

Las puertas de la Sala de Oración de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza¹

Esther Ortiz Gutiérrez
Universidad de Zaragoza ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.89222>

Recibido: 14 de junio de 2023. Aceptado: 28 de agosto de 2023. Publicado: 1 de enero de 2024.

ES Resumen: La Basílica de Nuestra Señora del Pilar ha suscitado a lo largo de su historia la reiterada atención del mundo académico. A pesar de la proliferación de estudios sobre el templo pilarista, aún quedan cuestiones por resolver. Este es el caso de las puertas de la Sala de Oración de la Basílica del Pilar de Zaragoza, apenas estudiadas por los investigadores. El presente artículo tiene por objeto reivindicar el valor artístico de este conjunto escultórico, a través de la revisión de las fuentes documentales, bibliográficas, y en especial iconográficas, para comprender su ejecución y contexto en torno al dogma de la Inmaculada Concepción.

Palabras clave: Antonio Palao; Bernardino Montañés; Dolores Pinós; Letanías Lauretanas; simbología; Francisco Xavier Dornn; mariano.

ENG The Doors of the Prayer Hall of the Basílica de Nuestra Señora del Pilar in Zaragoza

ENG Abstract: The Basílica de Nuestra Señora del Pilar has caught the attention of the academic world on numerous occasions throughout history. Despite a proliferation of studies on the building, many questions are yet to be resolved. Such is the case of the doors leading to the prayer hall of the basilica, barely studied by researchers. The objective of this article is to reclaim the artistic value of this sculptural ensemble, through the review of documentary, bibliographic, and, especially, iconographic sources, to understand its execution and context around the dogma of the Immaculate Conception.

Keywords: Antonio Palao; Bernardino Montañés; Dolores Pinós; Lauretan Litanies; Symbology; Francisco Xavier Dornn; Marian.

Sumario: 1. Introducción. 2. Investigación sobre los aspectos artísticos. 2.1. Precedentes de las puertas de la Sala de Oración. 2.2. Los artistas del proyecto de las puertas de la Sala de Oración. 2.3. Las puertas de la Sala de Oración: localización, función y análisis formal. 3. Historia constructiva de las puertas de la Sala de Oración. 4. Análisis iconográfico de las puertas de la Sala de Oración. 4.1. Puerta principal de la Sala de Oración. 4.1.1. Batiente izquierdo. 4.1.2. Batiente derecho. 4.2. Puerta de la antigua Biblioteca de la Sala de Oración (puerta secundaria). 4.2.1. Batiente izquierdo. 4.2.2. Batiente derecho. 5. Conclusiones. 6. Fuentes y referencias bibliográficas. 6.1. Fuentes. 6.2. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ortiz Gutiérrez, Esther. "Las puertas de la Sala de Oración de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza". *Eikón Imago* 13 (2024), e89222. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.89222>

1. Introducción

La génesis de las dos puertas de la Sala de Oración data de principios de la década de 1860, año en el que tuvo su origen una de las obras más ambiciosas

de la Basílica del Pilar tras la dirigida por Ventura Rodríguez en el siglo XVIII. Las puertas de la Sala de Oración forman parte de un conjunto de treinta y seis puertas ornamentadas con bajorrelieves marianos en

¹ El presente artículo forma parte de una investigación más amplia desarrollada en profundidad en la tesis doctoral en curso, que será defendida próximamente.



Figura 1. Ubicación y cronología de las treinta y seis puertas con bajo-relieves sobre la planta de la Basílica del Pilar de Zaragoza. Fuente: planta extraída de Federico Torralba Soriano, *El Pilar de Zaragoza* (Zaragoza: Everest, 1974, verso de la tapa); localizaciones elaboradas por la autora.

sus batientes, a través de los cuales se configura un complejo discurso ideológico en torno a la figura de la Inmaculada Concepción de María. El proyecto de las puertas labradas del Pilar fue un proceso complejo cuya ejecución se dilató ciento once años. La primera fase coincide con el proyecto de la Santa Capilla (1750-1765), comprende las siete puertas de la Sacristía de la Virgen (1756-1760) y las dieciséis puertas de la Santa Capilla (1760-1765), obras del escultor aragonés José Ramírez y el Arquitecto Real Ventura Rodríguez. La segunda fase se fecha a finales del siglo XVIII, con la construcción de dos puertas instaladas en el trasaltar del altar mayor. Debido a la falta de documentación relativa a estas puertas, solo podemos suponer su cronología y una posible atribución. La tercera fase se corresponde con la factura del cancel de la puerta baja de la fachada sur de la basílica, construido por el escultor José Alegre en colaboración con el carpintero Manuel Sarte entre 1846-1850. Por último, la cuarta fase (1866-1868), la correspondiente a las puertas de la Sala de Oración, comprende diez puertas (dos en la Sala de Oración, dos en la Sacristía Mayor, dos en la Sala Capitular y cuatro en el trascoro) esculpidas por Antonio Palao en colaboración con el pintor Bernardino Montañés, el carpintero Manuel Sarte y la pintora e ilustradora Dolores Pinós (fig. 1).

En 1861 el albacea del canónigo don Luis Dalp, cumpliendo la última voluntad del difunto, solicitó al cabildo erigir un mausoleo para el antiguo arzobispo de

Zaragoza Bernardo Francés Caballero (1824-1835) en la capilla de san Braulio y decorar el exterior de la misma. La propuesta fue aceptada por el cabildo, nombrándose una comisión compuesta por los arquitectos José de Yarza, Pedro Martínez Sangrós y el pintor Bernardino Montañés para dictaminar el modo de variar el ornato². Una vez efectuados los análisis pertinentes, los artistas acordaron no solo “variar el ornato de la capilla”, sino “cuantas en lo sucesivo se reformasen”³. En el dictamen se acusaba la falta de coherencia ornamental entre el Cuadro de la Santa Capilla⁴ y el resto del templo, por lo que se resolvió unificar el ornato de la basílica siguiendo el proyecto de Ventura Rodríguez. La falta de recursos económicos, como se apunta en el dictamen, fue un factor determinante para la configuración del proyecto. En origen las obras debían “limitarse” al ornato “sin tensión del templo”⁵, pero el 20 de junio de 1863 se produjo un giro de los acontecimientos. El arzobispo Manuel García Gil (1858-1881) recibió una misiva de Madrid en la que se le informaba de un donativo anónimo de 40.000 duros para la Basílica del Pilar. El arzobispo destinó íntegramente la cuantía a las obras⁶. A los 40.000 duros, el cabildo zaragozano añadió 561.052 reales de vellón, lo que concedió al Pilar la oportunidad de modificar el proyecto de las obras y configurar un plan más complejo. Gracias a estos nuevos recursos se pudo llevar a cabo la realización de diez puertas de nogal con bajo-relieves, la decoración de la zona que comprende desde el Altar Mayor hasta el Coro Mayor,

² Archivo Capitular del Pilar (ACP), Cartas y memoriales de 1859-1861.

³ Gerardo Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar: Vicisitudes porque ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las Nuevas Obras* (Zaragoza: Imprenta de Manuel Sola, 1872), 56-57. Gracias a las crónicas de Mullé de la Cerda, ha sido posible conocer con bastante detalle las obras pilaristas decimonónica. No obstante, aunque Mullé relata minuciosamente las obras de la basílica, apenas presta atención a la ejecución e instalación de las puertas. Esta falta documental es consecuencia de un problema en los Archivos Catedralicios de Zaragoza en sus fondos posteriores a 1730 (a partir de la Unión de Mensa Capitular en 1731). La última reordenación del Archivo del Pilar de 1707, unido a la Unión de Mensa dejaron obsoleto el sistema de organización documental. A partir de ese momento la nueva documentación generada por ambas catedrales se fue añadiendo a los índices existentes sin orden ni concierto. Además, se suma la dejadez de los archivos en los siglos XIX y XX. Actualmente los técnicos de los Archivos y Bibliotecas Capitulares están renovando la ordenación de ambos archivos e incluso inventariando nueva documentación desconocida hasta el momento

⁴ El Cuadro de la Santa Capilla comprende el conjunto de bóvedas y cúpulas que conforman las tres naves que cubren el sagrado tabernáculo. Este abarca desde el Coreto de la Virgen hasta el trasaltar de Carlos Salas, donde está ubicado el humilladero de la Sagrada Columna.

⁵ ACP, Cartas y memoriales de 1859-1861.

⁶ Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar*, 183-184. Las transcripciones de las cartas relativas a la donación pueden consultarse en los apéndices nos 2 y 3 de la obra de Mullé de la Cerda.

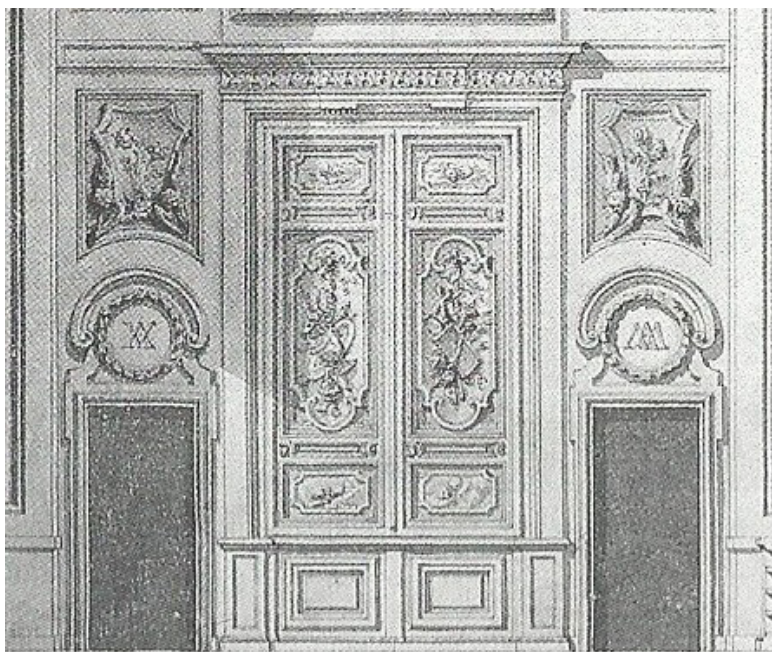


Figura 2. Detalle de la Sección transversal de la Sacristía de la Virgen por Ventura Rodríguez, 1756.
Fuente: DARA, Archivo Fotográfico, Fondo de Documentos y Archivos de Aragón (ES/AHPZ - MF/COYNE/001486).



