistas que se fueron aproximando, ya al final de la centuria, a los nuevos planteamientos neoclásicos que empezaban a difundirse en el ámbito cortesano. El arquitecto zaragozano, a través de sus obras distribuidas por todo Aragón, pero también mediante su sostenido papel docente en la Real Academia de San Luis de Zaragoza y sus entidades precursoras y los importantes cargos que ejerció al servicio de diferentes instituciones públicas (visor y maestro de obras municipal de Zaragoza, arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón y la Escribanía de Aragón del Consejo de Castilla, arquitecto de confianza en Aragón de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando...), contribuyó decisivamente a configurar y determinar, como principal arquitecto aragonés del último tercio del siglo XVIII, la arquitectura aragonesa, en general, y la de carácter religioso, en particular,

en la que destacó sobremanera (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite, Épila, Sariñena...)¹.

1. APROXIMACIÓN A LAS CIRCUNSTANCIAS Y PRETENSIONES DEL PROYECTO DE AGUSTÍN SANZ PARA LA SEO DE ZARAGOZA

El proyecto de arquitectura religiosa de mayor relevancia que le fue encomendado a Agustín Sanz durante su primer periodo creativo, su etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775)², fue la elaboración de una ambiciosa propuesta para la regularización y la actualización estética de los interiores de La Seo o Catedral de San Salvador de Zaragoza y la mejora puntual de sus exteriores, que habría que enmarcar dentro de un proceso general de renovación clasicista de la arquitectura religiosa aragonesa iniciado a raíz de la reforma interior del Templo del Pilar proyectada por Ventura Rodríguez. Dicha propuesta, que no llegó a ejecutarse materialmente pero que puede conocerse gracias a un preciosista dibujo de la sección longitudinal del templo firmado por Sanz y conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid³, habría que situarla cronológicamente en torno a 1772-1773, siendo muy oscuros, a día de hoy, el origen y las circunstancias de su encargo. No obstante, no cabe duda de que la iniciativa partió de un comitente ajeno al Cabildo Metropolitano y al Arzobispado de Zaragoza, dado que en los ricos archivos de ambas instituciones no hay rastro documental del encargo. De hecho, varios indicios parecen indicar que el origen fue cortesano y muy vinculado a la Casa Real: el extraordinario empeño puesto por Sanz en los detalles y acabados de la única traza conservada, que se reflejó, por ejemplo, en los magníficos angelotes que dibujó como suntuoso enmarque de la escala; el uso en dicha traza del pie de Castilla como unidad referencial de medida, algo absolutamente extraño en encargos aragoneses y que Sanz no volvió a repetir en ninguno de sus planos conocidos;

1. Véanse algunas de las últimas aportaciones sobre Agustín Sanz en Martínez Molina (2015a; 2015b; 2016: 317-320; 2023).

2. Véase una aproximación a las tres etapas creativas de la trayectoria de Agustín Sanz –etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775), etapa de esplendor creativo (1775-1792) y etapa final o de madurez creativa (1792-1801)– en Martínez Molina (2015a).

3. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid (RBPRM), sign. IX-M-9 (1). La Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora y el Dr. Javier Ibáñez Fernández publicaron en 2009 una vieja fotocopia del diseño de Agustín Sanz, hasta entonces inédito, que hallaron descontextualizada en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza. Dicha fotocopia los llevó a considerar el proyecto de Sanz, que no llegaron a estudiar, «un proyecto lamentablemente desaparecido, del que tan solo se conserva una fotocopia en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza». Afortunadamente, apenas unos años después, el propio técnico del Archivo Capitular de La Seo, Jorge Andrés Casabón, localizó en internet de manera fortuita la ubicación del diseño original que mostraba la fotocopia, que no había desaparecido, sino que se custodiaba en otra institución: la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Aprovecho esta nota para agradecer a Jorge Andrés que me informara del hallazgo y me comunicara la signatura del diseño. Véase Álvaro Zamora e Ibáñez Fernández (2009: 469-470).

la exquisitez de la fórmula latina empleada por Sanz para firmar el dibujo: «Agustín Sanz fecit» («Agustín Sanz lo hizo»), que nunca había empleado y que no volvió a utilizar, al menos que se sepa; y sobre todo la custodia de la traza en la Real Biblioteca. Lamentablemente, ir más allá resulta difícil ya que dicho dibujo se conserva sin documentación vinculada (Figs. 1, 2, 3 y 4)⁴.

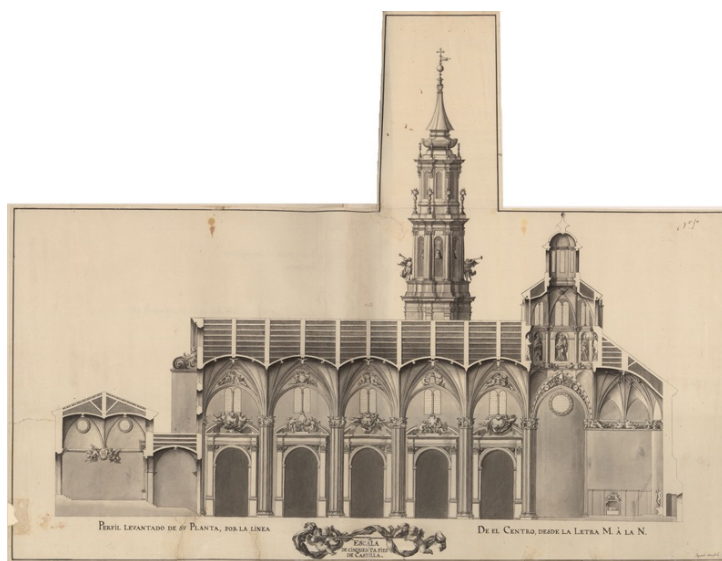


Fig. 1. Agustín Sanz, *Sección longitudinal del proyecto de regularización y actualización estética de La Seo de Zaragoza*, c. 1772-1773. Lápiz, tinta negra y aguadas gris y negra sobre papel verjurado, 665 x 860 mm. Escala gráfica de 50 pies de Castilla. Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.



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

4. RBPRM, sign. IX-M-9 (1).



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

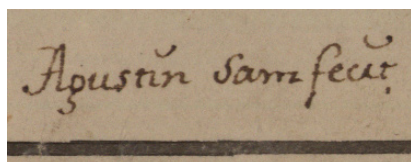


Fig. 4. Firma de Agustín Sanz en el dibujo de sección longitudinal de La Seo de Zaragoza.

En cuanto a la cronología, sí que se puede afinar algo más. Para situarla en torno a 1772-1773 me baso en tres factores complementarios: en ciertos motivos decorativos que aparecen en el dibujo de Agustín Sanz, en la evolución de su situación profesional y en la progresiva transformación de su estilo. A mi juicio, el empleo de ciertos recursos ornamentales, especialmente tarjetones o cartelas con perfil de tornapuntas o motivos de rocalla todavía de tradición rococó, permite reducir el arco cronológico de elaboración de los diseños al periodo 1760-1775/80 a tenor del uso que de elementos decorativos similares se dio en el ámbito zaragozano. Sin embargo, otra circunstancia, la evolución de la situación profesional de Sanz en las décadas de 1760 y 1770, permite ajustar más: dado que no fue hasta finales de la década de 1760 o principios de la de 1770, y especialmente a partir del fallecimiento de su antiguo y prestigioso maestro Julián Yarza Ceballos (Zaragoza, 1718-1772) en marzo de 1772, cuando Sanz empezó a jugar un papel realmente preponderante en el panorama arquitectónico zaragozano tras haberse ganado un sólido prestigio desde su establecimiento profesional en 1762, resulta altamente improbable que un encargo del relumbrón y la trascendencia de este, que requería sin duda de un gran crédito profesional y artístico, se le hubiera hecho con anterioridad a los primeros años de la década de 1770, cuando todavía no era lo suficientemente conocido ni había demostrado aún su valía profesional y artística. Un último dato, la constatada renuncia de Sanz a utilizar el motivo decorativo del tarjetón perfilado con tornapuntas o rocalla en su arquitectura religiosa a partir de

1773-1775⁵, permite acotar aún más la cronología de la elaboración del proyecto de regularización y actualización estética de los interiores de La Seo, que quedaría limitada a mi juicio, y como ya he dicho, al periodo 1772-1773⁶.