Figura 3. Puertas del presbiterio de la Cartuja del Aula Dei de Zaragoza por Manuel y José Ramírez Arellano, ca. 1757.
Fuente: foto de la autora.

la instalación de nuevos púlpitos y la construcción de la cúpula del Altar Mayor entre otras cuestiones.

2. Investigación sobre los aspectos artísticos

2.1. Precedentes de las puertas de la Sala de Oración

El precedente directo de las puertas de la Sala de Oración se localiza en las puertas de la Sacristía

de la Virgen (fig. 2). Según la documentación, en octubre de 1753 se demolió la antigua Sacristía de la Santa Capilla con el fin de construir una nueva, acorde al boato del nuevo tabernáculo barroco. La fábrica de la estancia se desarrolló presta y sin incidentes, lo que nos hace pensar que, en diciembre de 1754⁷ los trabajos de edificación de la Sacristía debían estar bastante avanzados. Al año siguiente, se concluyó la construcción, dando paso a los preparativos para acometer la ornamentación de la

⁷ Fecha en la que se colocó la primera piedra de la Santa Capilla.

estancia. Según el recibo de Manuel Rueda, carpintero de la obra del Pilar, se compraron ese mismo año en Borja cincuenta y siete piezas de nogal a Joseph y Francisco Azpiros, y Manuel Chabaria por 143 libras jaquesas para la elaboración de los bajo-relieves de las puertas de la estancia⁸. Unos meses después, en enero de 1756 arrancaron los trabajos de ornato de la fachada de la Sacristía de la Virgen a cargo del escultor José Ramírez⁹. Tras finalizar la fachada, las obras se desplazaron al interior de la estancia. El 25 de octubre de 1758 se presentaron a la Junta de Fábrica los dibujos de los “armarios de joyas y de la plata”¹⁰. Sabemos mediante las cuentas de José Ramírez que entre 1757 y 1760 esculpió los “bajos relieves” de las siete puertas de la Sacristía de la Virgen: las “puertas [de acceso] de la Sacristía trabaxadas por las dos caras”, las puertas del “guarda joyas, y armario de la plata” y las cuatro puertas de los entrepaños “oratorio, laboratorio, caracol, retrete de la cera”¹¹.

Las siete puertas de la Sacristía de la Virgen se ornamentan con relieves marianos extraídos en su mayoría de los “jeroglíficos” del tratado de *Flores de Miraflores* de fray Nicolás de la Iglesia¹². Entre las divisas representados identificamos a María como “estrella de mar”, “palma”, “pozo de aguas vivas y fuente sellada”, junto a otros.

Conjuntamente a las puertas citadas del templo pilarista encontramos otro precedente en dos puertas de la Cartuja del Aula Dei en Zaragoza (fig. 3). Al fondo del presbiterio, flanqueando el retablo del altar mayor, localizamos dos puertas de madera de doble batiente ornamentadas con bajo-relieves. Estas, fueron ejecutadas hacia 1757, simultáneamente a la fábrica del retablo mayor. Como apuntó José Luis Morales y Marín, tanto las puertas como el retablo mayor fueron obra de Manuel Ramírez Arellano en colaboración con su hermano José Ramírez, el escultor de las puertas de la Sacristía de la Virgen y la Santa Capilla¹³. La participación de José Ramírez en las puertas explica la ornamentación de los batientes con bajo-relieves marianos, emulando a las de la Sacristía de la Virgen, concretamente se representaron cuatro jaculatorias de las Letanías Lauretanas: *Turris davidica*, *Mater divinae gratiae*, *Vas honorabile* y *Mater Inviolata*.

Las puertas de la Cartuja del Aula Dei suponen un cambio iconográfico respecto a las de la Santa

Capilla, se sustituyeron las divisas marianas por complejos jeroglíficos de las letanías, constituyendo un nuevo modelo iconográfico, recuperado en 1866 para la confección de las puertas de la Sala de Oración (además de las de la Sacristía Mayor y las de la Sala Capitular).

2.2. Los artistas del proyecto de las puertas de la Sala de Oración

Tras la revisión bibliográfica y de las fuentes documentales, consideramos que las puertas de la Sala de Oración¹⁴ son obra de la colaboración de cuatro artistas: el pintor Bernardino Montañés, la pintora y dibujante Dolores Pinós, el carpintero Manuel Sarte y el escultor Antonio Palao. Solo podemos confirmar mediante documentos la participación de estos dos últimos, pero ciertos indicios hallados en el libro de Mullé de la Cerda nos han llevado a pensar que el escultor no trabajó solo. Presumimos que Bernardino Montañés¹⁵ fue el ideólogo del programa iconográfico desarrollado en las puertas¹⁶. Tal cuestión queda constatada en varias ocasiones, especialmente en el plan de las pinturas murales para la nueva obra. Mullé publicó un apéndice “efectuado por el propio Montañés” sobre el “Proyecto para los asuntos o composiciones que pueden pintarse en las cúpulas y bóvedas del templo de Nuestra Señora del Pilar en la obra nueva, Ideado por D. Bernardino Montañés, profesor de pintura en esta ciudad”¹⁷. El pintor configura un programa laudatorio mariano, mediante la representación de diferentes rogativas de las Letanías Lauretanas¹⁸. A través de la comparativa del proyecto irrealizado de las pinturas murales y las puertas de la Sala de Oración (además de las otras ocho restantes) hemos advertido claras semejanzas. Conjuntamente a la iconografía, en la revisión de los bocetos de las pinturas de la cúpula mayor, hemos hallado varios elementos ornamentales que se repiten constantemente en la obra de Montañés, y que también están presentes en los diseños de las puertas (figs. 6, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 18): las cabezas de los querubines alados, el uso de las filacterias e incluso la misma tipografía. Esto nos lleva a pensar lo anteriormente expuesto, que ambos programas fueron ideados por la misma persona: Bernardino Montañés (fig. 4).

⁸ ACP, recibos 1750-1755, 6-11-11. n.º 38 y ACP, Cuentas de Nueva Fábrica, 6-12-2, n.º 19-23, f. 131, asiento 37-38.

⁹ ACP., Junta de Fábrica 1745-1816, 2-6-0, f. 96.

¹⁰ ACP., 2-6-0, f. 120. No ha sido posible hallar estas trazas en el Archivo Capitular del Pilar.

¹¹ ACP., Recibos, 1756-1759, 6-11-11, n.º 53r. v.

¹² Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra* (Burgos: Diego de Nieva y Murillo, a costa de la Real Cartuxa de Miraflores, 1659).

¹³ José Luis Morales y Marín, *Las cartujas de Zaragoza* (Zaragoza: Delegación del Patrimonio Histórico-Artístico del Ayuntamiento de Zaragoza, D.L., 1983), 99-100. Años después Juan Francisco Esteban Lorente, “Las cartujas de Zaragoza”, en *Guía histórico-artística de Zaragoza.*, coord. Guillermo Fatás (Zaragoza: Delegación de Patrimonio Histórico-Artístico, 2008), 422, repite el mismo discurso de Morales y Marín.

¹⁴ Junto con las puertas de la Sacristía Mayor, Sala Capitular y trascoro.

¹⁵ Bernardino Montañés en 1861 fue nombrado miembro de la nueva comisión encargada del proyecto de renovación del ornato de la Basílica del Pilar. La dirección del proyecto corrió a cargo de los arquitectos Julián Yarza y Juan Antonio Atienza, mientras que el cerebro del programa iconográfico era Bernardino Montañés, pintor experto en temas sacros.

¹⁶ Para compensar la falta de documentación solicitamos la opinión del doctor José Antonio Hernández Latas, especialista en el pintor Bernardino Montañés: José Antonio Hernández Latas, “Vida y obra del pintor Bernardino Montañés (1825-1893)” (Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2002). El doctor Hernández Latas refrenda la hipótesis planteada en el presente artículo.

¹⁷ Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar*, 189-197. El proyecto jamás llegó a materializarse, a excepción de la cúpula del Altar Mayor.

¹⁸ El pintor continúa el discurso mariano establecido en los frescos del Cuadro de la Santa Capilla. Bernardino Montañés recibió el encargo de las pinturas murales del Pilar en 1864.