El diseño de sección longitudinal conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid es solo uno, aunque sin duda el más relevante por la exhaustiva información que aporta, de los varios dibujos que conformarían en origen el aparato gráfico del proyecto de Agustín Sanz para la unificación y la modernización estética de los interiores de La Seo de Zaragoza y la mejora puntual de sus exteriores. De hecho, va numerado en el ángulo superior derecho con el número 1, lo que indica que había más, al menos una planta general a la que se hace alusión en la leyenda y alguna sección transversal, algo lógico teniendo en cuenta la trascendencia del proyecto y su notable y variado alcance⁷.

Este dibujo, a pesar de su cronología relativamente temprana dentro de la trayectoria de Agustín Sanz, evidencia, como ningún otro entre los salidos de su mano todavía conservados, el altísimo nivel técnico y gráfico que alcanzó como dibujante de arquitectura, nivel que respondía a los parámetros académicos más avanzados del momento en el ámbito del dibujo arquitectónico, a la vez que testimonia sus grandes cualidades como dibujante de figuras⁸.

El diseño de sección longitudinal muestra una propuesta de regularización y renovación estética general de los interiores de la catedral zaragozana y de mejora

5. Agustín Sanz ya no utilizó tarjetones o cartelas perfiladas con tornapuntas o motivos de rocalla en la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, cuya construcción dirigió desde 1773; su tercer proyecto para la parroquial de Urrea de Gaén, que rubricó el 18-IV-1775; o el segundo para la de Vinaceite, que firmó con la misma fecha que el anterior. En el resto de los edificios religiosos que proyectó coetánea o posteriormente a los mencionados tampoco utilizó el motivo ornamental en cuestión. Véase Martínez Molina (2011) y Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Dibujos, A-4001 (Tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén) y A-4002 (Segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite).

6. No comparto la tardía y vaga cronología que la Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora y el Dr. Javier Ibáñez Fernández adjudicaron a este proyecto de Agustín Sanz, que situaron en el último cuarto del siglo XVIII y además sin emplear argumento alguno, ni siquiera estilístico. A su vez, para justificar que dicho proyecto no llegara a ponerse en obra, dieron por supuesto que fue desestimado a pesar de carecer de datos sobre las circunstancias de su encargo, descartando por tanto otras posibilidades factibles: que fuera un encargo particular sin pretensiones constructivas reales, que se hubiera aplazado su ejecución *sine die* por falta de fondos... Véase Álvaro Zamora e Ibáñez Fernández (2009: 469-470).

7. RBPRM, sign. IX-M-9 (1). *Perfil levantado de su planta, por la línea de el centro, desde la letra M. a la N.* Dibujo en papel verjurado delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris y negra, 665 x 860 mm. Escala gráfica de 50 pies de Castilla. Fue restaurado en 2001 por el Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional.

8. El nivel como dibujante que evidencia este dibujo sería prácticamente equiparable, al menos en ciertos aspectos (rigor, precisión, vivacidad...), al alcanzado por los grandes maestros españoles del momento como Ventura Rodríguez o José de Hermosilla. La expresión gráfica de Agustín Sanz respondía plenamente a los parámetros técnicos y de calidad vigentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid, que a su vez derivaban de los reinantes en la Academia de San Lucas de Roma, que habían sido establecidos a finales del siglo XVII por Carlo Fontana (Novazzano, 1634/38-Roma, 1714) y que no eran sino los propios de su escuela.

puntual de sus exteriores, basada en importantes depuraciones decorativas, ambiciosas intervenciones de ornamentación arquitectónica y escultórica complementarias a dichas depuraciones y ciertas modificaciones arquitectónicas aunque de envergadura menor. Como se colige de dicho diseño, que lamentablemente no muestra todos los cambios ideados por Agustín Sanz aunque sí la mayor parte de ellos, la propuesta se caracterizó por su moderación dado que no pretendió sacrificar ni ocultar la configuración y el aspecto general medieval del templo (algo por otro lado prácticamente imposible de lograr dada su particular estructura y solución espacial), algo que sí ocurrió en el caso de otras catedrales medievales españolas, como las de Valencia, Segorbe y Teruel, que en el último tercio del siglo XVIII fueron reformadas de forma muy agresiva enmascarando en el interior su estructura medieval con una nueva piel clasicista (Figs. 5 y 6)⁹.

Lo que Agustín Sanz pretendió, siguiendo una pauta muy habitual en la época y probablemente alentado a ello por el desconocido comitente impulsor del proyecto, fue eliminar los excesos decorativos, fundamentalmente barrocos, que habían afectado al edificio y que se circunscribían principalmente a las embocaduras o portadas de yesería de sus capillas laterales, que, además de completamente dispares en sus dimensiones, configuración y aspecto, eran en su mayoría de un decorativismo que los ilustrados consideraban fuera de toda norma de buen gusto y decoro, siendo excelente ejemplo de dicha consideración la valoración que hacia 1788 dio de las mismas el célebre abate Antonio Ponz Piquer (Bejís, 1725-Madrid, 1792), precursor de la historia del arte en España y abanderado del antibarroquismo ilustrado español, que las calificó de «extravagancias ridículas» que afean la catedral y que «sería muy acertado quitar» (Ponz Piquer, 1788: 29) (Fig. 7)¹⁰.

9. La Catedral de Valencia fue reformada a partir de 1774 bajo la dirección del destacado arquitecto ilustrado Antonio Gilabert Fornés (Pedreguer, 1716-Valencia, 1792), que en 1773 había ganado el concurso para su remodelación. Recubrió su interior gótico con una nueva y exquisita "piel" barroca clasicista exceptuando las bóvedas de crucería sencilla de las naves. Lamentablemente, buena parte de dicho recubrimiento fue eliminado, en busca del gótico primigenio, en una controvertida restauración acometida aproximadamente entre 1970 y 1985 bajo la dirección del reconocido arquitecto restaurador Fernando Chueca Goitia. Por su parte, el interior de la Catedral de Segorbe fue completamente revestido en un exquisito estilo clasicista protoneoclásico entre 1791 y 1795 según proyecto del prestigioso arquitecto ilustrado valenciano Vicente Gascó y Masot (Valencia, 1734-1802), revestimiento que aún se conserva. En cuanto a la Catedral de Teruel, los datos son más imprecisos, aunque no hay duda de que su arquitectura mudéjar, incluida su magnífica techumbre, fue completamente enmascarada interiormente por un nuevo recubrimiento barroco tardío de tendencia clasicista en el último tercio del siglo XVIII, un recubrimiento que, tras quedar muy dañado durante la Guerra Civil y descubrirse entonces la soberbia techumbre mudéjar que había permanecido oculta, fue eliminado (se preservó únicamente el revestimiento de la girola, que en sí misma era un añadido completo de nueva planta) para dejar al descubierto dicha techumbre y recuperar el ideal aspecto mudéjar del edificio. Véanse Bérchez Gómez (1987: 97-157; 2001), García Melero (1989: 258-259; 2002).

10. Antonio Ponz consideraba distintas intervenciones «modernas» que se habían acometido en La Seo, fundamentalmente la creación de nuevas embocaduras para las capillas laterales, «de ninguna



Fig. 5. Vista del interior de la Catedral de Valencia justo antes de la restauración de la década de 1970. Se aprecia todavía su revestimiento interior barroco clasicista, que prácticamente solo estaba ausente en las bóvedas.