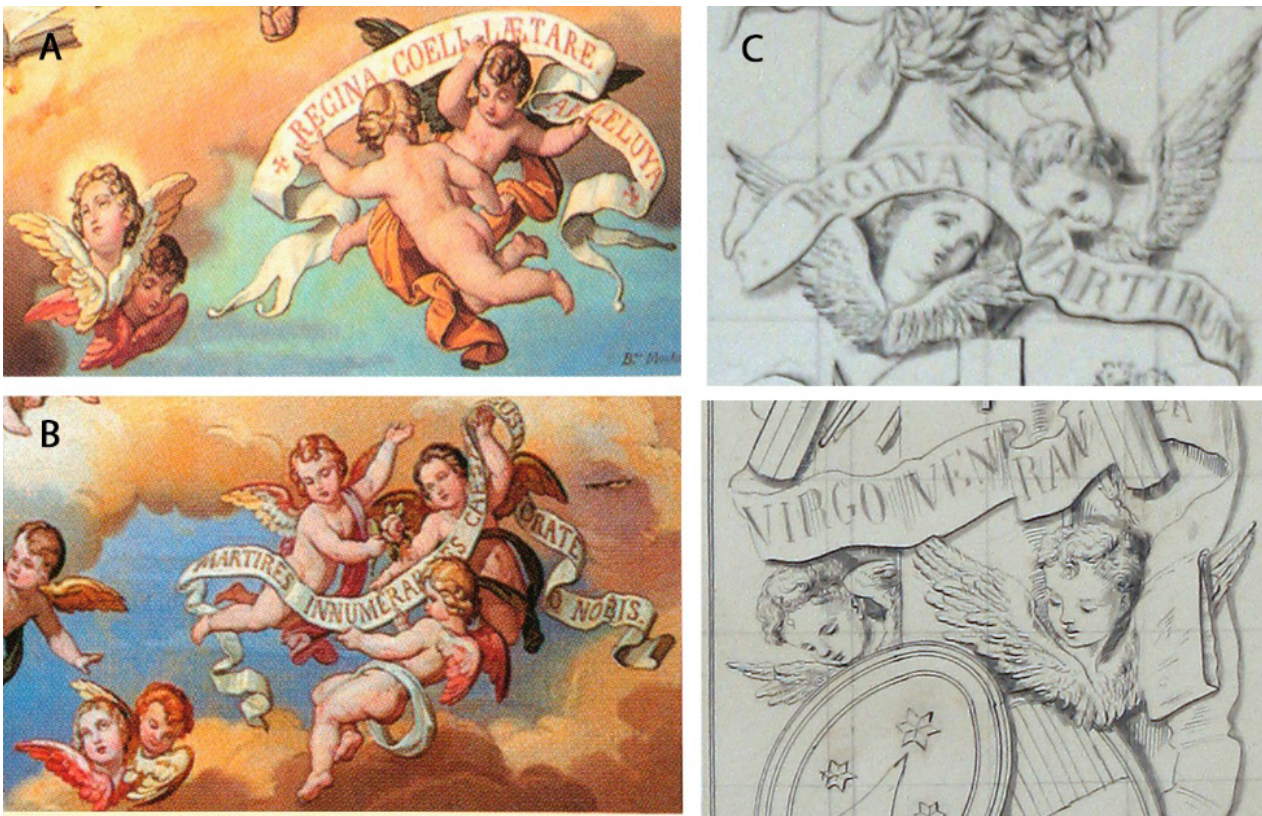


Figura 4. Detalles comparativos entre los bocetos de Bernardino Montañés y los diseños de las puertas de la Sala de Oración. Detalles de los bocetos de Santiago y los Convertidos (1870) (A) y los Innumerales Mártires (1870) (B) por Bernardino Montañés. Fuente: José Antonio Hernández Latas, Bernardino Montañés (1825-1893) (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002), 118-120. Diseños de las puertas de la Sala de Oración atribuidos a Dolores Pinós (C). Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

No obstante, a pesar de que Montañés era un pintor consagrado, tenemos la certeza de que no fue el autor de los diseños de las puertas¹⁹. Si no se demuestra lo contrario, es muy posible que los dibujos fueran delineados por Dolores Pinós²⁰, guiada por Bernardino Montañés. La primera pista que relaciona a Dolores Pinós con las puertas la encontramos en un apunte de Mullé de la Cerda. Según indicó el cronista, los trabajos de los escultores Antonio Palao y Agustín Pardo (otro escultor del Pilar, concretamente de los púlpitos) “están hechos conforme a los preciosos dibujos de la señorita doña Dolores Pinós”²¹. Afortunadamente, encontramos en el Archivo Capitular del Pilar la carpeta de *Dibujos que representan varios asuntos de la Letanía Lauretana para los paneles de las puertas de las salas de Oración, Capítular y Sacristía Mayor del Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Que han de ser ejecutadas por el escultor don Antonio Palao*²². Inicialmente adjudicamos erróneamente la autoría de los mismos a Antonio Palao, pero con la breve pero esclarecedora afirmación de

Mullé comenzamos a indagar. Puesto que no podemos refrendar esta hipótesis con los diseños de las puertas (no están firmados), recurrimos a la obra del otro escultor citado por Mullé, Agustín Pardo, más concretamente, a los púlpitos de la basílica. Por fortuna, también se ha conservado la carpeta con los dibujos de los púlpitos (1871)²³. En esta ocasión las láminas sí están firmadas: la pintora rubrica cada una de ellas con las iniciales “D’P”. Mediante un examen comparativo de los dibujos de las dos carpetas, hemos detectado elementos comunes en ambos documentos: la serpiente con una morfología de la cabeza muy característica, los rostros de los querubines, el detalle de los sellos decrecientes en las representaciones del libro de los siete sellos, la disposición de la paloma del Espíritu Santo, el uso de cartelas mixtilíneas para albergar las composiciones, idéntica tipografía o las filacterias con las mismas formas sinuosas, son algunos de los muchos paralelismos. Estas semejanzas corroboran que ambas trazas fueron delineadas por la misma persona²⁴.

¹⁹ El doctor José Hernández Latas también comparte esta teoría: los diseños que a continuación veremos no son obra de la mano del pintor.

²⁰ Dolores Pinós es un personaje totalmente desconocido. Apenas hemos podido recabar información de la joven. Dolores fue una pintora zaragozana, discípula de su padre, el pintor Mariano Pinós, profesor de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de san Luis en Zaragoza. Por lo que hemos podido intuir a través de la bibliografía y las fuentes archivísticas, la pintora debió de trabajar bocetando dibujos para los compañeros académicos de su padre, partícipes en el proyecto de obras pilarista del siglo XIX. Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), Censo poblacional de 1857, 12-17-1/2, f. 191r.

²¹ Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar*, 100.

²² ACP, *Dibujos que representan varios asuntos de la Letanía Lauretana para los paneles de las puertas de las salas de Oración, Capítular y Sacristía Mayor del Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Que han de ser ejecutadas por el escultor don Antonio Palao*, 1866, sign. 68.

²³ ACP, *Dibujos para los púlpitos del templo de Nuestra Señora del Pilar. Composición de Dolores Pinós*, A-P 1.

²⁴ No ha sido posible conseguir los permisos pertinentes para publicar los diseños de los púlpitos.

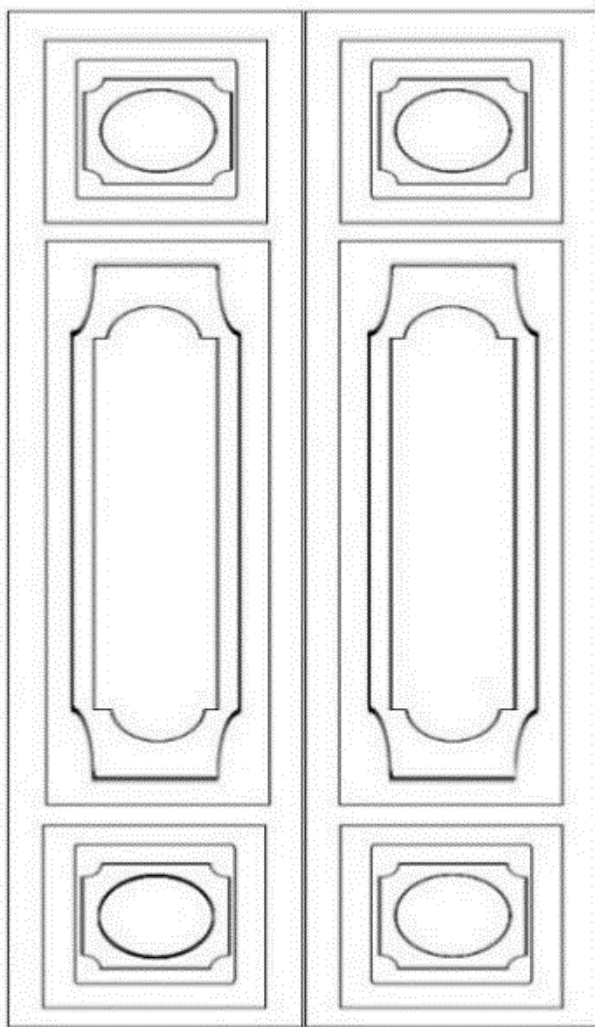


Figura 5. Alzado de las puertas de la Sala de Oración.
Fuente: confección propia.

Los autores encargados de la materialización de las puertas, como ya mencionamos, están mucho más claros. Tanto el escultor Antonio Palao como el carpintero Manuel Sarte²⁵ aparecen citados en varias ocasiones en la documentación. Además, las puertas están fechadas y firmadas por ambos artistas en los cuarterones centrales. Al exterior por Antonio Palao y al interior de la estancia por Sarte. Sabemos por la documentación, que Palao no fue la primera opción del cabildo pilarista. La intención primigenia, como comprobaremos más adelante, era la contratación de un artista foráneo, quizá con más notoriedad que este, pero la confianza con el cabildo²⁶ y el elevado presupuesto de los otros artistas acabó por inclinar la balanza en favor de Palao.

2.3. Las puertas de la Sala de Oración: localización, función y análisis formal

Las dos puertas se localizan en el acceso a la antigua Sala de Oración (actual Museo Pilarista), emplazada en la nave lateral del lado del Evangelio. Dentro de este conjunto se hace una distinción entre la puerta principal (fig. 1, n.º 29), que inicialmente fue un oratorio de un Santo Cristo, y posteriormente al trasladar la imagen pasó a ser el vestuario de los canónigos; y la secundaria, que servía de acceso a una pequeña biblioteca aneja a la Sala de Oración²⁷ (fig. 1, n.º 30).

Las puertas exhiben la misma morfología que la puerta de acceso a la Sacristía de la Virgen, ejecutada durante la remodelación del siglo XVIII

²⁵ Poco se conoce de la vida y obra del carpintero Manuel Sarte, salvo lo que hemos podido deducir a partir de los documentos de los Archivos Catedralicios de Zaragoza. Sarte trabajó como carpintero de la Basílica del Pilar, aproximadamente entre las décadas de los cuarenta a los setenta del siglo XIX. De acuerdo a la documentación consultada, sabemos que Manuel Sarte, colaboró en dos de las cuatro fases del proyecto de ornamentación de las puertas: en el cancel de la puerta baja de la fachada sur y en las puertas de la Sacristía Mayor, la Sala de Oración, la Sala Capitular y el trascoro. Sarte, tras decenios trabajando para la Basílica del Pilar, llegó a ser una figura respetada en su oficio, hasta el punto de que le permitieron plasmar su nombre en las puertas.

²⁶ Palao ya había trabajado previamente para la Basílica del Pilar en 1852 realizó la imagen de santa Ana del retablo de la Capilla de santa Ana, hacia 1854 esculpió el grupo de san Joaquín y la Virgen para la Capilla de san Joaquín y en 1857 las esculturas para la Capilla de Santiago. Wifredo Rincón García, *El escultor Antonio Palao* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1984), 62, 64 y 100.

²⁷ Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar: Vicisitudes porque ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las Nuevas Obras*, 174-175.

(1756-1760). Puertas monumentales de aproximadamente 4,5 metros de alto por 2,2 metros de ancho, realizadas en nogal, compuestas por dos batientes divididos por un par de peñazos en tres entrepaños decorados con cuarterones mixtilíneos con bajo-relieves en la técnica del *schacciato* (fig. 5)²⁸.

3. Historia constructiva de las puertas de la Sala de Oración

En 1864 se inició oficialmente el nuevo proyecto de las obras de la Basílica del Pilar bajo la dirección de los arquitectos Julián Yarza y Juan Antonio Atienza, supervisados a su vez por la Real Junta²⁹. En mayo de 1864 el arzobispo Manuel García Gil invitó a “todas las personas notables de Zaragoza” para informarles de las nuevas obras. La noticia fue acogida con entusiasmo por los presentes, resolviéndose crear una junta con representación de todas las corporaciones y clases sociales de la capital aragonesa. Las nuevas de las obras de la basílica corrieron como la pólvora, llegando hasta oídos de la reina Isabel II, quién dispuso su protección a las mismas y designó la presidencia de la Junta a su esposo Francisco de Asís. Paralelamente a la Real Junta se constituyeron “tres comisiones encargadas de arbitrar recursos”, una en la “capital, otra en toda la provincia de Zaragoza y la tercera en lo restante del Reino y Ultramar”. Además, fue necesario crear una comisión y una subcomisión facultativa encargada de la supervisión y dirección de las obras, compuestas por los arquitectos José Yarza, Juan Antonio Atienza, Mariano Utrilla, Mariano López y Pedro Martínez Sangrós³⁰. El último paso para formalizar la obra era informar a los fieles de la misma. Por ello el arzobispo García Gil pronunció un discurso desde el púlpito de la Catedral de La Seo de Zaragoza, en el que se les informó de las buenas nuevas y solicitó su colaboración mediante limosnas³¹. Superados los pasos preparatorios, en 1865 la Real Junta envió el nuevo proyecto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Unos meses después la academia emitió su dictamen aprobando el plan. Ese mismo año comenzaron las obras del templo³². Según apuntó el procurador Manuel Noguera, en abril de 1864 se hallaban en los almacenes del Pilar los tableros de nogal para “las puertas nuevas que han de colocarse en la Sacristía Mayor, Sala de Oración y Oficinas [Sala Capitular]”³³. Con los nuevos materiales en los almacenes del templo, se inició el proceso de selección del

artista encargado del proyecto. Las labores de carpintería y cerrajería se le encargaron al veterano carpintero Manuel Sarte, quien ya había trabajado en la instalación del cancel de la puerta baja de la fachada sur. Algo más compleja fue la selección del escultor de los bajorrelieves. A principios de 1866 el señor Chantre, Secretario de la Real Junta de obras, envió una misiva a varios artistas autóctonos y foráneos con los planos y medidas del nuevo proyecto, solicitándoles un presupuesto por su realización. Las notificaciones fueron remitidas al escultor murciano Antonio Palao, que en estos años estaba trabajando en Zaragoza como profesor de la Academia de Bellas Artes de San Luis y a varios artistas de Madrid y Barcelona³⁴. Un mes después, se recibieron las respuestas de los artistas, resolviéndose adjudicar la obra al escultor Antonio Palao. Como informó el procurador Noguera las cuantías solicitadas por los artistas de Madrid y Barcelona eran excesivas, siendo mucho más asequible la suma exigida por Antonio Palao. En febrero de 1866 se acordó definitivamente “encargar a éste los trabajos [de los bajorrelieves de las puertas] presentando antes el mismo los correspondientes diseños”³⁵. El 1 de octubre de ese mismo año Antonio Palao remitió una carta a Manuel Noguera informándole de la conclusión de los dibujos³⁶ “para la obra de escultura que ha de figurar en los paneles de las puertas de la Sala Capitular, de Oración y la Sacristía”³⁷. No se conocen detalles de la evolución de las puertas, ya que los documentos pasan del año 1866 a 1868, año de la terminación de las mismas. Finalmente, los bajorrelieves de la Sala de Oración (junto con los de la Sacristía de la Sacristía Mayor y la Sala Capitular) se concluyeron en octubre de 1868, pero las puertas no se instalaron hasta finales de año debido a que el carpintero Manuel Sarte aún no había terminado las “armaduras de las puertas”³⁸.

4. Análisis iconográfico de las puertas de la Sala de Oración

Las dos puertas talladas de la Sala de Oración³⁹ desarrollan un complejo discurso mariano alegórico a través de la interpretación figurativa de cuatro jaculatorias de las Letanías Lauretanas inspiradas principalmente en la publicación de la *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas meditaciones, y oraciones, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn*⁴⁰, aunque

²⁸ Tras numerosos intentos a lo largo de los años, nos ha sido imposible la consecución del permiso del Cabildo Metropolitano de Zaragoza para la toma de fotografías de las puertas, por lo que ha sido necesario la confección de estos diagramas para representar la morfología de las mismas (fig. 5).

²⁹ Consejo creado para tal efecto. Archivo Capitular de La Seo (ACS) Juntas de Hacienda de 1857-1877, ff. 231-232

³⁰ Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar: Vicisitudes porque ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las Nuevas Obras*, 60-61.

³¹ Mullé de la Cerda, *El Templo del Pilar*, 62-67. Discurso transcrito íntegramente.

³² Los documentos conservados en los Archivos Capitulares sobre las puertas son escueros. Esta escasez documental no ha impedido que hayamos recabado la información suficiente para recomponer su historia constructiva.

³³ ACS, Juntas de Hacienda, 1857-1877, f. 245, n.º 12.

³⁴ ACS., f. 287, n.º 8. En el documento no se especifica el nombre de los artistas de Madrid y Barcelona a los que se recurrió.

³⁵ ACS., f. 288, n.º 5.

³⁶ Cuaderno de dibujos de nueve láminas sin firmar realizadas en aguada (ACP, sign. 68), presuntamente delineados por la ya citada Dolores Pinós.

³⁷ ACS, correspondencia, 1866-1868, 1-10, r y v.

³⁸ ACS, Juntas de Hacienda, 1857-1877, f. 362, n.º 8.

³⁹ Las puertas de la Sala de Oración forman parte de un programa mariano más amplio que abarca las puertas anteriormente citadas de la Sacristía Mayor y Sala Capitular.

⁴⁰ Francisco Xavier Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas meditaciones, y oraciones, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn Predicador en Fridberg y tradujo un devoto* (Valencia:

también encontramos elementos de los principales tratados de emblemática y textos patrísticos.

Ambas puertas presentan la misma distribución de tres cuarterones ornamentados con bajorrelieves por batiente. El discurso iconográfico se estructura del siguiente modo: un panel central con el tema iconográfico de la rogativa, ceñido arriba y abajo por dos cuarterones más pequeños con bajorrelieves marianos.

4.1. Puerta principal de la Sala de Oración (fig. 1, n.º 29)

4.1.1 Batiente izquierdo⁴¹

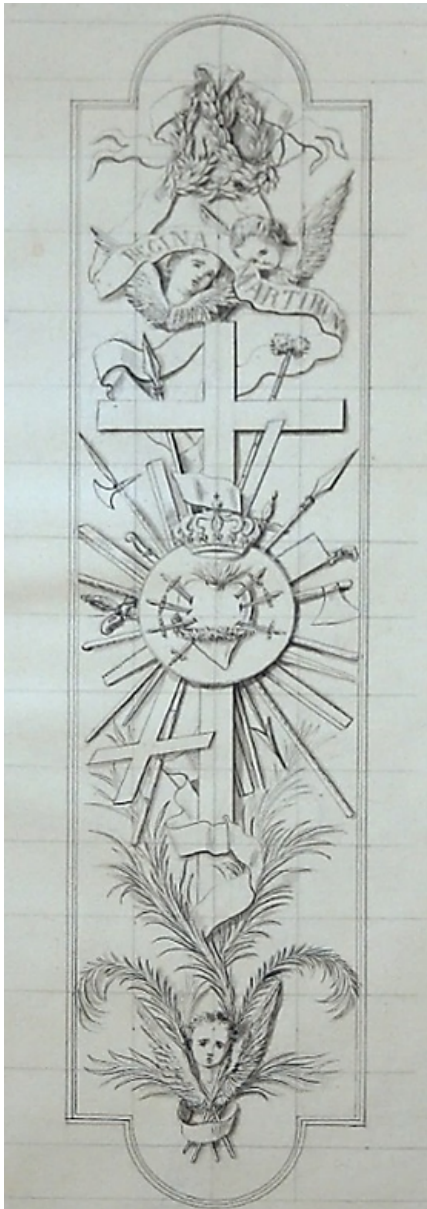


Figura 6. Detalle del diseño del panel central del batiente izquierdo de la puerta principal de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

En el panel central encontramos representada la jaculatoria “REGINA MARTIRUM”, como reza la inscripción de la filacteria. El relieve presenta en su composición una corona de laurel de la victoria, en la parte superior de la misma, seguido de un conjunto de atributos martiriales, presididos por la Cruz de Cristo, la lanza de Longinos y la esponja, que convergen en su centro en un medallón timbrado por una corona real con el Corazón de María Dolorosa, con los siete puñales, inscrito en su interior. Finalmente, la composición se cierra con un par de palmas de la victoria entrecruzadas. A su vez, el relieve completa su ornato con cabezas de querubines entrelazadas a la sinuosa filacteria de la inscripción (fig. 6).