Fig. 6. Vista actual del interior de la Catedral de Segorbe con su magnífico revestimiento clasicista protoneoclásico.

arquitectura», habiendo servido según él para «trastornar la uniformidad, y confundir lo bueno que en esta como en otras muchas catedrales había». Véase Ponz Piquer (1788: 29).

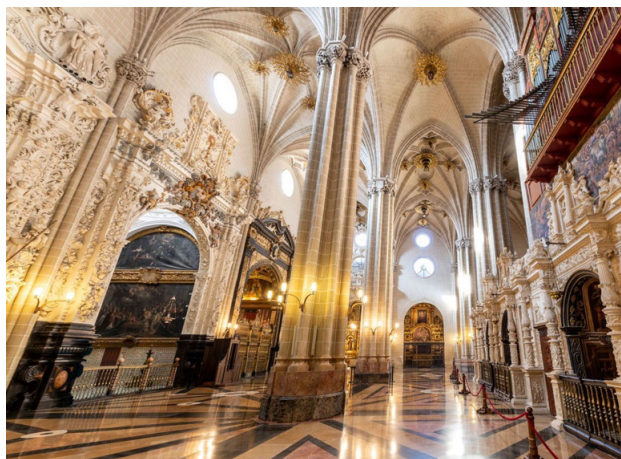


Fig. 7. Vista de algunas de las embocaduras barrocas de las capillas laterales del lado de la epístola de La Seo de Zaragoza, aún conservadas.

A su vez, de forma complementaria a la anterior pretensión, Agustín Sanz buscó modernizar o actualizar estéticamente el edificio para acomodarlo a los gustos más avanzados del momento, algo que ya se estaba haciendo en su templo hermano del Pilar, que constituía toda una referencia. No obstante, su principal afán fue potenciar su unidad, equilibrio y armonía interior. Para lograrlo, contrariamente a lo que planteó posteriormente en un estadio ya muy avanzado de su carrera en otros edificios medievales en los que intervino como la Colegiata de Borja¹¹, acudió, a pesar de que parezca contradictorio, a un lenguaje clasicista que, aunque muy neutro y de compromiso, no se ajustaba al lenguaje arquitectónico que predominaba en el templo en el que debía intervenir, el gótico-mudéjar¹², pero que sí podía dialogar con él

11. En el caso de la Colegiata de Borja, cuya restauración proyectó en 1792 y que se acometió parcialmente entre 1793 y 1794, Agustín Sanz, haciendo gala ya de una nueva mentalidad historicista muy avanzada para su tiempo, decidió no introducir en el edificio el lenguaje clasicista vigente, sino por el contrario respetar al máximo la estética entre mudéjar y tardogótica propia del mismo, diseñando aquellos elementos arquitectónicos que debían reconstruirse o añadirse de nueva planta (bóvedas, arcos exteriores de refuerzo...) en un estilo “neomudéjar” o “neotardogótico” que debía mimetizarse con la arquitectura precedente. Es más, en ciertos elementos del templo, como las bóvedas de crucería estrellada de la nave, pretendió alcanzar, mediante depuraciones ornamentales, lo que él interpretaba como la pureza del «estilo gótico». Véase Martínez Molina (2015c: 29-101).

12. En la España del último tercio del siglo XVIII, que se encontraba inmersa en plena eclosión del clasicismo academicista en sus diferentes variantes (barroca clasicista, funcionalista, neoclásica...), los estilos arquitectónicos medievales, fundamentalmente el gótico, eran todavía poco valorados e incluso denostados, considerándose de forma generalizada muy inferiores al vigente sistema arquitectónico de raíz clásica. Por ello, al intervenir en edificios medievales para modernizarlos, ampliarlos o añadirles nuevos elementos arquitectónicos, lo más habitual fue que los artífices echaran mano de lenguajes clasicistas

con cierta fluidez e integrarse en el “todo” del edificio sin estridencias, sin contrastes demasiado llamativos, contribuyendo notablemente a su modernización o actualización estética y aportando al conjunto una sensación de unidad en lo decorativo de la que había carecido hasta entonces al haberse limitado dicha unidad a lo meramente estructural (sistemas portante y de cubrición). Se puede decir, por tanto, que Sanz pretendió lograr una especie de unidad secundaria o de segundo nivel, por debajo de la estructural, pero complementaria a esta, basada en la conjunción y el equilibrio de las formas que constituían la decoración adventicia de los interiores del edificio. Esa búsqueda de unidad en lo decorativo se basó fundamentalmente en la introducción de formas, motivos o recursos ornamentales que se repetían (con pequeñas variaciones en algunos casos para evitar la monotonía) resultando comunes a distintas zonas del edificio. Afectó a cuestiones como las capillas, para las que Sanz diseñó un modelo común de embocadura del que creó dos variantes, diferenciadas en pequeños aspectos, que fue alternando para evitar la monotonía; el sistema de iluminación, que modificó por completo sustituyendo la disparidad de vanos existente por un único modelo de ventana geminada clasicista (solo salvó los óculos renacentistas del testero de los pies); o la ornamentación heráldica y retratística de los paramentos laterales que salvan la diferencia de altura entre las bóvedas de la nave central y las de las colaterales, que sustituyó por un modelo común de decoración a base de *ignudi* portantes de escudos, que repitió en todos los tramos, pero siempre con variantes para evitar la monotonía (Fig. 8)¹³.

2. ANÁLISIS DEL PROYECTO DE AGUSTÍN SANZ PARA LA SEO DE ZARAGOZA

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

que nada tenían que ver con su esencia arquitectónica al no valorar siquiera la posibilidad de emplear en ellos una estética de raíz medieval. Esto fue una práctica habitual entre todos los arquitectos españoles del momento, incluidos los más avanzados o encumbrados como Ventura Rodríguez, Francesco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797) o Juan de Villanueva (Madrid, 1739-1811). La valoración de los estilos medievales, especialmente del gótico, y por tanto las intervenciones historicistas en edificios del medievo no comenzaron, aunque de forma muy tímida y progresiva, hasta los años finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. Véase García Melero (1989: 223-225 y 231-244).

13. RBPRM, sign. IX-M-9 (1).

de cinco naves que era el templo presentara una continuidad estética que potenciara la unidad del edificio en su conjunto¹⁴.



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

El modelo de embocadura ideado por Agustín Sanz responde a un esquema de arco de medio punto de rosca de frente moldurado, impostas resaltadas y enjutas cajeadas con roseta, flanqueado por sendas pilastras corintias de fuste liso, dispuestas sobre alto basamento. Dichas pilastras sostienen visualmente un entablamento corintio rematado en frontón curvo partido que se proyecta lateralmente coincidiendo con las pilastras y en cuyo centro se dispone un tarjetón o cartela todavía de tradición rococó sostenido por una pareja de angelotes. Para evitar la monotonía Sanz alternó en las portadas dos modelos de tarjetón diferentes, correspondientes a su vez a dos posturas generales de sus angelotes también distintas. Logró así una unidad “variada”. Uno de los dos modelos de tarjetón es más voluminoso, de formato pseudooval apaisado y se enmarca con sendas tornapuntas laterales de gran tamaño. A dicho modelo le corresponden un cortinaje de base que presenta distinta disposición, plegado y caída según los casos y que permite ganar altura al tarjetón, y dos angelotes tenantes en vuelo dispuestos en horizontal, pero con diferentes posturas según la portada.

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

El tipo alternativo de tarjetón es algo menos voluminoso, de formato pseudooval vertical y se enmarca con varias tornapuntas de pequeño tamaño combinadas con motivos de rocalla. A este tipo de tarjetón le corresponde, en sustitución del cortinaje de base existente en el otro modelo, un podio formado por dos volutes vegetales afrontados que apoyan sobre un basamento lineal dispuesto sobre la cornisa del entablamento. También le corresponden sendos angelotes tenantes, pero dispuestos en posición erguida o semiagachada y sin volar (Figs. 9 y 10).



Fig. 9. Vista de dos de las nuevas embocaduras clasicistas diseñadas por Agustín Sanz para las capillas laterales de La Seo de Zaragoza. Es un detalle del dibujo de sección longitudinal de la catedral elaborado por el arquitecto hacia 1772-1773.



Fig. 10. Detalle de la decoración escultórica propuesta por Agustín Sanz para la coronación de los frontones curvos partidos de las portadas diseñadas por él para las capillas laterales de La Seo de Zaragoza. Se aprecia también parte de la ornamentación que propuso para los pseudocapiteles de los grandes pilares fasciculados y para los paramentos laterales que salvan la diferencia de altura entre la nave central y las dos adyacentes. Es parte del dibujo de sección longitudinal de la catedral elaborado por el arquitecto hacia 1772-1773.

Este modelo de embocadura, a pesar de ser barroco clasicista en la resolución de sus elementos constitutivos¹⁵, tiene su origen tipológico en el clasicismo protobarroco de pervivencias manieristas de finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, en el que las portadas de arco de medio punto entre pilastras o columnas rematadas en entablamento con frontón curvo partido fueron muy habituales, primero en Italia y más tarde en España, aunque generalmente con los extremos de dicho frontón acabados en espiral¹⁶. De hecho, en la propia catedral existía una portada protobarroca que respondía a este patrón: la de la capilla de las Santas Justa y Rufina (tercera del lado del evangelio desde los pies), construida entre 1643 y 1645 (Lacarra Ducay, 1982-1991: 156). Dicha embocadura, por su buena traza y notable clasicismo, fue alabada como la mejor de toda la catedral por el ya mencionado Antonio Ponz, coetáneo de Agustín Sanz muy influyente, que le dedicó estas palabras: «Tiene también esta capilla muy buena portada: ¡ojalá lo fuesen, y no tan ridículas como lo son las de las Capillas de S. Vicente Mártir, y de Santiago!» (Ponz Piquer, 1788: 33).

La portada de la capilla de las Santas Justa y Rufina, aún conservada, se abre en arco de medio punto de rosca y jambas resaltadas y cuarteadas, impostas molduradas y enjutas cajeadas con roseta, arco que se dispone entre pseudopilastras corintias de fuste agramilado con formas geométricas (rombos y óvalos). Dichas pseudopilastras, que apoyan sobre alto basamento, sostienen visualmente un entablamento, de decorativo friso también agramilado, rematado en frontón curvo partido de extremos galloneados y avolutados que flanquean en el centro una hornacina entre pseudopilastras toscanas de fuste cuarteado que sostienen un frontón triangular que sirve de coronación al conjunto. A mi juicio, dados los paralelismos compositivos existentes, Agustín Sanz pudo tomar el esquema general de esta portada, debidamente depurado y modificado en clave barroca clasicista dieciochesca¹⁷, como referencia o punto de partida para plantear su propuesta de renovación y unificación de las embocaduras de las capillas, sin duda al haber podido constatar, desde su perspectiva estética ilustrada y por comparación con

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

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

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

los de las restantes portadas, que era el más adecuado para ello entre los existentes en el templo por su clasicismo moderado, un clasicismo bastante neutro que podía dialogar sin estridencias con el lenguaje general gótico-mudéjar de la estructura del templo (Figs. 11 y 12).



Fig. 11. Vista general del interior de La Seo de Zaragoza desde el atrio de la Pabostría. En el extremo izquierdo se aprecia la embocadura protobarroca de la capilla de las Santas Justa y Rufina.

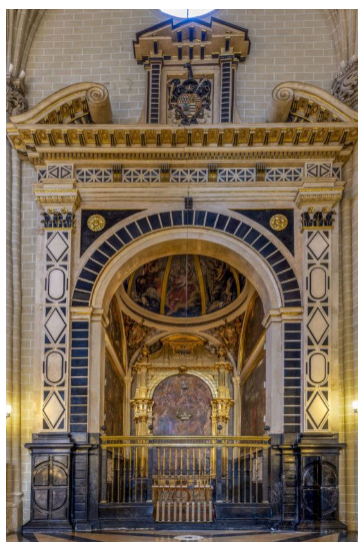


Fig. 12. Vista de la portada protobarroca de la capilla de las Santas Justa y Rufina de La Seo de Zaragoza.

La segunda medida en importancia que propuso Agustín Sanz para potenciar la unidad interior de la catedral y modernizar su aspecto fue la sustitución de los distintos tipos de vanos de iluminación existentes en sus muros perimetrales, que por su origen cronológicamente diverso eran muy dispares en su diseño (arcos apuntados con o sin tracerías, óculos...), tamaño y ubicación concreta en el tramo correspondiente¹⁸, por un nuevo modelo unificado para todo el perímetro interior del templo a excepción del transepto y del testero de los pies, lugar este último donde existían unos magníficos óculos renacentistas, alineados en vertical de tres en tres o dos en dos según los tramos, que Sanz decidió salvar por su calidad y clasicismo. El nuevo modelo que proponía era un estilizado vano geminado de medio punto con fina columnilla toscana central a modo de mainel, cerrado con vidrios emplomados, un tipo de ventana muy sencillo y neutro que, manteniendo un indudable clasicismo en las formas, acudía inteligentemente a una composición y unas proporciones de raíz gótica que entroncaban a la perfección con la solución estructural y las proporciones del edificio¹⁹. Los nuevos vanos, que eran de gran formato para aumentar ostensiblemente la luminosidad interior del templo y articular los paramentos de manera efectiva, debían abrirse en el centro de cada tramo de los muros laterales, siempre a la misma altura, ocupando prácticamente todo el espacio existente entre los tarjetones de las nuevas embocaduras de las capillas y las bóvedas²⁰. Por su constante y rítmica repetición en los distintos tramos de los dos flancos del gran salón de cinco naves que era la catedral, pero también por la luminosidad que aportarían, que se expandiría sin obstáculos por todos los rincones del templo gracias a la altura uniforme de sus bóvedas, los nuevos vanos potenciarían enormemente la sensación de unidad, equilibrio y armonía interior del recinto (Fig. 13).

18. Tal y como se puede apreciar en la actualidad en ciertas zonas del exterior de la catedral (muro perimetral recayente a la plaza de La Seo), los vanos antiguos del templo eran de diseño, tamaño y ubicación concreta muy dispar en su correspondiente tramo por su diferente origen a lo largo del tiempo y su pertenencia a distintas fases constructivas o decorativas. La unificación de vanos planteada por Agustín Sanz no se llevó a término, pero, posteriormente, probablemente en el siglo XIX, muchas de las ventanas antiguas, fundamentalmente medievales, fueron sustituidas en el interior por simples vanos circulares con los que se buscó una unidad general similar a la planteada por Sanz, pero sin su sistematicidad e imitando de forma simplificada la forma y aspecto de los magníficos óculos renacentistas del testero de los pies, que se tomaron como modelo. No obstante, la huella de muchos de los antiguos vanos pervivió en el exterior.