El relieve se abre con una corona de laurel⁴². Juan de Borja en sus *Empresas Morales* identificó este elemento como un símbolo de aquellos que vencieron en lo “Divino” (fig. 7). Según este:

Los vencidos y no los vencedores. Porque assi como en los ejercicios, y competencias humanas, son coronados los vencedores: por lo contrario, en lo Divino no son coronados, sino los vencidos, que rindiendo, y captivando sus entendimientos, obedecen, y hazen, lo que la fe viva, y verdadera los enseña⁴³.



Figura 7. Emblema “Victi non victores” en Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas: Francisco Foppens, 1680), 157. Fuente: HathiTrust, consultada 31 agosto de 2023. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t70v91t2w&view=1up&seq=6>

Bajo la corona de laurel encontramos el citado medallón con el Corazón de la Dolorosa. Este sigue

viuda de Joseph de Orga, 1768).

⁴¹ Como no se nos han concedido los permisos para la reproducción fotográfica de las puertas, utilizaremos sus diseños (de los que sí tenemos los derechos), que, salvando pequeñas diferencias son idénticos a los bajorrelieves de las puertas. En caso de haber alguna modificación, esta será señalada.

⁴² Para facilitar la lectura iconográfica de este y los siguientes relieves, analizaremos cada uno de los elementos representados en los bajorrelieves individualmente

⁴³ Juan de Borja, *Empresas morales* (Bruselas: Francisco Foppens, 1680), 156.

la iconografía habitual: un corazón con una corona, atravesado por siete espadas en representación de los siete dolores padecidos por la Virgen. Estos tienen su origen en la Profecía del anciano Simeón, anunciada a la Virgen el día de su Purificación o Presentación de Jesús en el Templo⁴⁴. La profecía dice: “Puesto está [Cristo] para caída y levantamiento de muchos en Israel y para signo de contradicción; y una espada atravesará tu alma para que se descubran los pensamientos de muchos corazones”⁴⁵. El medallón confirma la representación de María como reina de los mártires. Francisco Xavier Dornn, es sus letanías califica a María como esta venerada reina, pues su “vestido es la púrpura de la sangre de los Santos, y de la sangre de los Mártires de Jesús”, ya que esta “padeció mucho más que todos los Mártires”, sufrió en su “corazón y alma” lo padecido por su Hijo Jesucristo, “de modo, que la espada del dolor traspasó a un mismo tiempo el corazón del Hijo, y de la Madre”⁴⁶. Envolviendo el medallón, hallamos doce atributos martiriales: tres pertenecientes a la Pasión de Cristo y nueve a los apóstoles. En el eje vertical identificamos la Cruz, la lanza de Longinos con la que se atravesó el costado de Cristo y la caña con la esponja empapada en vinagre con la que se le dio de beber⁴⁷. El resto de los objetos corresponden a los apóstoles⁴⁸. Partiendo del flanco izquierdo del medallón y de arriba abajo, identificamos: la alabarda de san Mateo⁴⁹, la cruz en aspa en la que fue crucificado san Andrés⁵⁰, la espada con la que se decapitó a Santiago el Mayor⁵¹, la clava que rompió el cráneo de Santiago el Menor⁵² y la cruz invertida con la que se crucificó a san Pedro⁵³. En el flanco derecho se representan: la lanza de santo Tomás⁵⁴, la sierra del apóstol Simón⁵⁵, el hacha con la que se cortó la cabeza de san Matías después de ser apedreado⁵⁶ y por último una flecha. Esta, es un objeto anómalo, no se corresponde con ningún atributo martirial de los apóstoles. Podríamos pensar que se trata de san Sebastián, pero lo cierto es que todos los atributos coinciden con los martirios de los apóstoles, a excepción de la flecha. Después de revisar la bibliografía, hemos encontrado dos autores que señalan a un apóstol asaeteado, y ambas coinciden

en el nombre de san Judas Tadeo, estos son Carlos Antonio Erra Milanés y Basilio Sebastián Castellano Losada (cita 51 y 52). El primero dijo “los menologios de los Griegos refieren que San Judas murió crucificado, y asaeteado en la Ciudad de Arat o en Artinópolis”⁵⁷, mientras que el segundo, en la directrices iconográficas de la representación del apóstol, señala que san Judas Tadeo fue “martirizado en Armenia a flechazos, y después degollado”⁵⁸. Además, si acudimos a la lámina sexta del diseño de los púlpitos⁵⁹ encontramos una composición muy similar a la dispuesta en este bajorrelieve, pero en esta ocasión aparecen citados los apóstoles representados, aunque sin especificar qué atributo le corresponde a cada uno. Volvemos a toparnos con la flecha nuevamente, tras emparejar a cada uno de los apóstoles con su atributo martirial solo restan sueltos la flecha y san Judas Tadeo. Este hecho parece confirmar nuestra teoría. Desconocemos las razones por las que se introdujo la flecha entre los atributos de los apóstoles. Quizá Bernardino Montañés, evitando repetir elementos, y como gran erudito que era, consideró pertinente el uso de la flecha como alternativa de la espada, que ya se había empleado en el martirio de Santiago. Finalmente, el cuarterón central se culmina con dos palmas entrecruzadas. Cesare Ripa en su alegoría de la Templanza propuso la palma como un símbolo de victoria:

[...] simbolo del premio, che hanno in cielo quelli, che dominando alle passioni, hanno soggiogati se stessi. La palma non si piega, ancorche le stiano sopra grandissimi pesi, anzi si solleva [...]⁶⁰.

La palma se ha identificado como atributo de la victoria desde la antigüedad clásica. De nuevo, Cesare Ripa describió la “Victoria según los Antiguos” como una:

Donna di faccia verginale, & voli per l'airia, con la destra mano tenga una ghirlanda di lauro, ouero di olivo, & nella sinistra una palma [...] Il lauro, l'olivo, e la palma, furono da gli Antichi usati per

⁴⁴ Según la tradición judía, las mujeres tras alumbrar un varón debían esperar cuarenta días hasta la purificación de su sangre tras el parto para presentar a este en el templo.

⁴⁵ Lucas, 2, 34-35. Los siete dolores son: la persecución de Herodes y la Huida a Egipto, Jesús perdido en el en Templo, María se encuentra a Jesús cargando con la cruz, la Crucifixión y Muerte de Cristo, la Virgen recibe a Cristo bajo la Cruz, y, por último, la sepultura de Cristo.

⁴⁶ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, 99.

⁴⁷ “Corrió uno, empapó una esponja en vinagre, la puso en una caña y se lo dio a beber, diciendo: Dejad, veamos si viene Elías a bajarle”, *Marcos* 15, 36.

⁴⁸ En el diseño encontramos dos objetos, un cuchillo y una espada, que fueron suprimidos en el bajorrelieve. Desconocemos las causas, quizá se consideró que la composición quedaba demasiado abigarrada tras añadir al relieve una clava.

⁴⁹ En la Leyenda Dorada se le atribuye la espada, pero con el tiempo se le han añadido otros objetos: un cuchillo, una hacha, una lanza o la alabarda, generalizándose es uso de esta última a partir del Renacimiento. Beato Jacobo de Vorágine, *La leyenda dorada.*, trad. Fray José Manuel Macías (Madrid: Alianza Forma, 1996), 2: 604.

⁵⁰ Vorágine, *La leyenda dorada.*, 1: 34.

⁵¹ Vorágine, *La leyenda dorada.*, 399.

⁵² Vorágine, *La leyenda dorada.*, 282.

⁵³ Vorágine, *La leyenda dorada.*, 352.

⁵⁴ Vorágine, *La leyenda dorada.*, 52.

⁵⁵ Vorágine, *La leyenda dorada.*, 2: 686.

⁵⁶ Vorágine, *La leyenda dorada.*, 1: 184.

⁵⁷ Carlos Antonio Erra Milanés, *Historia del Viejo y Nuevo Testamento* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1784), 7: 358.

⁵⁸ Basilio Sebastian Castellanos de Losada, *Diálogo de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid: D. B. González, 1850), 291.

⁵⁹ ACP, *Dibujos para los púlpitos del templo de Nuestra Señora del Pilar. Composición de Dolores Pinos*, A-P 1, lám. 6.

⁶⁰ Traducción: “[...] símbolo del premio del Cielo reciben los que dominan sus pasiones, y a sí mismo se rigen y someten. En efecto la palma no se dobla por más que se someta a fuertes pesos, levantándose siempre [...]”. Cesare Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Pervigino Cavalier de SS. Mauritio & Lazzaro...: opera utile ad oratori, predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori & ad'ogni studioso... / ampliata in quest'ultima Editione nou solo dallo stesso Autore di* (Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1625), 660.



Figura 8. Regina Martyrum en Dornn, Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, lám. 50. Fuente: Biblioteca Valenciana digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9421>

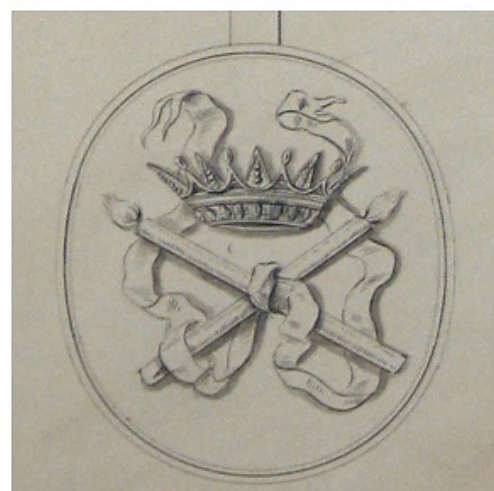


Figura 9. Detalle del cuarterón superior (izquierda) e inferior (derecha) del batiente izquierdo de la puerta principal de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

segno di honore, el quale volevano dimostrare doversi a colio, che havessero riportata vittoria de nemici in beneficio della Patria⁶¹.

Posteriormente el cristianismo recogió este elemento y reorientó su simbología para transformar la palma en una alegoría de triunfo sobre el pecado.

⁶¹ Traducción: "Mujer de rostro virginal que va volando por los aires, cogiendo con la diestra una corona de laurel o de hojas de olivo, y con la siniestra una palma [...] El laurel, como la palma y el olivo, era usado comúnmente por los Antiguos como símbolo del honor que se otorgaba a los que hubieran obtenido una importante victoria en beneficio de la Patria". Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, 729.

Antes de cerrar el análisis del relieve central, es preciso destacar la semejanza entre el bajo-relieve y la lámina de esta misma jaculatoria en las letanías de Dornn (1768). Si bien es cierto que en la estampa se representan los personajes figurativamente, esto no es óbice para que muchos de los elementos dispuestos en la composición de la lámina coincidan con los del relieve objeto de estudio: la Cruz con la corona de espinas, el Corazón de la Dolorosa, la Virgen coronada, en este caso por san Esteban protomártir o el séquito de mártires situados bajo la Virgen (fig. 8).

Concluido el relieve central nos trasladamos a los cuarterones. En el superior, encontramos el rostro de un querubín inscrito en la corona de espinas, atributo del mártir más importante de la cristiandad: Cristo, mientras que en el inferior encontramos una corona con la que se identifica a María como reina de los mártires, sobre dos cirios entrecruzados (fig. 9).

François-René de Chateaubriand, estableció una analogía entre aquellos que son tocados por Uriel y los mártires, escogidos por la Virgen para defender la Fe:

Uriel es su nombre, en una mano tiene una flecha de oro, sacada de la aljaba del Señor; y en la otra un hacha encendida en el rayo eterno [...] tiene Uriel el mirar del genio y la sonrisa del pudor. El que queda herido de su divina saeta, o encendido con su hacha celestial, se determina inmediatamente a las acciones más heroicas y a las empresas más peligrosas, y consiente en los más dolorosos sacrificios⁶².

4.1.2. Batiente derecho

En el panel central encontramos representada la jaculatoria "REGINA CONFESORUM". El relieve se abre con una antorcha encendida y una cabecita de querubín con las alas extendidas, de las que cuelga un rosario. Bajo este, en la composición central, encontramos una corona marquesal sobre varios atributos de los confesores (báculo y cruz papal, tiara, mitra, crucifijo procesional, libro de doctor y manípulo de diácono), apoyados sobre el libro de los Siete Sellos del que pende un incensario. Por último, el relieve se cierra con un bonete de sacerdote, una jarra, una campanilla y un acetre⁶³ (fig. 10).

Antes de empezar con el análisis es necesario hacer una aclaración. Los confesores, se deben entender con la acepción original: cristianos que profesaron públicamente su fe en época de las persecuciones y fueron castigado por ello, a diferencia de los mártires que murieron por ella⁶⁴.

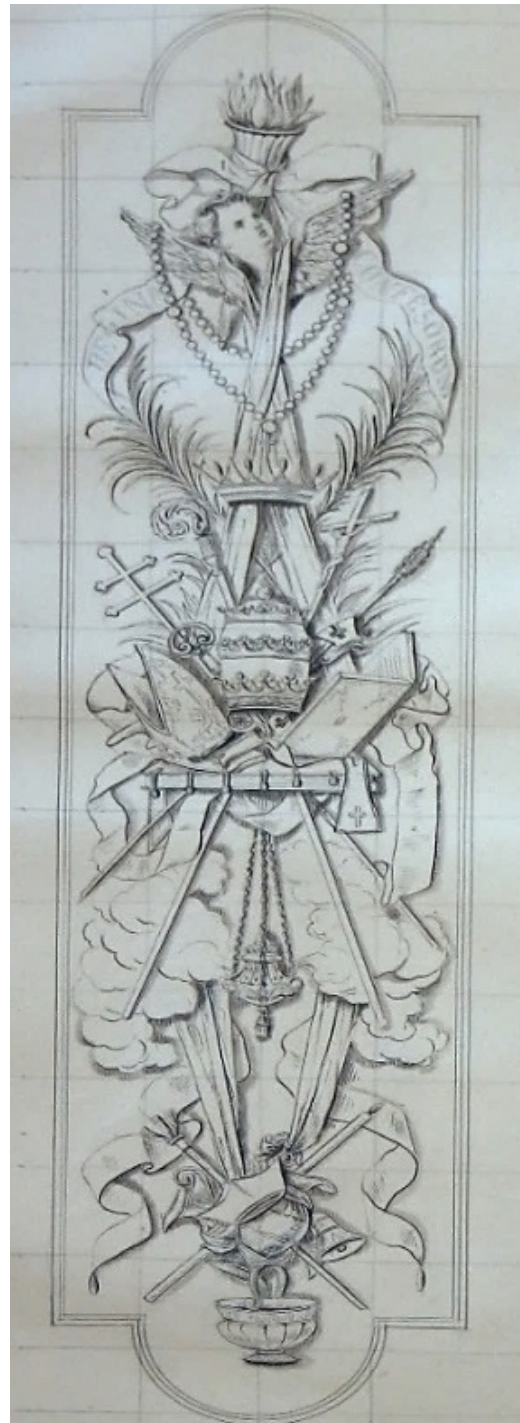


Figura 10. Detalle del diseño del panel central del batiente derecho de la puerta principal de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

El relieve se inicia con la representación de la antorcha de la predicación evangélica de santo

⁶² François-René de Chateaubriand, *Los mártires o el triunfo de la Religión Cristiana* (Madrid: Francisco de Paula Mellado, 1847), 2: 11-12.

⁶³ En el diseño había un hisopo, una vela y un uso, que fueron suprimidos del bajo-relieve. También se transformaron la cruz de anacoreta en una cruz procesional y la cruz patriarcal en la papal.

⁶⁴ A partir del siglo IV la palabra confesor pasó a designar a aquellos hombres virtuosos y de notables conocimientos que proclamaban su fe en Cristo ante el mundo por medio de la práctica de sus virtudes heroicas, escritos o predicaciones, y como resultado se convirtieron en objeto de veneración

Domingo de Guzmán. Este elemento tiene su origen en el denominado sueño de Juana Aza, madre de santo Domingo. Esta, poco antes de alumbrar al santo, soñó que llevaba en su vientre un perro que sostenía en su boca una tea encendida. Según relata la *Leyenda Dorada*, el sueño anunciaba a Juana que su hijo, “una vez nacido, con la luz y la lumbre de aquella tea” iluminaría “todas las regiones del mundo” con la predicación de la palabra de Dios⁶⁵. Miguel Serafín Thomas coincide con lo expuesto: “la antorcha brillante y ardiente del perrillo: denotava la doctrina y fervor de la gracia, saldría al mundo como fuego, y ardería su palabra como antorcha”⁶⁶. Conjuntamente a la tea, reforzando la presencia del santo Domingo en el relieve, encontramos su atributo por excelencia: el rosario⁶⁷. Hemos advertido que la presencia del santo en los relieves objeto de estudio, es muy recurrente. Posiblemente se trate de un gesto de deferencia al arzobispo Manuel García Gil (promotor de la obra), pues este pertenecía a la Orden de los Predicadores. Además, los dominicos fueron grandes defensores de la Virgen.

Seguidamente, en el centro del relieve preside la composición el libro de los Siete Sellos del *Apocalipsis*. Francisco Xavier Dornn dice:

El Señor San Juan vio en el Apocalipsis [...] que veinte y quatro Ancianos se postraban delante del Trono de Dios y que allí disponían sus coronas. Casi lo mismo representa esta Imagen [la estampa, fig. 12], pues delante del qual se arrodillan los Santos Confesores, y tributan grande honra a María, como su Reyna⁶⁸.

Sobre el libro, la corona marquesal, presenta a María como defensora de las fronteras del Reino de Dios y reina de los confesores, encarnados a lo largo de la composición por varios atributos: el emblema y la cruz papal, un báculo, una mitra episcopal, una cruz procesional, una maza, el libro de doctor, la estola de confesor, un bonete sacerdotal, una jarra y un acetre.

Dornn afirma que:

Se llama Confesor, que piadoso, prudente, humilde, y casto tuvo una vida templada, y sin mancha; con quanta razón se llamará María Reyna de los Confesores, habiendo exercitado todas estas Virtudes en un grado tan heroico? [...] Aquel es Confessor [...], que confiesa con las palabras: pues ahora si miramos la Fe de María, o sus buenas obras, ninguno de los Santos puede compararse con ella. Porque ciertamente, ninguno de los Apóstoles fue tan constante en la Fe, como María; pues en el tiempo de la Pasión casi todos desampararon a Christo: pero María constantísima en la Fe, asistió al lado de su Hijo hasta la muerte [...] Finalmente, si aquel es Confessor, que emplea bien los talentos de naturaleza, o de gracia, y adquiere otros de nuevo; María segunda vez debe llamarse Reyna de los Confesores, porque cooperó siempre a la gracia Divina⁶⁹.



Figura 11. Alegoría de la Oración. Fuente: Ripa, Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Pervgino Cavalier de SS. Maurutio & Lazzaro...: opera utile ad oratori, predicatori, Poeti, Pittori. Scultori, Disegnatori & ad'ogni studioso... / ampliata in quest'ultima Editione nou solo dallo stesso Auttore di, 481, 483. Internet Archive, consultado el 30 de agosto de 2023. <https://archive.org/details/dellanouissimaic13ripa/page/n5/mode/2up>

⁶⁵ Vorágine, *La leyenda dorada*, 1:441.

⁶⁶ Serafín Thomas Miguel, *Historia de la vida de S. Domingo de Guzmán, fundador de la sagrada Orden de Predicadores* (Valencia: Francisco Mestre, 1705), 1: 7.