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

20. RBPRM, sign. IX-M-9 (1).



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

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

La decoración propuesta por Agustín Sanz para los paramentos que salvan la diferencia de altura entre las bóvedas de la nave central y las de las dos naves laterales que la flanquean pretendía sustituir a la dispar ornamentación escultórica de yesería existente en los mismos, fundamentalmente escudos episcopales sostenidos por grifos, leones o angelotes, y retratos renacentistas enmarcados por guiraldas vegetales circulares²¹. Dicha decoración propuesta por Sanz es unitaria

21. La ejecución de esta decoración y de otros elementos, como una parte importante de los pseudocapiteles de los pilares fasciculados, había sido contratada en 1549 por el maestro de obras

pero no repetitiva ya que, siguiendo una pauta similar a la empleada en la ornamentación superior de las nuevas embocaduras de las capillas, decidí alternar dos versiones de un mismo esquema general, introduciendo además pequeños cambios en cada caso. Así, planteó decorar cada paramento con dos *ignudi* en relieve, de clara tradición miguelangelesca²², que sostienen en el centro un escudo episcopal, pero siguiendo dos variantes diferenciadas en función del formato del escudo y de la postura general de dichos *ignudi*. La primera variante incluye un escudo episcopal encintado de formato italiano o de *testa di cavallo*, dispuesto sobre un fondo que semeja un haz de plumas, al que le corresponden dos *ignudi* que lo flanquean y sostienen dándose la espalda entre sí sentados de forma efec-tista sobre el arco apuntado que sirve de base al paramento, cuya forma perfilan con las piernas. La segunda variante, que se alterna con la anterior, está formada por un escudo episcopal de formato oval o eclesiástico²³ que lateralmente queda enmarcado por lo que parecen ser dos hojas de acanto y al que le corresponden dos *ignudi* que lo flanquean y sostienen, pero en este caso dándose la cara entre sí y disponiéndose arrodillados o sentados. En ningún caso, a pesar de corresponder a una u otra variante o esquema general, se repiten exactamente los gestos o las posturas de los *ignudi* ni los diseños de los escudos o su ornamentación (Fig. 14).



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

Por su parte, la ornamentación unitaria concebida por Agustín Sanz para los pseudocapiteles de los grandes pilares fasciculados sobre los que apoyan las bóvedas del templo y para el friso que, coincidiendo con la altura de dichos pseudocapiteles, recorre el perímetro interior del presbiterio sirviendo visualmente de base al arranque de su bóveda pretendía sustituir a la dispar decoración escultórica en yeso existente en dichos lugares, que era gótica (cardinas, cardinas con

Charles de Mendibe (¿?, p. s. XVI-Zaragoza, 1557/58), que actuó como contratista y coordinador de los trabajos. Véase Criado Mainar e Ibáñez Fernández (2002: 231-232).

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

23. El variado repertorio de formatos de escudos que empleó Agustín Sanz en este proyecto indica que tenía buenos conocimientos de heráldica o que estaba bien asesorado por algún experto en la materia. También cabe la posibilidad de que tuviera acceso a bibliografía especializada.

animales fantásticos, espirales vegetales...) o ya renacentista (pequeños angelotes sosteniendo escudos heráldicos)²⁴ según las zonas, con el objetivo de contribuir a la modernización estética y a la unidad del interior del templo. En el caso de los pseudocapiteles de los pilares, la ornamentación unitaria ideada por Sanz se basaba en el uso de parejas de rollizos angelotes de tradición barroca romana dispuestos entre la cornisa inferior y la superior de dichos pseudocapiteles (que debían hacerse nuevas e iguales en todos ellos), acompañadas de decoración vegetal de fondo, sosteniendo escudos heráldicos de dos formatos diferentes alternos (oval o eclesiástico y francés redondeado y apuntado) en posturas muy diversas y dinámicas para lograr la unidad del conjunto, pero sin caer en la repetición y la monotonía. En el caso del friso del presbiterio, Sanz propuso remplazar la decoración vegetal gótica de cardinas existente por una ornamentación también vegetal, pero clasicista, dispuesta entre dos cornisas continuas idénticas a las de los pseudocapiteles de los pilares y situadas a su misma altura. Dicha decoración vegetal debía ir acompañada de angelotes de raigambre italiana, similares a los de los pseudocapiteles de los pilares, dispuestos en parejas en torno a las ménsulas de la bóveda del presbiterio, ménsulas que se integrarían en el friso y que los angelotes simularían sujetar, y de ciertas parejas de *ignudi* de tradición miguelangelesca situadas en puntos significativos del friso, como las ménsulas centrales de los dos flancos del presbiterio (Fig. 15).



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

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

24. La realización de los pseudocapiteles con pequeños angelotes sosteniendo escudos heráldicos había sido contratada en 1549, junto a otras labores de ornato, por el maestro de obras Charles de Mendibe. Véase Criado Mainar e Ibáñez Fernández (2002: 231-232).

La más ambiciosa de las intervenciones concretas de modernización estética propuestas por Agustín Sanz, que se extendió también a lo funcional, afectó al gran cimborrio mudéjar con decoración gótica y renacentista construido en el crucero bajo la dirección de Juan Lucas Botero “el Viejo” entre 1520 y 1521 (Gómez Urdáñez, 1988: 29-36; Criado Mainar, 1998: 116). Consistió en la depuración y la redecoración interior de su tambor, en la sustitución de sus vanos y en la creación de una nueva cobertura exterior incluyendo una nueva linterna clasicista de remate (Fig. 16).



Fig. 16. Vista del exterior del cimborrio de La Seo de Zaragoza. Hoy mantiene todavía su configuración primigenia. Al fondo se observa la torre campanario, diseñada por Giovanni Battista Contini en 1685.

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

del octógono con parejas de leones afrontados flanqueando y sosteniendo tarjetones o cartelas barrocas clasicistas (Fig. 17).



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

En cuanto al tambor propiamente dicho, el arquitecto propuso remplazar los decorativos pseudopilares octogonales angulares coronados con complejos serafines por estilizadas columnas toscanas rematadas con expresivos mascarones alados de tradición barroca. Planteó a su vez sustituir el monumental pseudoentablamento con inscripción gótica existente sobre los pilares angulares por una sencilla cornisa moldurada clasicista que, apoyando sobre las columnas toscanas, marcara la transición con el casquete. Sin embargo, el cambio más relevante afectó a las complejas hornacinas renacentistas que presiden cada uno de los ocho lados del tambor, que planteó depurar ornamentalmente hasta dejarlas en meras oquedades murales enlazadas entre sí mediante la prolongación lateral de sus impostas. También propuso sustituir las modestas imágenes de yeso cobijadas en las hornacinas, realizadas, al igual que el resto de la decoración escultórica del tambor del cimborrio, por el escultor Pedro Laguardia en 1520-1521 (Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2002: 228-229), por ocho nuevas estatuas clasicistas de santos obispos, sin duda los padres de las Iglesias latina y oriental, una iconografía muy adecuada al edificio y al propio elemento arquitectónico que permite iluminar el crucero y el presbiterio del templo (Fig. 18)²⁵.

25. El uso de los cuatro padres de la Iglesia latina u occidental (san Ambrosio, san Jerónimo, san Agustín y san Gregorio Magno) como elemento simbólico y decorativo en cúpulas de crucero,

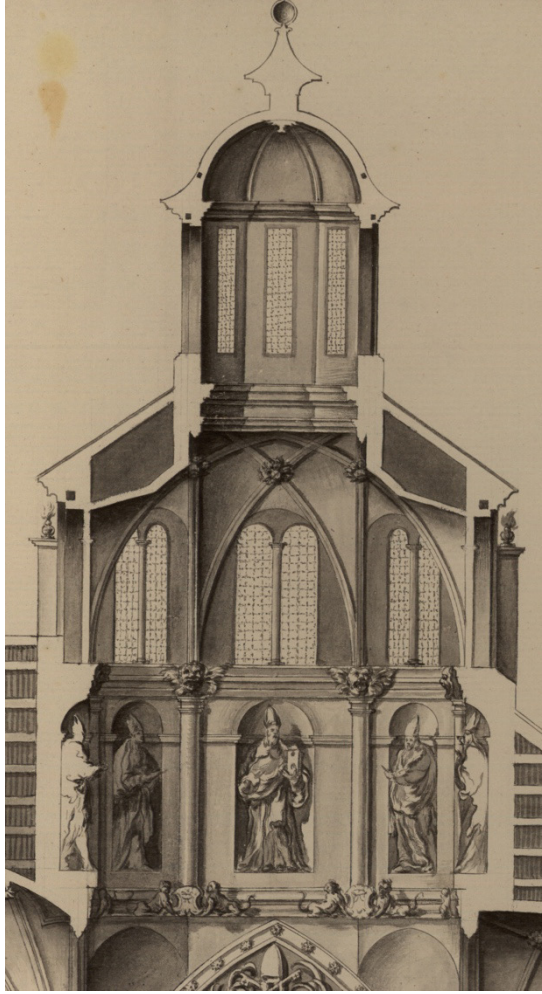


Fig. 18. Propuesta de Agustín Sanz para reformar y redecorar el cimborrio de La Seo. Es un detalle de su dibujo de sección longitudinal de la catedral zaragozana.

generalmente en sus cuatro pechinas, fue muy frecuente en España en la segunda mitad del siglo XVIII –buen ejemplo de ello son las series pictóricas goyescas de Calatayud, Muel y Remolinos–. Sin embargo, este caso de La Seo de Zaragoza resulta singular por las características arquitectónicas de la propia estructura afectada, un cimborrio octogonal, pues, ante la necesidad de rellenar ocho espacios en vez de cuatro, Sanz optó por incluir también a los cuatro padres de la Iglesia oriental (san Atanasio, san Basilio, san Gregorio Nacianceno y san Juan Crisóstomo), una iconografía mucho menos habitual.

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

Más visible todavía y de mayor importancia si cabe, por variar el perfil exterior del templo, fue la otra modificación que Agustín Sanz propuso en el casquete. Consistió en rebajar el tambor octogonal exterior que lo envuelve hasta unas hileras por encima de los ocho vanos de su perímetro para crear una cornisa moldurada clasicista exterior²⁶ que sirviera de base a un nuevo tejado inclinado a ocho aguas similar al de las grandes cúpulas de tambor octogonal exterior típicas de su arquitectura religiosa (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Épila...), tejado que debía converger en el anillo inferior de la nueva linterna octogonal de iluminación que debía rematar el cimborrio.

La nueva linterna de iluminación barroca clasicista propuesta por Agustín Sanz como coronación del cimborrio debía sustituir a la vieja linterna mudéjar concluida en 1521, incluida su vistosa envoltura exterior octogonal de arcos conopiales, con el fin de mejorar la iluminación natural que el cimborrio aportaba al crucero y al presbiterio, pero sobre todo para completar sin grandes dispendios la actualización estética del perfil exterior de la catedral en clave barroca clasicista ya iniciada con la monumental torre campanario, muy vinculada al barroco romano, diseñada por el prestigioso arquitecto italiano Giovanni Battista Contini (Montalcino, 1642-Roma, 1723) en 1685 y levantada entre 1686 y 1704 (Ibáñez Fernández y Suter, 2010: 193), y continuada con la nueva fachada hacia la plaza de La Seo, muy relacionada con modelos de Ventura Rodríguez, trazada por Julián Yarza en 1763 y construida entre 1764 y 1767 aproximadamente (Ansón Navarro, 1981: 54-55 y 59-60).

Agustín Sanz concibió una nueva linterna que debía ser monumental, pero a la vez sencilla y estilizada para cumplir eficazmente con su misión de convertir exteriormente el cimborrio, en combinación con el rebaje y nuevo cubrimiento de su casquete, en una auténtica cúpula barroca clasicista. Tal y como se observa en su dibujo de sección longitudinal de la catedral, la ideó de planta octogonal

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

dado que debía adaptarse al hueco de la preexistente²⁷. En el interior presenta en su base un sencillo entablamento de arquitrabe de doble faja, friso liso y cornisa moldurada sin dentículos que, a modo de anillo octogonal, delimita y perfila el entronque con el casquete. Sus ocho caras, que interiormente se muestran lisas y despojadas de ornamentación dado que esta resultaría prácticamente imperceptible desde abajo, están presididas por un estilizado vano de formato rectangular. En el exterior esos ocho vanos rectangulares presentan un cajeado perimetral que arranca del sencillo zócalo que les sirve visualmente de base, siendo este el único recurso de animación mural. Tanto en el interior como en el exterior las ocho caras de la linterna se rematan mediante una sencilla cornisa clasicista moldurada (la exterior es de mayor envergadura), dos cornisas que sirven física y visualmente de base al cupulín pseudohemisférico (es de base octogonal) que corona la linterna. Dicho cupulín se articula interiormente con ocho falsos nervios de escaso grosor que perfilan la unión entre los ocho plementos curvos sin decoración que lo conforman, falsos nervios que convergen en una roseta a modo de clave pinjante que entona con las de los arcos del casquete y que constituye la única concesión ornamental del interior de la linterna. Exteriormente, las ocho caras del cupulín, sin duda emplomadas, confluyen, describiendo una suave curvatura, en un cilindro que, a modo de peana, sirve de base a la pseudopirámide de ocho caras rematada por bola que corona la linterna aportándole un estilizado y clasicista perfil de raigambre barroca italiana²⁸.

Otra de las intervenciones concretas de renovación estética propuestas por Agustín Sanz afectó al conocido como atrio de la Pabostría, bloque constructivo independiente de planta rectangular, levantado entre 1555 y 1558 bajo la dirección del maestro de obras Charles de Mendibe (Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2002: 253) siguiendo aún pautas estéticas tardogóticas en lo estructural y renacentistas en lo ornamental, que da acceso al interior de la catedral por los pies y que en la teoría, aunque no en la práctica, constituye su entrada principal, al menos desde un punto de vista litúrgico. Sanz planteó su modernización estética mediante la creación de una nueva portada interior de diseño similar al de las nuevas embocaduras de las capillas laterales (frontón curvo partido...), pero de menor formato, dotada de columnas corintias en vez de pilastras y carente de la

27. RBPRM, sign. IX-M-9 (1).

28. El perfil exterior que hubiera adquirido el cimborrio de haberse acometido la reforma de Agustín Sanz resultaría similar al de una de las cúpulas más importantes diseñadas por este: la que remata el crucero de la iglesia parroquial de Épila (1777-1808). De hecho, el tambor octogonal exterior de dicha cúpula se cubre con un tejado de ocho vertientes similar al propuesto para el cimborrio de La Seo, ocho vertientes que confluyen en una linterna también parecida, aunque más estilizada y ciega en la actualidad. Las ocho caras de dicha linterna se articulan, al igual que las de la ideada por Sanz para el cimborrio catedralicio, mediante cajeados rectangulares, y se rematan, como allí, con una clasicista cornisa moldurada que sirve de base al cupulín emplomado que corona el conjunto, que culmina en un estilizado vástago de ocho caras con bola y cruz.

decoración escultórica superior a base de angelotes sosteniendo tarjetones presente en estas por la necesidad de respetar un óculo renacentista preexistente. Esta portada clasicista debía sustituir a aquella mucho más suntuosa creada *al romano* por el mazonero de aljé Francisco Santa Cruz (? p. s. XVI-Zaragoza, c. 1571) en 1557-1558²⁹, que Sanz debió de considerar demasiado decorativista a pesar de incluir un variado repertorio ornamental de raíz clásica. Otro cambio consistió en la sustitución de las cuatro ventanas que se abrían en la parte alta de los lados largos del atrio (Criado Mainar e Ibáñez Fernández, 2002: 253), dos en cada uno de sus dos tramos, por cuatro clasicistas óculos de mediano formato, enmarcados por una corona vegetal y cerrados con vidrios emplomados, que debían entonar con el óculo renacentista abierto sobre la portada interior³⁰. La sustitución de la ornamentación escultórica renacentista existente en el centro de los dos lados largos del atrio (coincidiendo con los arranques centrales de sus bóvedas de crucería estrellada) por otra decoración de idéntica iconografía pero de mayor presencia y modernidad, en concreto sendas parejas de ángeles mancebos de tradición barroca romana afrontados entre sí con sus alas desplegadas y en pleno vuelo sosteniendo conjuntamente y con las dos manos el escudo heráldico del Cabildo Metropolitano de Zaragoza³¹, pretendió contribuir también a la actualización estética del atrio en clave barroca clasicista, pero sin chocar estéticamente con su arquitectura tardogótica y su decoración renacentista (Figs. 19 y 20).