⁶⁷ Devoción mariana fundada y divulgada por santo Domingo de Guzmán y la Orden de los Predicadores.

⁶⁸ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, 101.

⁶⁹ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, 101-102.



Figura 12. Regina Confessorum. Fuente: Dornn, Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, lám. 51. Biblioteca Valenciana digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9421>



Figura 13. Detalle del cuarterón superior (izquierda) e inferior (derecha) del batiente derecho de la puerta principal de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

Por último, colgando del libro de los Siete Sellos, encontramos un incensario humeante, representado como símbolo de las oraciones de los confesores. En *la Novissima Iconologia del signore cavalier Cesare*

Ripa, el incensario humeante se califica como "símbolo de l'Oratione"⁷⁰ (fig. 11).

Como sucede en el batiente izquierdo, el bajo relieve vuelve a apoyarse en la publicación de

⁷⁰ Traducción: "símbolo de la Oración". Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, 483.

Dornn (1768) (fig. 12). En la lámina encontramos a la Virgen ataviada como reina entronizada sobre una nube cubierta por un palio de paños tremolantes sujeto por angelitos. Bajo la Virgen, los santos confesores tornan sus miradas hacia esta como gesto de pleitesía. Se destaca de entre los confesores la presencia de santo Domingo de Guzmán⁷¹. Salvando las distancias, parece haberse trasladado íntegramente la composición de la estampa de Dornn al bajorrelieve pilarista.

Desplazándonos al cuarterón superior hallamos un medallón con el rostro de un angelito inscrito en la corona de laurel de los vencedores de la defensa de la Fe⁷², mientras que en el inferior se presenta la Cruz de Cristo con una calavera acompañada de un hisopo y una rama de olivo entrecruzados (fig. 13). La imagen presenta a Cristo como primer confesor. Según la tradición cristiana, Cristo murió en la cruz, en el Gólgota o Monte Calavera, por el perdón de los pecados de la Humanidad. “Jesús decía: Padre perdónalos, porque no saben lo que hacen [...]”⁷³, sacrificio con el que se firma una nueva alianza entre Dios y los Hombres, representada por medio de la rama de olivo y el hisopo, símbolo de bendición de la nueva alianza entre Dios y la humanidad. Fray Nicolás dijo:

Por eso la paloma hermosa, que en señal de paz y misericordia, traxo a la arca un ramo verde de oliva: dio a entender, que la paz, y misericordia que la oliva figurava, nacía de una victoria, que no menos se figurava en este árbol⁷⁴.

4.2. Puerta de la antigua Biblioteca de la Sala de Oración (puerta secundaria) (fig. 4, n.º 2)

4.2.1. Batiente izquierdo

El panel central representa la alegoría de la jaculatoria “VIRGO VENERANDA”. El relieve se inicia con un ramillete de azucenas en diferentes estados de floración entrelazadas a la filacteria de la inscripción, y un par de palmas de la victoria entrecruzadas. Seguidamente, ocupando prácticamente la totalidad del relieve, encontramos una columna rematada con una corona real. En el frente de esta, descansan dos hachas encendidas, una maza, una cruz procesional y un medallón con el monograma de María, decorado con un rosario. Por último, en la basa de la columna, apoyan tres angelitos: dos con los escudos de las órdenes de los Carmelitas y los Mercedarios, y un tercero con el incensario humeante de la oración⁷⁵ (fig. 14).

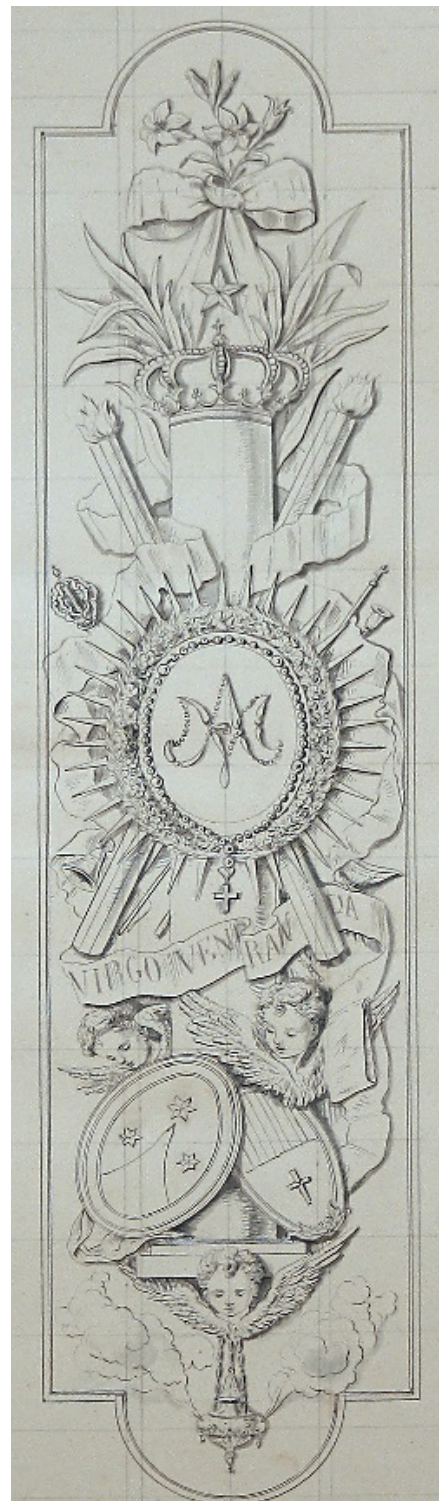


Figura 14. Detalle del diseño del panel central del batiente izquierdo de la puerta de la Biblioteca de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

⁷¹ Identificado como el personaje en primer plano vestido de negro (hábito de los predicadores) con un cojín sobre sus manos con una corona floral y un rosario sobre este

⁷² Elemento analizado en el batiente izquierdo.

⁷³ Lucas, 23, 34.

⁷⁴ Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra* (Burgos: Diego de Nieva y Murillo, a costa de la Real Cartuxa de Miraflores, 1659), 167r. Hay un fallo tipográfico, la página 167 aparece numerada como la 176.

⁷⁵ Analizado anteriormente en batiente derecho en la puerta principal de la Sala de Oración. En el relieve se ha suprimido la estrella sobre la corona real, se ha simplificado el medallón y se han corregido los errores de los escudos de los Carmelitas y los Mercedarios.

El primer elemento, las azucenas en diferentes fases de floración, representan la pureza de María en sus tres estados (antes, durante y después del parto). La azucena o lirio se identifica como un símbolo de la pureza de María. Su origen proviene del Cantar de los Cantares: “Yo soy narciso de Sarón, un lirio de los valles. Como lirio entre los cardos es mi amada entre las doncellas”⁷⁶. Juan de Horozco y Covarrubias trató este elemento en el sexto libro de los *Emblemas morales*, donde dedicó la empresa XV al lirio y a la rosa con el siguiente epigrama, “*sicut spina rosas acuta in cuspide seruat, Sic uirtus acri tuta labore nitet*”, es decir, “la virtud tiene defensa, como entre espinas la rosa, en la vida trabajosa”. Según Covarrubias, el lirio o azucena representa a la Virgen, descendiente de “Abraham”, nacida “entre espinas y sin aguijón del pecado”⁷⁷. Covarrubias no fue el único tratadista en atender a esta flor. Alonso Bonilla calificó a María como “la açucena cándida y hermosa, tu Virginal pureza significa”⁷⁸. Bajo las azucenas, encontramos las palmas de la victoria. Como sucede con la azucena, la palma también fue extraída del Cantar de los Cantares. En las Escrituras se establece un paralelismo entre el “talle” de la amada con una “palmera”⁷⁹. Gregorio Niseno tomó este elemento en su discurso en favor de la Inmaculada Concepción de María para desarrollar una analogía entre la duplicación y frescura permanente de la palma y la virginidad de María. También fray Nicolás de la Iglesia trata este elemento. De la Iglesia, analiza los dos pasajes de las Sagradas Escrituras en los que se cita la palma: el Cantar de los Cantares y el Eclesiástico⁸⁰. De acuerdo a la afirmación de fray Nicolás, “María obtiene dos

victorias”: “El primero, [el Cantar de los Cantares] encierra, y abraza todo el discurso de su vida, desde su Concepción, hasta su tránsito”, mientras que en el Eclesiástico “se refiere al estado, y modo con que se va aclarando, y publicando la verdad del Mysterio, [de la Inmaculada Concepción de María] en que se encierra el principio, y progreso de su primera victoria”⁸¹.

Presidiendo el centro del bajorrelieve, se acomoda la Sagrada Columna, pues no hay objeto de mayor veneración en la Basílica del Pilar, que el Sagrado Pilar entregado por la Virgen a Santiago apóstol. A su vez, en el frente del fuste de la columna se dispone un tondo con el monograma de María. Esta idea de veneración a María se ve fortalecida a través de tres elementos: el rosario, atributo de la Virgen del Rosario, una de las advocaciones mariana más venerada por los fieles; y los escudos de las órdenes de los Carmelitas y los Mercedarios⁸², ambas congregaciones conocidas por su fervor a la Virgen. El relieve se concluye con la representación de un incensario humeante, dispuesto en el relieve como símbolo de las oraciones de veneración a María.

Los cuarterones, tanto el superior como el inferior presentan dos elementos cuya función es completar la alegoría del relieve central. En el inferior se vuelve a representar el incensario de la oración, mientras que en el tondo superior encontramos varios atributos de los diferentes estamentos eclesiásticos: la tiara papal, una mitra, un bonete y un misal (fig. 15).



Figura 15. Detalle del cuarterón superior (izquierda) e inferior (derecha) del batiente izquierdo de la puerta de la Biblioteca de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

⁷⁶ Cantar de los Cantares 2, 1-2. En versiones más modernas se sustituye el lirio por la rosa.