En relación con la redecoración parcial del atrio de la Pabostría habría que poner otra de las intervenciones concretas de renovación estética propuestas por Agustín Sanz, dado que afectó a un elemento íntimamente ligado a dicho atrio: el testero de los pies del templo, con el que está conectado. En este caso se trató de una intervención tendente a mejorar la imagen exterior del edificio. Sanz propuso articular el enorme testero, que abarca la anchura de las cinco naves del templo, se remata a dos aguas y es un simple paramento liso de ladrillo reforzado con enormes contrafuertes y horadado por diversas hileras verticales de óculos renacentistas, mediante un enorme frontón triangular abierto por abajo adaptado a la forma a dos aguas del tejado que, además de protegerlo gracias a su saliente, lo monumentalizaría en clave barroca clasicista con su refinado perfil moldurado

29. Francisco Santa Cruz cobró entre noviembre de 1557 y mayo de 1558 un total de 2.000 sueldos jaqueses por la ejecución en yeso de la portada interior, la cornisa, las ménsulas (incluida su decoración con la divisa del Cabildo Metropolitano sostenida por ángeles tenantes), las ventanas, los óculos y las claves del atrio de la Pabostría. Véase Criado Mainar e Ibáñez Fernández (2002: 241-242, 244 y 253-258).

30. RBPRM, sign. IX-M-9 (1). Los cuatro óculos diseñados por Agustín Sanz no llegaron a ejecutarse, pero paradójicamente, solo unos años después, en 1783-1784, dentro de una intervención de reforma del atrio concebida y dirigida por el maestro mayor de obras de La Seo, Julián Yarza Lafuente (Morata de Jalón, 1712-Zaragoza, 1785), las cuatro ventanas renacentistas de Francisco Santa Cruz fueron sustituidas por cuatro óculos, pero mucho más grandes que los ideados por Sanz. Véase Casamayor Ceballos (1784: 313).

31. Criado Mainar e Ibáñez Fernández (2002: 253); y RBPRM, sign. IX-M-9 (1).

para ponerlo a tono con las zonas del edificio ya actualizadas. El frontón triangular abierto se complementaría con unos nuevos remates escultórico-decorativos, en concreto unos grandes voluteses vegetalizados de tradición barroca romana, que se añadirían a sus grandes contrafuertes para monumentalizarlos en sentido barroco clasicista y suavizar su transición con el gran paramento del testero³².

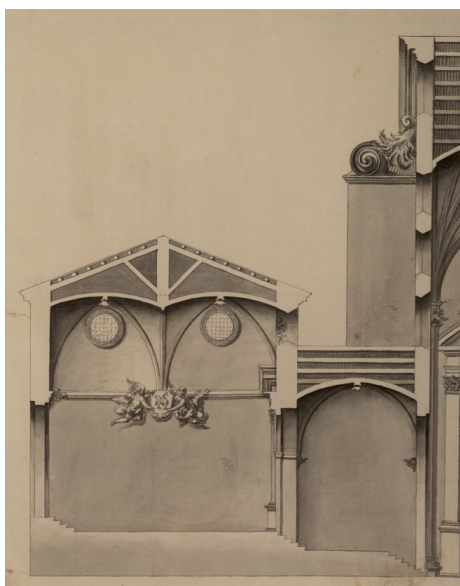


Fig. 19. Propuesta de Agustín Sanz para redecorar el atrio de la Pabostría y reformar el testero de los pies de La Seo de Zaragoza. Es un detalle de su dibujo de sección longitudinal de la catedral.

32. Estos voluteses vegetalizados, que resultan singulares por su naturalista acabado superior, se inspiran muy probablemente, aunque debidamente reinterpretados, en los que Carlo Fontana diseñó para la fachada de la iglesia de San Marcello al Corso de Roma, que Agustín Sanz conocía sin duda a través de la estampa que de dicha fachada se recogió en el *Insignium Romae Templorum* (1684), un célebre repertorio de estampas arquitectónicas de iglesias romanas de la Edad Moderna que usó con frecuencia en su actividad profesional y que ejerció una gran influencia durante todo el siglo XVIII entre los profesionales españoles de la arquitectura (tuvo una gran difusión y lo poseyeron instituciones artísticas, eruditos y arquitectos tan relevantes como Ventura Rodríguez), junto con otros repertorios como el *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) y los tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1712 y 1721). Estos repertorios ayudaron a codificar el barroco clasicista o académico español, que tomó como referencia las propuestas arquitectónicas y estéticas del barroco romano, debidamente adaptadas y reinterpretadas en clave clasicista, como vía para la renovación de la anquilosada arquitectura española a mediados del siglo XVIII. Sobre la influencia de los repertorios de estampas de arquitectura en la España del siglo XVIII véase Rodríguez Ruiz (2013).



Fig. 20. Vista de la portada renacentista del interior del atrio de la Pabestría, que enmarca el acceso al cuerpo de naves de La Seo de Zaragoza por los pies. Agustín Sanz planteó sustituirla por una nueva embocadura clasicista mucho más sencilla.

También de gran importancia para la recualificación estética exterior del edificio era otra de las propuestas de intervención de Agustín Sanz, aunque la misma estaba ya prevista desde hacía décadas: la ejecución de la decoración escultórica de la gran torre campanario de raigambre barroca romana diseñada por Giovanni Battista Contini en 1685 y construida a partir de 1686, que había quedado pendiente tras la conclusión de sus obras a nivel arquitectónico en 1704 (Ibáñez Fernández y Sutura, 2010: 193-195 y 197). Aunque el diseño de sección longitudinal de Sanz solo permite conocer parcialmente su propuesta al no mostrar la cara principal de la torre, recayente a la plaza de La Seo, es suficiente para colegir que su idea era que se ejecutara fielmente la decoración prevista por Contini en sus trazas conservadas en el Archivo Capítular de La Seo³³, tanto aquellos elementos de carácter meramente ornamental, principalmente los flameros del último cuerpo y de la base de su chapitel, como los más puramente escultóricos, entre ellos los estilizados y movidos ángeles trompeteros concebidos por el italiano para las peanas angulares del segundo cuerpo, dos de los cuales fueron magníficamente dibujados por Sanz en su diseño de sección longitudinal. Curiosamente, dichos ángeles fueron los únicos elementos escultóricos previstos por Contini que no llegaron a materializarse cuando finalmente se ejecutó la ornamentación escultórica de la torre entre 1787 y 1789 por el escultor aragonés Joaquín Arali Solanas (Zaragoza, 1737-Madrid, 1811)³⁴, al ser sustituidos por estatuas de las cuatro virtudes cardinales, que se debieron de considerar más adecuadas desde un punto de vista iconográfico, pero también estético por su disposición más estática y, por tanto, más acorde a los gustos clasicistas vigentes (Fig. 21).

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

La otra intervención se centró en el sepulcro tardogótico de don Juan de Aragón, administrador de la diócesis de Zaragoza entre 1458 y 1475, ubicado

33. Archivo Capítular de La Seo de Zaragoza (ACLS), Trazas y dibujos, 104-1 y 104-2. Véanse las trazas de Contini en Ibáñez Fernández y Sutura (2010: 195-196).

34. ACLS, Documentos de las Cuentas de la Administración de Fábricas, año 1787, cuenta-recibo n.º 27; y Casamayor Ceballos (1787: 46 r.; 1790: 150 r.). De la ejecución de los elementos de la torre más puramente ornamentales (flameros, marco de la gran cartela del primer cuerpo...) se encargó simultáneamente el maestro cantero Antonio Ribes Roures (Oliva, c. 1730-Zaragoza, 1797) con su taller. Aunque las esculturas de Joaquín Arali estaban ya terminadas a principios de septiembre de 1789, las obras de decoración de la torre en su conjunto, iniciadas en junio de 1787, no se dieron por concluidas hasta el 11-X-1790.



Fig. 21. Dibujo de Agustín Sanz de la torre campanario de La Seo de Zaragoza incluyendo la decoración escultórica proyectada por Giovanni Battista Contini en 1685, que permanecía sin ejecutar. Es un detalle del dibujo de sección longitudinal de la catedral elaborado por Sanz.

bajo arcosolio en el muro lateral del presbiterio del lado del evangelio. Dicho sepulcro había sido remodelado en la primera mitad del siglo XVIII junto a toda la parte baja del muro en el que se inserta, que fue cubierta con un revestimiento pétreo barroco de piedra negra de Calatorao, piedra de La Puebla de Alabortón y jaspe rojo, articulado mediante pseudopilastras toscanas y una cornisa general superior que en unión con la prolongación lateral de los baquetones de dichas pseudopilastras actúa visualmente de entablamento. Sanz planteó sustituir la embocadura del arcosolio, aún dentro de los parámetros del barroco pleno, por otra ya barroca clasicista mucho más sencilla y sobre todo de menor altura, en forma de vano adintelado de jambas y dintel de frente moldurado con una sencilla banda plana en resalte y esquinas recortadas en cortinilla, un esquema de raíz borrominesca que en la década de 1770 Sanz empleó también en otros lugares como la portada de la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, que presenta grandes paralelismos con este arcosolio³⁵. La nueva embocadura del arcosolio debía rematarse con las esculturas de dos rollizos angelotes de raigambre barroca romana similares a los concebidos por el propio Sanz para el friso de la parte alta del presbiterio y las embocaduras de las capillas laterales. Dichos angelotes debían disponerse en posición frontal, sentados sobre los extremos del dintel del arcosolio, pero en animada y compleja postura levantando sus brazos más próximos, con los que sostendrían por la base el escudo heráldico de formato oval o eclesiástico de don Juan de Aragón, que se dispondría en la parte más

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

alta de la efectista pero a la vez equilibrada composición piramidal que formarían dichos brazos, justo por debajo de la cornisa que remata el paramento pétreo en el que se integra el arcosolio. Dicho paramento pétreo también debía simplificarse para restarle protagonismo, algo que se lograría mediante la supresión de la línea continua que forman los baquetones enlazados de los capiteles de sus pseudopilastras y la probable eliminación de las incrustaciones pétreas de jaspe rojo de distintas formas complejas que adornan los fustes de dichas pseudopilastras (Fig. 22).

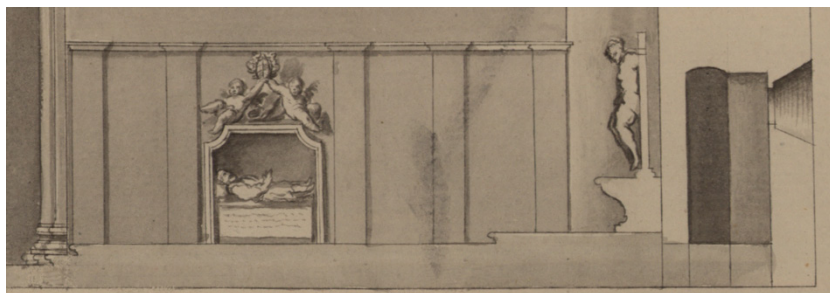


Fig. 22. Propuesta de Agustín Sanz para reformar la embocadura del sepulcro de don Juan de Aragón. Es un detalle del dibujo de sección longitudinal de La Seo de Zaragoza elaborado por Sanz.

Como dato curioso, cabe mencionar por último que, para facilitar la lectura e interpretación de sus distintas propuestas de intervención en el edificio, pero también para ahorrarse esfuerzos innecesarios, Agustín Sanz prescindió en su sección longitudinal de ciertos elementos o estructuras que por su ubicación o disposición debería haber representado, como fue el caso de: los retablos de las capillas laterales del lado del evangelio, el cancel interior de la puerta de la plaza de La Seo, el baldaquino y capilla del Santo Cristo, la sillería coral³⁶ o el retablo mayor³⁷.

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

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

Lamentablemente, el resto de intervenciones que Agustín Sanz concibió para la Catedral de San Salvador de Zaragoza dentro de su proyecto general de unificación y actualización estética no se reflejan en su magnífico diseño de sección longitudinal conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, por lo que son imposibles de determinar a día de hoy por no conservarse o, al menos, permanecer en paradero desconocido el resto de las trazas que elaboró para dicho proyecto y su documentación vinculada. No obstante, las más relevantes se han podido analizar en este estudio, con el que se ha pretendido arrojar luz sobre una ambiciosa propuesta no materializada que hubiera cambiado profundamente la faz de la vieja seo zaragozana acercándola a los nuevos gustos estéticos ilustrados.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro Zamora, María Isabel e Ibáñez Fernández, Javier (2009), «¿Gótico *vs* Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818», *Artígrama*, 24, pp. 467-513.
- Ansón Navarro, Arturo (1981), «El Arzobispo D. Francisco Ignacio de Añoa y Busto y la fachada de la Catedral de La Seo de Zaragoza (1764), obra de Julián de Yarza y Lafuente», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, pp. 53-64.
- Bérchez Gómez, Joaquín (1987), *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia: Ed. Federico Domenech.
- Bérchez Gómez, Joaquín (2001), *La renovación ilustrada de la Catedral de Segorbe: del obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó*, Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes.
- Casamayor Ceballos, Faustino (1784, 1787 y 1790), *Años Políticos e Históricos. De las cosas particulares sucedidas en la Ciudad de Zaragoza*, ms. 106 (año 1784), ms. 109 (año 1787) y ms. 110 (año 1790), Fondo Antiguo de la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza.
- Criado Mainar, Jesús (1997-1998), «Juan Lucas Botero *el Viejo* y el cimborrio de la Catedral de Tarazona», *Turiaso*, XIV, pp. 107-132.
- Criado Mainar, Jesús e Ibáñez Fernández, Javier (2002), «Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljéz», *Artígrama*, 17, pp. 223-273.
- García Melero, José Enrique (1989), «Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 2, pp. 223-286.
- García Melero, José Enrique (2002), *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración: la incidencia del neoclasicismo en el gótico*, Madrid: Ed. Encuentro.
- Gómez Urdáñez, Carmen (1988), «Juan Lucas, alias Botero, y la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI», *Artígrama*, 5, pp. 27-74.
- Ibáñez Fernández, Javier y Suter, Domenica (2010), «Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22, pp. 189-208.
- Lacarra Ducay, María del Carmen (1982-1991), «Iglesia catedral de San Salvador o la Seo», en VV. AA., *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, 2.^a ed., Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 117-165.

- Martínez Molina, Javier (2011), «La Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, obra de Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz (1769-1780)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 112-113, pp. 115-151.
- Martínez Molina, Javier (2015a), «Agustín Sanz (1724-1801): el primer arquitecto moderno de Aragón», *Aragón, Turístico y Monumental*, 378, pp. 35-41.
- Martínez Molina, Javier (2015b), «Agustín Sanz y Francisco de Goya: el proyecto de reforma del Palacio de los Duques de Híjar en Zaragoza y la fallida decoración pictórica de su fachada (1773-1774)», *Cuadernos Dieciochistas*, 16, pp. 259-289.
- Martínez Molina, Javier (2015c), *La reforma neoclásica de la Colegiata de Santa María de Borja y sus proyectos previos (1791-1831)*, Borja (Zaragoza): Centro de Estudios Borjanos e Institución “Fernando el Católico” (CSIC).
- Martínez Molina, Javier (2016), «La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)», en Domingo Buesa Conde (comis.), *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza: Ibercaja Obra Social, pp. 314-355.
- Martínez Molina, Javier (2023), *Arquitectura religiosa de la época de la Ilustración en Aragón: estudio histórico-artístico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz Alós (1724-1801)* (tesis doctoral), Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Ponz Piquer, Antonio (1788), *Viage de España*, tomo XV, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2013), «De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España», *Boletín de Arte*, 34, pp. 247-296.