⁷⁷ Juan de Horozco y Covarrubias, *María del Mar Agudo* Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente, *Trescientos emblemas morales. Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva*, ed. Alfredo Encuentra Ortega, Juan Francisco Esteban Lorente y María del Mar Agudo Romeo (Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017), 421. Covarrubias trata indistintamente a la rosa y el lirio en esta empresa.

⁷⁸ Alonso Bonilla, *Nombres y atributos de la Impecable siempre Virgen María Señora Nuestra* (Baeza: Pedro de la Cuesta, 1624), 118.

⁷⁹ Cantar de los Cantares, 7, 8.

⁸⁰ “*Quasi palma exalta sum*”, Vulgata Ecclesiasticus, 24, 18. La traducción literal al castellano dice: “he sido ensalzada como palma”, pero con las posteriores traducciones, el versículo se transformó y actualmente se traduce como: “Crecí como palma de Engadí [...]”. Eclesiástico 24, 18.

⁸¹ Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*, 6r.

⁸² Las dos órdenes con gran presencia conventual en la ciudad de Zaragoza en la época de la factura de las puertas.

Dornn dijo:

[...] al modo, que en el Cielo tributan a María gran honra los Santos Ángeles y Bienaventurado; assi en la tierra es venerada, e invocada por casi todas las gentes⁸³ [...] ilustrado con la luz de la Fe verdadera, claramente verá y conocerá las virtudes, los méritos, la gloria y la santidad de María, y de aquí la adorará, y reverenciará con especial devoción [...]⁸⁴.

En el diseño original este símbolo iba a formar parte de la jaculatoria *Virgo praedicanda*, pero por razones que desconocemos se estimó más apropiado colocarlo en este batiente. Es por esta cuestión por la que consideramos que los elementos representados no encajan del todo con el discurso de la presente rogativa.

4.2.2. Batiente derecho

El batiente derecho representa la jaculatoria "VIRGO PRÆDICANDA"⁸⁵, según reza la filacteria. El relieve se emprende con la paloma del Espíritu Santo con las alas extendidas apoyada sobre un báculo acompañado de un misal y una mitra. A continuación, en el centro del relieve un medallón con las letras "A V" (abreviatura de Ave María), flanqueado por dos ángeles trompeteros arriba y dos trompetas abajo, y las palmas de la Victoria. Para rematar el bajorrelieve, la composición se cierra con la anteriormente analizada antorcha de la predicación evangélica de santo Domingo de Guzmán. Conjuntamente, se completa la ornamentación del relieve con azucenas, palmas, coronas florales y ramas de olivo⁸⁶ (fig. 16).

El primer elemento con el que nos encontramos es la Paloma del Espíritu Santo. Fue este, quien proclamó por primera vez la Salutación Angélica a través de san Gabriel en la Anunciación: "y presentándose ante ella [el ángel], le dijo: Salve, llena de gracia, el Señor es contigo"⁸⁷. Bajo la paloma se disponen un conjunto de atributos clericales (mitra, salterio y báculo), como representación de aquellos que alaban a María durante la predicación. En la lámina de Dornn de esta misma jaculatoria, encontramos a un clérigo sobre un púlpito predicando (fig. 17). Esta no es la única semejanza que localizamos con la estampa de Dornn. El medallón central con la abreviatura de la Salutación lo portan dos ángeles trompeteros y dos trompetas. Dornn en el estudio de la estampa ofrece un análisis muy similar al discurso desarrollado en la puerta. "El nombre de María" lo predicán "quatro Ángeles para denotar, que la alabanza de esta Señora ha de promulgarse en todas las quatro partes de la tierra; esto es, en todo el Mundo"⁸⁸.



Figura 16. Detalle del diseño del panel central del batiente derecho de la puerta de la Biblioteca de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitular del Pilar, sign. 68.

⁸³ En el relieve representados por el clero.

⁸⁴ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, 47.

⁸⁵ En castellano se traduce como "Virgen digna de alabanza".

⁸⁶ Para no caer en la reiteración, omitiremos la explicación de los elementos analizados anteriormente en otros bajorrelieves. En este caso las ramas de olivo comparten acepción con la palma de la victoria.

⁸⁷ Lucas, 1, 28.

⁸⁸ Dornn, *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima*, 49.

Finalmente concluimos el apartado del análisis iconográfico con los últimos dos medallones. El superior presenta nuevamente al Espíritu Santo en alusión a la Salutación Angélica⁸⁹, mientras que en el inferior se retoman varios de los elementos del relieve central: un misal, una trompeta de la fama y una vela; todos ellos símbolos de la predicación y alabanza de María (fig. 18).

Como Cesare Ripa describe, la Fama se representa como una mujer velada con dos grandes alas emplumadas atestadas de ojos, bocas y orejas, que sostiene en su diestra una trompeta. Este instrumento, según apunta el italiano en su definición de la Buena Fama significa: “[...] *il grido universale sparso per gl’orecchi de gl’huomini*”⁹⁰.

Por último, la vela, simboliza el ardiente celo con el que se proclaman alabanzas a María⁹¹.



Figura 17. Detalle del cuarterón superior (izquierda) e inferior (derecha) del batiente derecho de la puerta de la Biblioteca de la Sala de Oración. Atribución a Dolores Pinos, 1866. Fuente: Archivo Capitulat del Pilar, sign. 68.



Figura 18. Virgo Praedicanda. Fuente: Dornn, Letanía Lauretana de la Virgen Santísima, lám. 25. Biblioteca Valenciana digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9421>

⁸⁹ En origen este símbolo se iba a aplicar en otra puerta, concretamente en la dedicada a la jaculatoria *Stella Matutina*.

⁹⁰ En castellano se traduce como: “el grito universal esparcido por las orejas de los hombres”. Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, 219.

⁹¹ Ripa, *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, 658.

5. Conclusiones

Las puertas de la Sala de Oración de la Basílica de Nuestra Señora del Pilar (1866-1868) son el resultado de la ambiciosa obra pilarista decimonónica emprendida por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza como culminación del proyecto inacabado del Arquitecto Real Ventura Rodríguez (1750-1765).

Si bien es cierto que en el presente artículo analizamos solo las dos puertas de la Sala de Oración, estas constituyen una pequeña muestra de un riquísimo conjunto escultórico de diez puertas. El proyecto pudo acometerse gracias a la colaboración de cuatro artistas: el pintor y cerebro del discurso ideológico, Bernardino Montañés; la pintora Dolores Pinós, delineadora de los diseños de las puertas; el carpintero Manuel Sarte y el escultor Antonio Palao. Esta asociación artística da como resultado una obra de extraordinaria calidad y complejidad iconográfica. Las puertas objeto de estudio retoman el discurso sobre la Inmaculada del Cuadro de la Santa Capilla para transformarlo en un programa laudatorio mariano, a través de la interpretación figurativa alegórica de varias jaculatorias de la Letanías Lauretanas. El programa refleja un profundo conocimiento de la tratadística emblemática y teológica del momento, inspirado, especialmente en la publicación de Francisco Xavier Dornn: *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas meditaciones, y oraciones, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn Predicador en Fridberg y tradujo un devoto*. Este manual conforma el eje vertebral del discurso desarrollado en estas dos puertas, a través del cual se presenta a María como soberana de los mártires y los confesores, digna de alabanzas y veneración por su virtud y triunfo ante el pecado, erigiéndose madre del Salvador de la humanidad.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

6.1. Fuentes

- Bonilla, Alonso. *Nombres y atributos de la Impecable siempre Virgen María Señora Nuestra*. Baeza: Pedro de la Cuesta, 1624.
- Borja, Juan de. *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens, 1680.
- Chateaubriand, François-René de. *Los mártires o el triunfo de la Religión Cristiana*. Vol. 2. Madrid: Francisco de Paula Mellado, 1847.
- Dornn, Francisco Xavier. *Letanía Lauretana de la Virgen Santísima expresada en cincuenta y ocho estampas e ilustrada con devotas meditaciones, y oraciones, que compuso en latín Francisco*

- Xavier Dornn Predicador en Fridberg y tradujo un devoto*. Valencia: viuda de Joseph de Orga, 1768.
- Erra Milanés, Carlos Antonio. *Historia del Viejo y Nuevo Testamento*. Vol. 7. Madrid: Joaquín Ibarra, 1784.
- Iglesia, Nicolás de la. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*. Burgos: Diego de Nieva y Murillo, a costa de la Real Cartuxa de Miraflores, 1659.
- Morales y Marín, José Luis. *Las cartujas de Zaragoza*. Zaragoza: Delegación del Patrimonio Histórico-Artístico del Ayuntamiento de Zaragoza, D.L., 1983.
- Mullé de la Cerda, Gerardo. *El Templo del Pilar: Vicisitudes porque ha pasado hasta nuestros días, y su descripción después de las Nuevas Obras*. Zaragoza: Imprenta de Manuel Sola, 1872.
- Ripa, Cesare. *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Pervgino Cavalier de SS. Maurutio & Lazzaro...: opera utile ad oratori, predicatori, Poeti, Pittori. Scultori, Disegnatori & ad'ogni studioso... / ampliata in quest'última Editione nou solo dallo stesso Auttore di*. Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1625.
- Sebastian Castellanos de Losada, Basilio. *Diálogo de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: D. B. González, 1850.
- Thomas Miguel, Serafín. *Historia de la vida de S. Domingo de Guzmán, fundador de la sagrada Orden de Predicadores*. Vol. 1. Valencia: Francisco Mestre, 1705.

6.2. Referencias bibliográficas

- Hernández Latas, José Antonio. *Bernardino Montañés (1825-1893)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.
- Horozco y Covarrubias, Juan de, María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente. *Trescientos emblemas morales*. Juan de Horozco y Covarrubias de Leyva. Editado por María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Rincón García, Wifredo. *El escultor Antonio Palao*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1984.
- Vorágine, Beato Jacobo de. *La leyenda dorada*. Traducido por fray José Manuel Macías. Vols. 1-2. Madrid: Alianza Forma, 1996.